

Berätta för att förstå?

Sju essäer

Redaktörer: Åke Bergvall, Anders Tyrberg
och Elisabeth Wennö

Karlstad University Press

2006

Åke Bergvall, Anders Tyrberg och Elisabeth Wennö (red.)
Berätta för att förstå?
Sju essäer

Karlstad University Press
ISBN 91-85335-79-7

© The authors

Layout: Maria Wahlström Bäcké

Printed in Sweden by Universitetstryckeriet, Karlstad 2006

Antologin *Berätta för att förstå?* är utgiven inom ramen för forskningsområdet Kultur och gestaltning vid Karlstads universitet.

Bidragsgivare:

Åke Bergvall, professor i engelsk litteratur

Helene Blomqvist, universitetslektor i litteraturvetenskap

Erik Falk, doktorand i engelsk litteratur

Maria Holmgren Troy, universitetslektor i engelska

Mark Troy, docent i engelsk litteratur

Anders Tyrberg, docent i litteraturvetenskap

Elisabeth Wennö, universitetslektor i engelska

Innehåll

Åke Bergvall Anders Tyrberg Elisabeth Wennö	Berätta för att förstå?	7
Åke Bergvall	Augustinus <i>Bekännelser</i> och det västerländska berättandet	17
Helene Blomqvist	Berättelsen som karta: Om spatialitet i Enquists <i>Kapten Nemos bibliotek</i> och Pleijels <i>Lord Nevermore</i>	41
Anders Tyrberg	Berätta, avslöja, uppenbara: Joseph Conrads <i>Heart of Darkness</i> och Sven Delblancs <i>Jerusalems natt</i>	73
Elisabeth Wennö	Modes of Narration and Myth(o)logy: Revelation and Transformation in Beryl Bainbridge's <i>Every Man for Himself</i> and James Cameron's <i>Titanic</i>	101
Maria H. Troy	Narrative and Trauma: Kaye Gibbons's <i>Ellen Foster</i> and Margaret Atwood's "Death by Landscape"	125
Erik Falk	Narrative and Time in Don DeLillo's <i>The Body Artist</i>	153
Mark Troy	Fishy Tales	171

Berätta för att förstå?

Åke Bergvall, Anders Tyrberg
och Elisabeth Wennö

I *Svensk ordbok* (1986) förklaras ordet "berätta" på följande sätt: "meddela väsentliga omständigheter (om ngt) i tidsföljd el. orsaksföljd el. annan naturlig ordning; vanl. med avs. på händelseförlopp e. d.". *Nationalencyklopedins ordbok* (1995) ger exakt samma förklaring och därmed borde vi kanske låta oss nöja, om det inte vore för hänvisningarna till former av 'naturlig ordning'. Såväl litteraturteori som litteratur tycks idag alltmer ifrågasätta sådana ordningar. Antologin *Berätta för att förstå?* vill spegla spännvidden i synsätt och utveckling.

Berättelseproblemet hänger nära samman med *mimesis*, som hos Aristoteles innebär "en efterbildning av en handling". Två centrala begrepp hos Aristoteles är *praxis*, handlingen, och *mythos*, berättelsen. Det är emellertid inte så lätt att skilja på dessa båda aristoteliska begrepp. Å ena sidan är *praxis* själva betingelsen för *mythos*: begreppen förhåller sig till varandra som det före/efter som enligt Aristoteles är efterbildandets villkor. Å andra sidan verkar *praxis* i Aristoteles framställning faktiskt vara en organiserad hän-

delsekedja med början, mitt och slut redan innan den efterbildats i narrationens *mythos*.

Svårigheten att skilja på *praxis* och *mythos* kan avläsas i olika narratologiska begreppssystem vilka avslöjar det problematiska i att med språkets hjälp urskilja en verklighet som inte redan är tidsligt eller på annat sätt språkligt ordnad, redan berättad. I en tradition, som företräds av exempelvis Wolfgang Kayser, har *mythos* översatts med "fabel", det som avser "stoffet", det som berättelsen handlar om. I andra narratologiska begreppssystem har ordningen kastats om och *mythos* får då snarare avse textens eller berättelsens ordning, hos några kallad "intrigen", hos andra "berättelsen" eller "diskursen". Den oklara distinktionen mellan *praxis* och *mythos* avspeglas i den vacklande användningen av begrepp som *story/plot*, *fabula/sjuzet*, *histoire/récit*, alla med något skiftande omfång och innehåll men utan att problematisera historiens och berättelsens inbördes ordning: historien är i regel det givna, det stoff som berättelsen ordnar.

För Peter Brooks däremot, liksom för flera postmodernistiska narratologer, är förhållandet snarast det motsatta. Brooks vill ge ett dynamiskt alternativ till den strukturalistiska modellens statiska grundsyn. För Brooks är *plot* en motor, en drivande kraft och, vilket antyds redan i undertiteln till hans bok *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984), både berättelsens mönster och avsikt. Det finns alltså ett teleologiskt element i Brooks analysinstrument som bryter igenom den traditionella narratologiska dikotomin där *plot* är en organisation av en redan föreliggande *story*. För Brooks är berättandet inte bara en rekonstruktion av något redan givet utan också och framför allt en teleologisk, målorienterad, framåtriktad rörelse. I berättandet skapar eller söker berättaren genom berättelsen sin historia.

Frågan om en berättelses relation till verkligheten och skillnaden mellan fiktiva och icke-fiktiva berättelser är ett annat om-

råde som ofta kommenterats. Sällan anses formen avgörande. En berättelse är en berättelse vare sig den är fiktiv eller försöker återge ett faktiskt händelseförlopp. Det är snarare, som t ex Martin Kreiswirth påpekar, olikheter i funktion och berättelsers anspråk på förbindelse med världen som skapar distinktionen mellan fiktivt och icke-fiktivt (314), eller, med andra ord, just en fråga om berättelsens teleologiska status, dess intention och mål. Som kommer att framgå i flera av essäerna är emellertid även denna föreställning ifrågasatt.

Berätta för att förstå? Boktitelns fråga implicerar att berättandet skulle kunna åstadkomma något utöver mimetisk av- eller återbildning, att berättandet också skulle kunna ordna, strukturera, lägga till rätta, skapa nya sammanhang och därmed också ny kunskap.

I sin artikel "Augustinus *Bekännelser* och det västerländska berättandet" visar Åke Bergvall på en linje i det västerländska berättandet, från Augustinus fram till den engelska romanens uppkomst. I denna tradition är berättandet en oskiljaktig del inte bara av vår självförståelse utan också av historien. Utifrån några nyckelbegrepp i bok 10 och 11 av *Bekännelser* visar Bergvall hur Augustinus såg på berättandet som en centripetal rörelse, ett hop-samlande och helande av det som varit splittrat och söndrat. I sina *Bekännelser* berättar Augustinus för att förstå, inte bara den personliga livsberättelsen utan också individens plats i en större kosmisk berättelse. Den augustinska självbiografen, skriven från ett "efteråt", beskriver en resa från försakingring till samling som har sin motsvarighet i berättandets process genom vilken disparata minnesbilder och händelser sammanfogas till en litterär enhet. Augustinus lägger därmed i Bergvalls framställning grunden för västvärldens

syn på narrativitet inte bara inom litteraturen utan också inom psykologin, fenomenologin och den episka historiebeskrivningen, ett synsätt som blivit ifrågasatt först under de senaste århundradena. Bergvall avrundar sin genomgång med några nedslag inom den västerländska litteraturen i ett försök att exemplifiera det augustinska arvet i diktverk som Dantes *Divina commedia*, Petrarcas *Rime sparse*, och Wordsworths *The Prelude*, och i den tidiga romanen *Robinson Crusoe*.

Latinets "legere" och svenskans "läsa" hade båda grundbetydelsen "plocka ihop", "foga samman". Inte bara berättarhandlingen utan också läsakten skulle alltså kunna beskrivas som en centripetal rörelse, ett sammanfogande av disparata delar. I artikeln "Berättelsen som karta. Om spatialitet i Enquists *Kapten Nemos bibliotek* och Pleijels *Lord Nevermore*" problematiserar Helene Blomqvist relationen mellan temporalitet och spatialitet i episka verk. Med utgångspunkt i bl.a. en artikel av nykritikern Joseph Frank och verk av strukturalisten Claude Lévi-Strauss ställer Blomqvist en syntagmatisk läsning och kompositionsform mot en paradigmatisk.

Delvis som en replik till Peter Brooks syntagmatiska "reading for the plot" föreslår Blomqvist en paradigmatisk läsning av Enquists och Pleijels romaner, som båda med hjälp av kartmetaforen aktualiserar frågor om berättandets funktioner i våra liv. Blomqvists svar på frågan "berätta för att förstå?" blir därför, liksom Bergvalls, jakande. Vi berättar och läser inte främst för att utröna berättelsernas mimetiska referens utan för deras relevans i våra liv. Kartritandet och kartläsandet blir en bild för hur berättelser kan användas för vår förståelse av världen, vår position i den, och för vår relation och vårt förhållningssätt till andra.

Att berätta är att kommunicera, att informera eller att lägga till rätta. En berättare har en mottagare, en läsare eller lyssnare i tankarna eller inom hörhåll. I Anders Tyrbergs studie, "Berätta, beslöja, uppenbara: Joseph Conrads *Heart of Darkness* och Sven

Delblancs *Jerusalems natt*”, problematiseras berättarhandlingen som transaktion och som tematiserat kunskapssökande. Dessa båda romaner liknar varandra genom arrangemanget av inneslutna berättarinstanser och röster, inneslutna så som rösterna faktiskt är det redan i Bibelns apokalyps, Johannes Uppenbarelse. Båda författarna gestaltar en pessimistisk grundhållning till berättandets kommunikativa, informativa och tillrättaliggande möjligheter genom en ironisk användning av den nytestamentliga passionshistorien och apokalyptikens bild- och formspråk. Hos båda finns en mängd ironiska markörer genom vilka författarna samtidigt både etablerar och saboterar sin kommunikativa funktion. Att förena apokalyptik och ironi kan te sig som en motsägelsefull verksamhet. I apokalypsen avslöjas något som är fördolt. Genom ironin kvarstår den framställda världen hos läsaren som beslöjad för(e)ställning. I varken Conrads eller Delblancs texter når berättaren fram till insikt, och hos läsaren dröjer sig osäkerheten från det ironiska tilltalet kvar även efter avslutad läsning. När det gäller antologins fråga, ”berätta för att förstå?”, visar därför Tyrbergs bidrag att förståelse inte är given genom en berättelse *per se*. Om berättandet som kommunikativ transaktion skall bli lyckosam krävs även en reaktiv eller proaktiv insats från läsarens sida.

En berättelse kan ha varierande grad av verklighetsgrund. Som Roland Barthes visat fyller dock historiska referenser i fiktion endast funktionen att skapa en illusion av verkligheten: det historiska mytologiseras genom sin underordnade ställning i berättandet, och berättelsens ofrånkomliga mytologiska dimension omformar verkligheten till de bilder av världen som stämmer överens med dominerande kulturella föreställningar om den (215, 200, 229).

Elisabeth Wennös artikel behandlar två berättelser om samma

historiska händelse i olika medier, film respektive roman. Händelsen är Titanics undergång speglad i James Camerons film *Titanic* (1997) och i Beryl Bainbridges roman *Every Man for Himself* (1996). Båda versionerna gör anspråk på att vara tillförlitliga beskrivningar av faktiska skeenden, tekniska detaljer och historiska personer, men är uppenbarligen också ute i ett annat ärende, nämligen att framställa berättelsen på ett sådant sätt att andra meningsstrukturer än ett skepps tragiska undergång framträder. Wennö visar att de båda versionerna använder sig av olika retorik och framställningssätt men liknar varandra i det att de tematiserar de två grundläggande sätten att förstå, förklara eller ordna världen, det logiska (*logos*) och det mytiska eller berättande (*mythos*), i relation till identitetsskapande. I detta sammanhang kan man påminna sig Jerome Bruners distinktion mellan "two modes of cognitive functioning", den "logico-scientific mode" och "the narrative mode", som två komplementära tankeprocesser. Med stöd i bl. a. Bruce Lincolns tes om dessa tänkesätts ideologiska funktion i det antika Grekland visar Wennö att berättelserna inte bara avslöjar hur dessa tänkesätt förutsätter varandra utan också hur de kan användas för att ifrågasätta eller understödja kulturella värderingar och föreställningar.

Om en funktion av att berätta är att tillskriva händelser mening så är en annan berättelsefunktion att bearbeta eller förstå en upplevelse. Upplevelser anses allmänt som subjektiva, verkliga och omedelbara. I en artikel med titeln "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma", framhåller dock Ernst van Alphen, med hänvisning till Teresa de Lauretis och Joan W. Scott, att en upplevelse är diskursiv till sin karaktär eftersom den får sin gestaltning genom den diskurs som förmedlar eller begreppsliggör den. Trauma är därför exempel på "failed experience" därför att den karaktäriseras av att den inte låter sig diskursivt gestaltas, dvs. den nära kopplingen mellan upplevelse och diskurs är bruten (25-26).

Medan van Alphen ägnar sig åt förintelsens offer i verkligheten och deras oförmåga att uttrycka eller berätta om sina upplevelser gör Maria Holmgren Troy i sitt bidrag till denna bok på andra grunder en i många stycken diskursiv analys av två litterära s. k. 'traumaberättelser', nämligen Kaye Gibbons roman *Ellen Foster* (1987) och Margaret Atwoods novell "Death by Landscape" (1989). Med utgångspunkt i de senaste decenniernas intresse för fenomenet trauma i olika vetenskaper visar hon att detta nya fält har påverkat narrativa strukturer och strategier. Hon tydliggör att sådana fiktiva berättelser pekar på länken mellan språk och upplevelse genom att de narrativa strategier som måste användas också tvingas bryta mot traditionella berättartekniker som kronologi och givna strukturer. Dessa två verk uppvisar istället frekventa inslag av upprepning, fragmentering, ellips, tidsförvrängning, utelämnning, pronominell substitution, samt skiftningar i verbformer, som gör att den traumatiska upplevelsen för huvudpersonerna inte låter sig språkligt fångas i berättelsens och förståelsens ram utan tar sig andra uttryck. Holmgren Troys analys visar således inte bara hur berättelser kan gestalta strategier för hantering av trauma, t. ex. enligt Dominick La Capras teori, utan också hur dessa påverkar den narrativa formen.

Den narrativa formens lingvistiska och ideologiska betydelse är central också för de två sista bidragen i denna antologi. Det traditionellt västerländska berättelsebegreppet med sin sammanvävning av aristoteliska och augustinska inslag (se Paul Ricoeur) har under de senaste decennierna ifrågasatts i allt högre grad, bl. a. för att det just är västerländskt, dvs. kolonialt i sin behandling av andra kultursfärer, eller, mer grundläggande, för det våld som krävs för att inordna verkligheten i en narrativ form. Det finns totalitära inslag i

allt meningsskapande, och därmed också i alla försök att sammanfoga en berättelse, hävdar t.ex. Louis Mink i boken *Historical Understanding*. Det är ingen tillfällighet att latinets *cogo*, ett av Augustinus narrativa nyckelbegrepp, vid sidan av "sammanfoga" också har betydelsen "tvinga". Svaret på frågan "berätta för att förstå?" beror därför både på *vems* berättelse vi talar om och vilken *form* den tar.

De två avslutande bidragen behandlar med utgångspunkt från dessa frågeställningar två moderna romaner: Erik Falk undersöker berättelse- och tidsbegreppen i Don DeLillos *The Body Artist* (2001) och Mark Troy alternativa berättelseformer i Richard Flanagans *Gould's Book of Fish* (2001). I Falks läsning av DeLillo ersätts de hävdvunna sambanden mellan tid, identitet och narrativitet med nya uttrycksformer som söker frihet från den traditionella berättelsens repressiva mekanismer genom heterogena och multipla tidsplan, och en uppluckring av det subjektiva identitetsbegreppet genom en sammanvävning av den inre, mentala verkligheten med den yttre, empiriska. Likt Holmgren Troy ser Falk en traumatisk händelse, ett självmord av maken till huvudpersonen, som romanens narrativa drivkraft, men till skillnad från Gibbons roman och Atwoods novell är traumat inte i första hand något som behöver läkas utan är förutsättningen för det nyskapande främmande ("uncanny", Freuds *unheimlich*), en epifani utanför språkets ramar med musik ("chant") som bärande metafor.

I Mark Troys läsning av Flanagan står berättandets imperialistiska återverkningar i centrum, i en roman där traditionell narrativ struktur genom sina associationer till den engelska fängelsekolonin i Australien är sammanflätad med upplysningstidens imperiebyggande. Med Deleuze och Guattaris teoribildning som utgångspunkt finner Troy i *Gould's Book of Fish* alternativa narrativa former baserade på olika "rhizomes" (ordagrant 'rotsystem', men begreppet används inom sociologin och litteraturteorin för olika osynliga kopplingar). Likt de okontrollerbara rörelserna av Goulds fiskar och sjö-

gräs exemplifierar romanen ett berättande som inte kan inordnas i reduktiva systems "lingvistiska fångelser". Flanagan – likt DeLillo – skapar detta genom en uppluckring av både tidsbegrepp och subjektivitet, specifikt genom en berättarröst vars identitet skiftar mellan flera av romanens karaktärer. Det icke-stratifierade uttrymme ("smooth space") som därmed uppstår – likt Falk ser Troy detta som en version av det främmande ("uncanny") – kan förmå en gränsöverskridande läsare att se nya ideologiska möjligheter.

* * *

Som bidragen visar finns det naturligtvis inget entydigt svar på antologititelns underliggande fråga: Berätta för att förstå vad? Det gemensamma drag som framkommer är berättelsens betydelse för individers och kulturers konstruktion av verkligheter. Oavsett om denna betydelse skall kallas 'förståelse', 'bedrägeri', 'nödvändighet' eller något annat, verkar berättandet vara en ofrånkomlig del av mänskligt liv. I en tid när vi blir alltmer medvetna om den narrativa karaktären i olika diskurser, vetenskapliga, mediala eller vardagliga, börjar vi ana att varken berättande eller läsande är oskyldiga handlingar. Ett av litteraturvetenskapens bidrag till kunskapssamhället kan vara att fördjupa en sådan insikt.

Litteratur och källor

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris 1957.

Bruner, Jerome, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge 1986.

de Lauretis, Teresa, "Semiotics and Experience", Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984.

Kreiswirth, Martin, "Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences", *Poetics Today* 21.2 (Summer 2000): 293-317.

Mink, Louis O, *Historical Understanding*, Ithaca 1987.

Ricoeur, Paul, *Minne, historia, glömska*, övers. Eva Backelin, Göteborg 2005.

— *Time and Narrative*, 3 vol., Chicago 1984-1988.

Scott, Joan W, "Experience", *Feminists Theorize the Political*, eds. Judith Butler and Joan W. Scott, New York 1992.

van Alphen, Ernst. "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma", *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer, Hanover 1999.

Augustinus *Bekännelser* och det västerländska berättandet

Åke Bergvall

Att bege sig in i 1600-talet är riskfyllt. Man sätter ner foten – och halkar på baken, rutschar ner genom seklerna ... Individ. När uppstod individen? Rousseau? Rembrandt? Dürer? Luther? Abelard, Augustinus. Man rutschar ner genom seklerna. Först vid Augustinus planar det ut, farten saktar, man reser sig på ostadiga ben och tar honom i betraktande: Den förste Individen. Nå? Nja ...

Augustinus visade vägen för hur en självbiografi kunde se ut: en analytisk och introspektiv berättelse komponerad efteråt, i en tid av reflektion och på ett enhetligt språk. (Tunström 219, 37)

När Göran Tunström i *Försök med ett århundrade* undersöker individens uppkomst i sextonhundralets persongalleri rutschar han, som han själv uttrycker det, gång på gång tillbaks till kyrkofadern Augustinus. Tunströms romanförsök är i sig ett sentida exempel på en augustinsk impuls att foga samman historiska och personliga förlopp till berättelser för att därigenom söka förstå något, i Tunströms fall tillblivelsen av den moderne européens ”ensamma

jag” (28). Likt den augustinska självbiografin är den tunströmska romanen en ”analytisk och introspektiv berättelse komponerad *efteråt*” (Tunström 37), och likt Augustinus är Tunström lika intresserad av att förstå de stora historiska förloppen som den enskilda individen, sig själv inte minst. Samtidigt är *Försök med ett århundrade* ofullbordad och fragmenterad, kanske delvis ett resultat av det förändrade berättelsebegreppet vid nittonhundratalets slut, men också en reflektion av den grundläggande centrifugala och därmed splittrande kraft som även Augustinus brottades med i sina *Bekännelser*.

Berätta för att förstå. Det sammanställande – ”komponerande”, säger Tunström med en musikalisk analogi – som berättandet innebär är en oskiljaktig del av förståelsen, något som blir tydligare med synonymen ”begripa”, ett ord som likt sin engelska motsvarighet ”comprehend” har sina rötter i latinets verb för att ”binda samman”, ”förena”, ”gripa tag i”. Enligt historiefilosofen Louis O. Mink är förståelse att ”greppa helheten”,¹ och som en del i den förståelsen är berättandet ett ”primärt kognitivt instrument”.² Mitt bidrag till förståelsen av berättandet är en undersökning av Augustinus innovativa användande av både den personliga livsberättelsen och av den historiska ”stora” berättelsen. I de första nio böckerna av *Bekännelser* tolkar Augustinus sitt egen liv som en teleologisk frälsningsberättelse, en pilgrimsvandring genom splitt-ring mot helhet,³ och i *Gudsstaten* utför han en likartad teleologisk tolkning av hela mänsklighetens historia. Av lika stor vikt är dock teorin: i *Bekännelsers* tionde och elfte bok identifierar och diskuterar Augustinus relationerna mellan minne, identitet och tid, begrepp som blivit hörnstenar även i modernt tänkande om narrativitet.⁴ För Augustinus blir berättandet i sig en frälsningsprocess, ett helande av det som varit delat och trasigt. Han lägger därmed grunden för en syn på narrativitet som under mer än 1000 år på gott och ont varit så förhärskande i västvärlden att den tills helt nyligen tagits

som det naturliga tillståndet. Och detta inte bara inom litteraturen: även psykologin, fenomenologin och den episka historiebeskrivningen (inte minst dess Marxistiska variant) har tydliga augustinska rötter. Påverkad bland annat av andra kulturer med egna narrativetsbegrepp har den augustinska grundsynen på allvar börjat ifrågasättas först under de senaste århundradena. Min genomgång kommer i första hand att innefatta nyckelbegrepp i bok 10 och 11 av *Bekännelser*, men kommer att avrundas med några nedslag inom den västerländska litteraturen i ett försök att exemplifiera det augustinska arvet i diktverk som Dantes *Divina commedia*, Petrarcas *Rime sparse*, och Wordsworths *The Prelude*, samt i den tidiga romanen *Robinson Crusoe*. De två senare exemplen kan tyckas vara mer sekulariserade än de två första, men de är trots det skrivna i skuggan av den augustinska modellen.

Augustinus *Bekännelser*

Augustinus *Bekännelser*, skriven omkring 397, är en skildring av en personlig resa, en irrfärd förvandlad till pilgrimsvandring. I bok 1 till 9 skissas en begåvad rhetors yttre karriär, från uppväxt och utbildning i det romerska imperiets nordafrikanska periferi till avancemang i Rom och Milano. Denna sociala framgångssaga kontrasteras dock mot jagberättarens inre resa, initialt beskriven som en drumlares väg. En trädgård ett stenkast från kejsarpalatset i Milano blir den existentiella vändpunkten. Som gensvar till några avlägsna barnrösters råd ”ta upp och läs” öppnar Augustinus Romarbrevet på måfå, och läser där ord som leder till hans omvändelse. Cirkeln sluts därefter för den pånyttfödde pilgrimen genom att han drar sig tillbaka från imperiets maktcentrum och återvänder till sitt barndoms Nordafrika.

Augustinus skriver sina *Bekännelser* ”efteråt”, ja hela tio år efter den beskrivna omvändelsen. Att boken haft ett så stort inflytande genom seklerna beror inte bara på livsberättelsens inneboende re-

toriska kraft utan också på att den långa tillkomstperioden möjliggjort de avslutande fyra böckernas filosofiska och andliga självreflektion, en inre upptäcktsresa som likt den yttre resan i den första delen söker den gudomliga helheten. Om de första nio böckerna har *berättelsen* i centrum får *berättandet* en central funktion i dessa avslutande fyra. I bok 10 börjar kyrkofadern en mental bestigning av skapelsestegen från kroppens sinnesupplevelser till den mänskliga själen för att därigenom ”steg för steg [...] stiga upp till honom som har skapat mig” (Augustinus 225; 10.8.12).⁵ Snart anländer han, med en berömd och inflytelserik metafor, ”till de vida fält, de höga salar min hågkomst råder över”.⁶ Under återstoden av den tionde boken utforskar Augustinus sitt inre i ett försök att utröna hur själen använder sig av minnet i sina mentala processer:⁷

[när vi tänker] lär vi oss helt enkelt genom att med tanken samla [*cogitando quasi conligere*] det som utan ordning finns överallt i minnet; [—] det måste på nytt ”kallas samman” [*cogenda*] så att vi kan känna till det. Det är som att samla ihop det ur ett slags förskingring [*ex quadam dispersione conligenda*]. (229-30; 10.11.18)

Augustinus teori grundas på två fundamentala krafter, en centrifugal och ”förskingrande”, en centripetal och ”hopsamlade”. De latinska begrepp han använder för dessa krafter, tagna från verbet *dispergo* å ena sidan, och *conligo* och *cogo* å andra, återkommer i expanderande kontexter genom hela hans *Bekännelser*. Han följer Varros exempel när han binder samman etymologin för verbet ”tänka” med ”att samla ihop” (och även med ”att tvinga”).⁸ Att tänka är därför för Augustinus en centripetal, enande kraft som samlar och sammanbinder förskingrade och oordnade minnen och abstrakta tankar till meningsfulla mentala enheter. Att ”berätta”, dvs. det ihopsamlade och sammanvävande av händelser och förlopp till en meningsskapande helhet som Augustinus utför i bok 1 till 9, är

en utvidgning av samma process: ”Allt detta sker när jag berättar något ur mitt minne [*cum aliquid narro memoriter*]” (225; 10.8.12).

De två krafterna är inte neutrala begrepp, utan är integrerade i en kristen nyplatonism som definierar Gud som *en*, och som därför ser varje centripetal rörelse mot enhetlighet som potentiellt frälsningsbringande. På motsvarande sätt är ”förskingring”, ”uttänjning” och ”splittring” (några av den svenska översättarens ordval för Augustinus *distentio*) en centrifugal kraft som för bort från den gudomliga enheten. Denna övergripande kontext märks då Augustinus i den senare delen av bok 10 lämnar minnet och de övriga själsfunktionerna och i stället anlägger en etisk aspekt: ”Genom avhållsamheten samlas vi, och återförs till det som är ett [*conligimur et redigimur in unum*]; från det hade vi avvikit för att följa lockelser utan tal” (244; 10.29.40). Att ”följa lockelser utan tal” är den inte helt exakta svenska översättningen av den disparata mångfald [*a quo in multa defluximus*] som för oss bort från Gud. Att leva ett moraliskt liv är, likt tänkandet och berättandet, att återföras till den gudomliga enheten. I detta system blir Kristus den ”som medlar mellan [Gud] som är *en* och oss som är många” (Augustinus 290; 11.29.39). Det är genom Kristus, bekänner Augustinus, som ”jag [...] kan gripa dig som fått mig i ditt grepp, lämna den gamla människans dagar, och samla mig och söka det som är *ett*”. Genom att ”gripa”/”begripa” (jfr. lat. *apprehendere* och *comprehendere*) blir därmed både tänkandet och berättandet, likt det moraliska livet och tron på Kristus, redskap för att kunna ”samla sig” i sökandet efter ”det som är *ett*”.

Men det är också på det etiska området som Augustinus mentala klättring mot Gud stöter på patrull. Trots att det har gått tio år sedan omvändelsen och trots att han nyligen vigts till biskop är han fortfarande oförmögen att stå emot alla frestelser. Där han i sina första skrifter som nykristen gjort en mycket optimistisk bedömning av sin möjlighet att nå fullkomning i detta livet ser han sig nu

som oförmögen att på eget bevåg ”ta sig samman”:

Inte heller i allt detta som jag hastar genom när jag rådfrågar dig finner jag ett tryggt rum för min själ utom i dig, ett rum där jag kan samla ihop mig ur min förskingring [*quo conligantur sparsa mea*], och varifrån ingen del av mig försvinner från dig. Ibland låter du mig nå fram till en sällsam känsla i mitt innersta, till en säregen ljuvhet; om den blir fullkomnad i mig kommer den att bli något som detta livet inte kan bli. Men av mina tunga bekymmer dras jag åter ned till min verklighet, jag uppslukas av vardagen och slipper inte loss. (Augustinus 261; 10.40.65)

Bara i flyktiga ögonblick av gudomlig upplysning har Augustinus fått erfara en försmak av den åtråvärda enheten, men för övrigt är den jordiska existensen, även för honom som kristen, ett tillstånd av splittring och fragmentering.

Som ett resultat av denna insikt framträder även en mer nyanserad (och förvånansvärt modern) bild av det egna jaget. I början av bok 10 verkar han formulera sig i termer av ett enhetligt ”jag” förmöget att behandla alla de sinnesförnimmelser som kroppen tillhandahåller: ”dessa olika uppdrag sköts genom sinnena av en enda ande, som är jag [*unus ego animus*]” (Augustinus 225; 10.7.11). Men vid en fördjupad självrannsakan upptäcker han ett tillstånd av mångfald även inom sig själv:

Minnets förmåga är väldigt, min Gud! Den är vördnadsbudande, en oändlig och outgrundlig mångfald [*profunda et infinita multiplicitas*], och det är min tanke, det är mitt jag. Vad är jag, min Gud? Hurudant är mitt väsen? Ett mångfaldigt, skiftande och omätligt stort liv [*varia, multimoda vita et immensa vehementer*]. (Augustinus 235; 10.17.26)

Om Gud kan karakteriseras som en enhet så är istället det mänskliga livet och det mänskliga jaget karakteriserat av skiftande mångfald. När Augustinus i en nyckelmening i slutet av bok 10 därför säger att endast i Gud kan han ”samla hop [sig] ur [sin] förskingring” (261; 10.40.65) så innefattar han inte bara sina minnen, de kvarlämnade spåren av ett levt liv, utan själva det fragmenterade jaget. Den mogna Augustinus tar sålunda inte ett enhetligt ”jag” som något givet, även om det mänskliga livet för honom innebär en aktiv strävan mot en sådan enhet.⁹

I den just citerade lyriska beskrivning av minnets förmåga framträder samtidigt Augustinus karakteristiska ambivalens till det jordiska livet (något han delar med många nyplatoniker och kristna): i teorin borde den jordiska mångfalden brännmärkas som enhetens motsats, men samtidigt är den ju ett uttryck för skapelsens och därmed skaparens omätliga rikedom.¹⁰ Problematiken med en enhetens Gud som skapat ett ”mångfaldigt, skiftande och omätligt stort liv” upptar Augustinus i *Bekännelsers* tre avslutande böcker, där han ber Gud om hjälp för att förstå ”hur du i begynnelsen skapade himmel och jord” (267; 11.3.5). I Bok 11 söker han tränga in i tidens mysterium, en tid skapad av en Gud som själv står helt utanför tiden, och bok 12 och 13 utför han en allegorisk läsning av de första verserna av den bibliska skapelseberättelsen. Undersökningen av tidsbegreppet koncentreras på den egna mentala förståelsen av tempusformerna dåtid, nutid och framtid. Då sinnet ständigt växlar mellan dessa tempusformer, så drar Augustinus slutsatsen att själva tiden är ytterligare ett exempel på den centrifugala kraft han överallt förnimmer i skapelsen och det mänskliga livet: ”Följaktligen tyckte jag att tiden helt enkelt var en uttänjning [*distentionem*]; men vad det var som uttänjdes visste jag inte – om det inte var själva tanken [*si non ipsius animi*]” (286; 11.26.33). Den svenska översättningen skyggar från den fulla vidden av originaltextens *animi*, som ju sammanlänkar tidens med *jagets* uttänjning.

Livssituation sammanfattas: "jag är splittrad i tider" vilket medför att "mitt liv är uttänjning och splittring" (290; 11.29.39).¹¹

Det finns en ton av uppgivenhet i Augustinus röst, och situationen kunde ha varit tröstlös om det inte vore för de motsatta, centripetala krafterna som står till hans förfogande, inte minst berättandets helande förmåga. Språket, inte minst Skriften, är ju förankrad i Kristus som också är Ordet, den "som medlar mellan [Gud] som är *en* och oss som är många" (290;11.29.39). För att exemplifiera motkraften mot den splittring som genomsyrar alla aspekter av det tidsbundna livet använder sig Augustinus därför av en text, närmare bestämt en sång. När han sjunger en inlärd sång upplever han visserligen splittringen mellan dåtid och nutid: "när jag börjat ser jag i mitt minne också tillbaka på den del av den som jag låtit gå till det förflutna, och handlingens förlopp splittras [*distenditur*]" (Augustinus 289; 11.28.38). Men mitt i denna splittring kan han också gripa tag i helheten. Sången kan ses som en sammanhållen enhet: "innan jag börjar ser jag fram mot hela sången [*in totum*]". I en av *Bekännelsers* mest betydelsebärande utsagor jämför han sedan sången med en persons hela livshistoria, eller hela mänsklighetens historia:

Det som sker i sångens helhet sker i dess enskilda delar, i dess enskilda stavelser, och i en längre handling, av vilken kanske denna sång är en liten del; i hela människolivet – i det är alla människans handlingar delar; i hela den tid människornas barn levat – i den är alla människoliven delar. (Augustinus 289; 11.28.38)

Sprängkraften i denna jämförelse ligger i dess dubbeltydighet: den fungerar lika bra åt båda hållen. Att sjunga en sång är att vara in-dragen i samma uttänjning som utmärker det individuella livet eller historiska händelseförlopp, men även motsatsen gäller: liksom en sång kan betraktas som en enhet ("in totum"), från utsidan så

att säga, så kan också historien och livshistorien betraktas utifrån som en sammanhängande och meningsfull enhet.¹² Augustinus är medveten om att en människa aldrig kan ha samma objektiva utanförperspektiv på sin egen livshistoria som hon kan ha av en sång. Men även om livet aldrig tillhandahåller ett allvetande helhetsperspektiv förbehållet skaparen av tid och rum, kan biografien, tillbakablickandet från en utgångspunkt av ”inte hurudan jag var utan hurudan jag är” (Augustinus 221; 10.4.6), efterlikna detta absoluta perspektiv.¹³

Vad jag sökt påvisa så här långt är att Augustinus i sina *Bekännelser* berättar för att förstå: både för att ge mening åt den personliga livsberättelsen, men också för att förstå individens plats i en större kosmisk berättelse. För att åstadkomma detta skapade han ett speciellt sorts berättande i vilket det formella och det innehållsmässiga integrerats. Den augustinska berättelsens primära genre, självbiografien, skrivs från ett ”efteråt” och beskriver en resa från förskingring till samling som har sin motsvarighet i berättandets formella process, en process som består av ett hopsamlade av lingvistiska ”spår”, verbaliserade minnesbilder av disparata händelser, till en sammanhängande litterär enhet: ”När man berättar om det förflutna så som det verkligen skedde är det inte själva de händelser som utspelades som man hämtar fram ur minnet – det är ord som fötts ur de intryck som händelsen genom sinnenas förmedling inpräglades i tanken som ett slags spår [*vestigia*]” (Augustinus 279; 11.18.23). Som tydligt framkommer i Augustinus jämförelse av den individuella livsberättelsen med mänsklighetens historia, så gäller i båda fallen samma centripetala, helande process. Den resulterande frälsningsberättelsen har en teleologisk u-form (nedgång och omvändelse ledande till slutgiltig upprättelse), och är hos Augustinus själv ofta beskriven som en ”pilgrimsresa” genom främmande land,¹⁴ en individens och mänsklighetens ökenvandring mot det förlovade landet. Berättelsen är personlig i det att individen står i

centrum, och inte bara det självbiografiska subjektet. Det är inom individen (både författare och läsare) som den narrativa processen äger rum, och, vilket Augustinus åtminstone implicit visar, på ett djupare plan är det genom självförståelsens skapande av berättelser som individens jag konstitueras.¹⁵ Betoningen av det personliga har som vi sett gjort Augustinus till en föregångare till den moderna individualismens framväxt (med bl. a. Petrarca och Luther, båda djupt påverkade av kyrkofadern, som tydliga exempel på en individcentrerad utveckling). Dock är den augustinska individen, Tunströms moderna jag till trots, inte ensam. Hon är alltid en del av ett större sammanhang, socialt, politiskt och religiöst, ytterst som medlem av *civitas dei*, gudsstaten. Tillsammans ger *Bekännelser* och *Gudsstaten* uttryck för samma narrativa grundsyn, och har blivit två av den västerländska kulturens främsta exempeltexter. Om den moderna betoningen av individen, en grundförutsättning för både den fiktiva romanen och det psykologiska fallstudiet, har en av sina viktigaste hörnpelare i den förra så uppstod ur den senare de så länge förhärskande ”stora berättelserna”, från medeltidens världshistorier via de franska encyklopedisterna ända fram till den marxistiska historieskrivningen, som trots sitt sekulära yttre genom sina totaliserande anspråk och slutliga triumf är ett ovanligt tydligt exempel på en augustinsk frälsningsberättelse.¹⁶

Med sin betoning av berättelsens formella enhet och koherens påminner den augustinska modellen om Aristoteles *Om diktkonsten* (även om det inte är troligt att Augustinus hade läst den).¹⁷ När Aristoteles behandlar tragediens *mimesis* betonas dock handlingens enhet snarare än karaktärens, och han argumenterar snarare mot en strävan att finna större sammanhang i det enskilda livsödet: ”Men fabeln är inte enhetlig bara för att den handlar om en enda person, som några tror” (36). Jämförelsen med *Om diktkonsten* tydliggör Augustinus betoning av det mänskliga jaget och den mänskliga livsberättelsen. En annan skillnad är att eftersom den augustinska

inverterade berättelsebågen är optimistisk i sin teleologi får grekernas favoritgenre, tragedien, stå tillbaka för en ny, gudomlig variant av komedien,¹⁸ med Dante och de medeltida mysteriedramerna som tydliga exempel.

I mysteriecyklerna, som bestod av en serie av kortare dramer baserade på bibliska texter, följer man den ”stora” frälsningsberättelsen från skapelse och syndafall via Kristi död (kurvans absoluta bottenpunkt) till uppståndelsen, den yttersta domen och det nya Jerusalem. Det är denna u-formade, inverterade berättelsebåge som Northrop Frye i *The Great Code* använder för en i grunden nyplatonisk läsning av Bibeln (169-98). John Pritchard, Biskopen av Jarrow, kan få exemplifiera ett sentida extremfall av denna syn när han enligt Dagens Nyheter anbefaller en anglikansk kortversion av Bibeln som skall kunna läsas på 100 minuter: ”Vi drar den stora berättelsen rakt av. [...] Allt väsentligt är med, från Adam till apokalypsen” (050922). Men, vilket Frye är den första att tillstå, så är dock Bibeln inte en given enhet utan består av en samling disparata texter skrivna under många århundraden av ett stort antal författare. Det är signifikativt att det var under Augustinus livstid som den Romerska kyrkan officiellt specificerade vilka böcker som skulle ingå i den bibliska kanon, först vid en synod i Rom år 382 och därefter i Hippo år 393,¹⁹ den senare ledd av Augustinus själv fyra år innan han skriver sina *Bekännelser*. När han därefter i *Gudsstaten* efter år 410 tolkar Bibeln som en enhetlig och starkt teleologisk berättelse, en hela mänsklighetens frälsningshistoria, påverkar han i grunden inte bara synen på Bibeln utan lika mycket den västerländska historiesynen till långt fram i modern tid.

La Divina commedia och *Rime sparse*

Det dubbla augustinska arvet av *Bekännelsers* personliga och *Gudsstatens* kosmiska frälsningshistoria, båda grundade i *Bekännelsers* fyra avslutande spekulativa böcker, framträder tydligt i två

diktverk skrivna i skärningspunkten mellan medeltid och modern tid, Dantes *La Divina commedia* (författat omkring 1310-1314) och Petrarcas sonettcykel *Rime sparse* (1374). Dessa verk illustrerar dock inte bara den augustinska modellens historiska och personliga komponenter utan också den inbyggda spänningen mellan dess centrifugala och centripetala, splittrande och enhetssträvande, krafter. Dantes tredelade episka verk kallades först *Komedien* rätt och slätt och dess berättelseform är kanske det mest fulländade exemplet på den klassiska u-bågen. Med början i en "selva oscura", en mörk skog vid livets mittpunkt, färdas diktjaget omedelbart ned genom helvetets olika cirklar till dess bottenkikt, varifrån en klättring genom skärseldens koncentriska cirklar vidtar, med en paus i det jordiska paradiset före den slutliga uppstigningen mot Guds tron. Denna empyreiska slutpunkt utanför tid och rum tillhandahåller också det upphöjda och allvetande berättarperspektiv från vilket författaren kan gestalta diktjagets pilgrimsberättelse. Eposet beskriver hans personliga utveckling (och har därför kopplingar till *Bekännelser*), men betoningen ligger mera på mänsklighetens gemensamma resa och har också *Gudsstaten* som en av sina primära modeller.²⁰ Likt mysteriedramerna följer det den bibliska prototypen (som den tolkats av Augustinus) från fallet i Edens lustgård (Dantes "selva oscura") via den kosmiska vänpunkten vid Kristi död och uppståndelse till Uppenbarelsebokens beskrivning av det nya Jerusalems vattenströmmar och grönskande träd (alluderade till både i det jordiska paradiset i slutet av *Purgatorio* och i hela den tredje *Paradiso*-delen). Den inverterade berättelsebågens vändpunkt, påskdramat, är på en annan berättarnivå applicerad till hela diktverket genom att tidsangivelsen för jagberättarens drömvision är från långfredagskväll till påskdag. I sina symmetrier av tid och rum och genom sin användning av numerologiska koder – speciellt det heliga tretalet – betonas ytterligare den beskrivna resans gudomliga ontologi och teleologi.

Petrarca efterlämnade sin diktsamling *Rime sparse* (på italienska även benämnt *Canzoniere*) vid sin död år 1374. I sin slutgiltiga form består manuskriptet (som är bevarat i Vatikanbiblioteket) av 366 dikter, i huvudsak sonetter, som beskriver olika stadier av diktjagets kärlek till Laura samt en avslutande längre *canzon* dedicerad till Jungfru Maria. Likt Dante ser Petrarca nummer och därmed form som betydelsebärande, och de 365 + 1 dikterna korresponderar således till en rörelse från jordelivets mångfald (i form av skottårets dagar) till evighetens ”enfald”. Som den amerikanske litteraturforskaren S.K. Heninger har påvisat finns det en analog rörelse inbäddad i den italienska sonettens formella rimmönster, från oktettens jordiska fyrtal (som i årstiderna, elementen och temperamenten) till den avslutande sextettens gudomliga tretal (76-77).

Men som titeln på samlingen antyder, även om *Rime sparse* (”spridda rim”) strävar mot gudomlig frid är den lika mycket ett uttryck för den splittring som utmärker det jordiska livet,²¹ med en betoning på diktjagets oförmåga att ta sig samman. Detta kommer även till uttryck i samlingens numerologi. Robert Durling, översättaren av *Rime sparse* till engelska, pekar på hur antalet dikter i samlingen också är nedbrytbart till talet 6 ($366 = 6 \times 60 + 6$), och hur 6 traditionellt var förknippat med skapelsen (vilken tog sex dagar, med människan på den sjätte dagen), och med syndafallet och försoningen (enligt medeltida källor var det på veckans sjätte dag som Adam föll och Kristus korsfästes) (17-18). Diktcykeln innehåller den förväntade u-bågen både för Laura och diktens jag. Lauras död är samlingens vändpunkt (dess två delar benämns ”Laura in vita” och ”Laura in morte”), och hon blir i den senare delen upptagen till himlen, varifrån hon fortsätter att inspirera diktaren. Diktens jag går för sin del från optimism via desperation över både Lauras död och sin egen synd till en förhoppning om en slutlig frälsning baserad på nåd. Likt *Den gudomliga komedien* har cykeln en stark koppling till passionsdramat. Petrarca framhåller att dik-

tens jag första gången ser Laura på långfredagen (år 1327), och att hon dör på påskdagen (år 1348). Samtidigt betonas dock att båda dessa betydelsefulla händelser inträffade den *sjätte* april, som för att påminna om livets förgänglighet. Sammanfattningsvis kan sägas att *Rime sparse* bestående betydelse har legat just i spänningsfältet mellan de centripetala och centrifugala krafterna, i strävandet efter mening och sammanhang mitt i livets upplösning.

Augustinus livshistoria blev något av en fix idé hos Petrarca. När han i ett berömt brev beskriver en bestigning av berget Mont Ventoux i södra Frankrike gör han den slingrande klättringen till en liknelse över sitt eget förfelade liv. Vändpunkten för den upp-och-nedvända u-formen (toppen av berget kommer att representera hans livs bottenpunkt) inträffar när han likt Augustinus (och, som vi skall se, likt Robinson Crusoe 400 år senare) öppnar en bok *på måfå*. Det är dock inte Bibeln han öppnar utan *Bekännelser*, och slumpen till trots hamnar han mitt i Augustinus diskussion av minnet i Bok 10, en läsning som leder till Petrarcas "omvändelse" (Petrarca 1948, 44). Under årtionden bar Petrarca med sig en fickversion av Augustinus självbiografi, och han justerar sin egen ålder vid bestigningen av Mont Ventoux så att den överensstämmer med Augustinus ålder vid dennes omvändelse i trädgården i Milano.²²

Petrarcas ingående kännedom om kyrkofaderns teori och exempel blir speciellt tydlig i *Min hemlighet (Secretum)*, en fiktiv platonisk dialog mellan "Petrarca" och "Augustinus", i vilken han identifierar sig både med det augustinska spänningsfält jag beskrivit och med den augustinska livsberättelsen (och i termer som förebådar mitt nästa litterära exempel, *Robinson Crusoe*):

Låt vara att avståndet oss emellan är lika stort som mellan den skeppsbrutne och den som nått säker hamn, eller mellan den lycklige och den olycklige, jag tycker ändå att jag mitt i mina stormar kan känna igen ditt eget vacklande hit och dit. Varje gång jag läser

i dina *Bekännelser* grips jag därför av två motsatta känslor, hopp och fruktan, och inte utan glädjetårar tycker jag mig stundom läsa historien inte om en annans utan om min egen pilgrimsvandring. (Petrarca 2002, 40-41)

Petrarca avslutar *Min hemlighet* genom att formulera sin konflikt med hjälp av en explicit augustinsk vokabulär som samtidigt återknyter till diktsamlingen *Rime sparse*: ”jag skall samla ihop de spridda delarna av min själ [*sparsa anime fragmenta recolligam*] och hålla mig själv under noggrann uppsikt. Men sanningen att säga har det under vårt samtal nu hopats många viktiga, låt vara fortfarande världsliga, uppgifter som väntar på mig” (2002, 162).²³ Där Dante betonar enheten vid pilgrimsvandringens slut känner sig Petrarca, även om han längtar efter samma mål, fast vid jordelivets omsorger. Där Dante förankrar sitt epos inom Gudsstaten, lägger Petrarca pussel med fragmenten av sin splittrade själ. Dessa inriktningar är kanske det som särskiljer de båda diktarna och som gör att vi trots deras tidsmässiga och geografiska närhet ofta ser dem som typexempel av det medeltida och det förmoderna. Vad som behöver betonas är dock att båda inriktningarna i grunden är augustinska, i sig en förklaring till varför kyrkofadern behållit sin relevans även under modern tid.

Robinson Crusoe

Härnäst skall jag göra ett kort uppehåll vid tillblivelsen av den moderna engelska romanen, närmare bestämt 1719 då berättelsen om den skeppsbrutne Robinson Crusoe först gavs ut, även den ett led i formationen av den moderne européens ”ensamma jag” (Tunström 28). Robinson, sjuk till kropp och själ efter att ha strandsatts på sin ö, slår upp Bibeln helt på måfå: ”only having opened the book casually, the first words that occur'd to me were these: *Call on me in the day of trouble, and I will deliver, and thou shalt glorify me*”

(Defoe 70). Det som kan synas en obetydlig detalj – det slumpmässiga i läsandet av bibeltexten – är en medveten strategi: vid denna vändpunkt i romanen låter Defoe sin skeppsbrutne protagonist följa i Augustinus (och Petrarcas) spår. Även Augustinus öppnade ju Bibeln *på måfå* vid sin omvändelse ”och läste tyst det första stycket mina ögon föll på” (191; 8.12.29). *Bekännelser* har länge sammankopplats med den engelska romanens framväxt, speciellt med formellt självbiografiska omvändelseromaner som *Robinson Crusoe* och *Moll Flanders*.²⁴ Robinsons och Augustinus ”andliga självbiografier”²⁵ uppvisar ett snarlikt narrativt mönster. Båda använder sjöresan som metafor för att gå vilse, och de uppvisar båda en inverterad berättelsebåge som följer huvudpersonen från initial oerfarenhet via syndafall och irrvandringar till en räddande vändpunkt och slutlig hemkomst. Än mer betydelsefullt är det likartade författarperspektivet. Som Tunström förklarade det, självbiografien (även i sin fiktiva form) är en ”berättelse komponerad *efteråt*” (37). Berättarna drar sig till minnes erfarenheter från ett ”efteråt”-perspektiv som möjliggör att vad som i erfarenhetsögonblicket upplevts som slumpmässiga och isolerade händelser kan sammanfogas till meningsfulla helheter. Berättandet blir därmed en del av berättarjagets självförståelse, och även läsaren förväntas dra lärdomar som i sin tur inbjuder till en läsning av den egna livsberättelsen som meningsfull och koherent. Det är ingen tillfällighet att Bunyans *Kristens resa*, publicerad 1678 strax före romanens framväxt, i England förblev den mest lästa texten vid sidan av Bibeln ända fram till den viktorianska eran. Bokens fulla originaltitel understryker många av de augustinska drag vi har undersökt: ”The Pilgrim’s Progress From This World, to That Which is to Come: Delivered Under the Similitude of a Dream Wherein is Discovered, the Manner of His Setting Out, His Dangerous Journey; and Safe Arrival at the Desired Countrey”. Bakom den engelska romanens framväxt ligger enligt Ian Watt en spirande individualism påskyndad av John

Calvins puritanism och John Lockes empirism (21 och 74). Bakom Calvin och Locke framträder, som ju även Tunström antyder, Augustinus exempel.²⁶ Men som Bunyan påminner oss om, det är inte bara Tunströms ”ensamma jag” som framträder, utan även en augustinsk betoning av den ”stora” berättelse vari varje levnadsöde finner sin plats på den på samma gång individuella och kollektiva pilgrimsvandringen mot ”the Desired Country”.

The Prelude

Min sista exempeltext, William Wordsworths episka diktverk *The Prelude* – en av romantikens och individualismens främsta verk – pekar på detta dubbla augustinska arv: en individuell frälsningsberättelse infogad i ett större historiskt sammanhang. Berättelsen är återigen ett typexempel på en inverterad narrativ båge. Berättarjaget är en ”pilgrim” (*Prelude* 1.91) som, likt William Blakes *Songs of Innocence and of Experience*, beskriver ett arketypiskt fall från barndomens oskuld till vuxenlivets befläckade erfarenhet. Eposet avslutas dock med återupprättelse och återkomst i form av en bestigning av, och visionär utblick från, Mount Snowdon, som därmed blir sinnebilden för diktarens tillbakablickande och övergripande författarperspektiv.²⁷ Retrospektiva minnesbilder är helt avgörande för Wordsworths poetik genom de epifaniska livsögonblick, ”spots of time” (*Prelude* 12.208), på vilka *The Prelude* bygger. Insamlandet av dessa känsloladdade minnesbilder från ett ”efteråt” karakteriserat av stillhet är följdriktigt hörnstenar i hans välkända beskrivning av den poetiska skaparprocessen som ”emotion recollected in tranquillity”,²⁸ ett berättande i poesins form som för både diktare och läsare är helande.²⁹

M.H. Abrams beskriver träffsäkert diktjaget i *The Prelude* som Wordsworths omvandling av Augustinus kristna pilgrim till en ”jagskapande” resenär på romantikens bildningsresa.³⁰ Men det betyder inte att det är solipsism som råder, utan dikten är hela tiden en

del av ett större politiskt och historiskt sammanhang, med urbanisering och revolution som sociala nyckelbegrepp. Detta större perspektiv framträder tydligare när man placerar *The Prelude*, vilket ju redan titeln signalerar, som ett "ante-chapel"³¹ till det enorma och oavslutade diktverket *The Recluse*. Coleridge var med vid tillkomstprocessen av detta större diktverk, och beskriver i *Table Talks* sina och Wordsworths planer. Innehållsmässigt skulle *The Recluse* bestå av två komponenter, en som beskriver människan ("man") som individ och en som beskriver henne som social varelse. Wordsworth, förklarar Coleridge,

was to treat man as man – a subject of eye, ear, touch, and taste, in contact with external nature, and informing the senses from the mind, and not compounding a mind out of the senses;³² then he was to describe the pastoral and other states of society, assuming something of the Juvenalian spirit as he approached the high civilization of cities and towns, and opening a melancholy picture of the present state of degeneracy and vice; thence he was to infer and reveal the proof of, and necessity for, the whole state of man and society being subject to, and illustrative of, a redemptive process in operation, showing how this idea reconciled all the anomalies, and promised future glory and restoration. (citerat i Wordsworth, *Poems 2*: 952)

Tydligare än så kan knappast det augustinska arvets varaktighet fram till modern tid exemplifieras. Den senare delen av citatet med dess u-formade samhällliga "frälsningsprocess" är ett eko av *Gudsstatens* kosmiska perspektiv, och dess sociala återupprättelse är analog med den personliga upprättelse som Wordsworth, i *Bekännelsers* efterföljd, beskriver i *The Prelude*. Men lika signifikativt är kanske ändå att likt Tunströms *Försök med ett århundrade* förblev *The Recluse* ofullbordad och fragmenterad, en indikation på den upp-

luckring, ja förskingring, som den augustinska modellen genomgår i mötet med moderniteten.

Noter

¹ "Comprehension [...] is not a method but the grasp of totality without which any method would disappear into the stream of unreflective consciousness" (Mink 37).

² "[N]arrative is a primary cognitive instrument – an instrument rivalled, in fact, only by theory and by metaphor as irreducible ways of making the flux of experience comprehensible" (Mink 185).

³ För Augustinus bidrag till självbiografien, se Sturrock 20-48.

⁴ Augustinus tankar har systematiserats och vidareutvecklats av narrativa teoretiker som Mink och Paul Ricoeur (vars *Time and narrative* utgår från en närläsning av bok 11 av *Bekännelser*).

⁵ Jag refererar dels till sida i den svenska översättningen, dels till bok, kapitel och stycke, av hävd använt för att referera både till den latinska originaltexten och översättningar av Augustinus *Bekännelser*.

⁶ Som Tunström travestierar Augustinus: "Vi är minnesgrossister med väldiga lagerlokaler, som vi sällan besöker" (35).

⁷ För en mer omfattande genomgång av detta ämnesområde, se Burt.

⁸ Maria Boulding, översättare till en av de nya engelska versionerna av *Bekännelser* förklarar: "Augustine thus derives *cogito*, think, from *cogo*, force, drive, herd together, and associates them both with *colligo* or *conligo*, collect, gather."

⁹ Se vidare kapitlet "Psychology: The divided self" i Bergvall 2001, 33-69.

¹⁰ För ett pregnant uttryck av spänningen mellan den gudomliga enheten och jordelivets mångfald, se Gerard Manley Hopkins "Pied Beauty":

Glory be to God for dappled things –
 For skies of couple-colour as a brindled cow;
 For rose-moles in all stipple upon trout that swim;
 Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;
 Landscape plotted and pieced – fold, fallow, and plough;
 And áll trádes, their gear and tackle and trim.
 All things counter, original, spare, strange;
 Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
 With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
 He fathers-forth whose beauty is past change: Praise him.

¹¹ Se Ricoeur 1984-88, 1: 26-27.

¹² Ricoeur förklarar i *Time and Narrative* vikten av detta augustinska citat: "The entire province of narrative is laid out here in its potentiality, from the single poem, to the story of an entire life, to universal history" (1984-88, 1: 22). Aristoteles använder i *Om diktkonsten* samma visuella argument för att fabelns längd skall anpassas så att den kan "omfatta[s] med blicken": "Man ska kunna överblicka det hela från början till slut" (61-62). I *Minne, historia, glömska* pekar också Ricoeur på den visuella översiktsskildringen inom historieskrivningen: "Den storskaliga framställningen, den som skildrar historiska perioder, ger en effekt som fortfarande kan kallas visuell, nämligen en översiktsskildring". Enligt Ricoeur riskerar dock detta synsätt att leda till "slutenheten hos de stora berättelserna, som ligger nära sagorna och urmyterna" (2005, 353).

¹³ Utan att referera direkt till Augustinus har Mink en analog förklaring: "there thus seems to be a characteristic kind of understanding which consists in thinking together in a single act, or in a cumulative series of acts, the complicated relationships of parts which can be experienced only *seriatim*. I propose to call this act [...] 'comprehension'. It is operative, I believe, at every level of consciousness, reflection, and inquiry. [...] At the highest level, it is the attempt to order together our knowledge into a single system—to comprehend the world as a total-

ity. Of course this is an unattainable goal, but it is significant as an ideal aim against which partial comprehension can be judged. To put it differently, it is unattainable because such comprehension would be divine, but significant because the human project is to take God's place" (50).

¹⁴ Bland annat förklarar han att han skriver sina *Bekännelser* "för mina landsmän [i gudsstaten] som också vandrar i främmande land [*et mecum peregrinorum*]" (Augustinus 221; 10.4.6).

¹⁵ "For Augustine, it is the power of memory which makes it possible for someone to realise what Weintraub calls 'the unification of the personality'" (Scott 41).

¹⁶ För utvecklingen från kyrklig frälsningshistoria till sekulär framstegs- och revolutionshistoria, se Koselleck.

¹⁷ Ricoeur börjar sin *Time and Narrative* (1984-88, 1: 5-51) med en längre kontrasterande läsning av *Bekännelser* och *Om diktkonsten*, men här vill jag bara peka på några uppenbara skillnader.

¹⁸ Enligt Aristoteles är komediens särart inte så mycket dess berättelsebåge utan att den avbildar "människor som är sämre", och "löjliga" (31).

¹⁹ Se under "Canon" i *The Catholic Encyclopedia*.

²⁰ För Dantes relation till Augustinus, se Frecceros *Dante*, och Hawkins.

²¹ Som vi kommer att se nedan är titelns koppling till Augustinus "förskingring [*sparsa mea*]" (261; 10.40.65) mer än en tillfällighet.

²² Med John Frecceros ord, "not until Petrarch did it occur to anyone to take the bishop of Hippo as a literary role model. [...] it may be said that the *Confessions* came to be regarded only in the modern era for what it is: not simply the life of a saint, but also the paradigm for all representations of the self in a retrospective literary structure" ("Autobiography and Narrative" 17). Se också Chiampi.

²³ Både Petrarca's vilja att "samla ihop sig" och hans uppgivenhet inför jordelivets krav känns igen från en av nyckeltexterna i *Bekän-*

nelser: ”Inte heller i allt detta som jag hastar genom när jag rådfrågar dig finner jag ett tryggt rum för min själ utom i dig, ett rum där jag kan samla ihop mig ur min förskingring [*quo conligantur sparsa mea*], och varifrån ingen del av mig försvinner från dig. [...] Men av mina tunga bekymmer dras jag åter ned till min verklighet, jag uppslukas av vardagen och slipper inte loss” (Augustinus 261; 10.40.65).

²⁴ Se Starr. Jag understöder därmed Inger Littberger’s hypotes ”att omvändelseromanens ursprung står att finna i den religiösa bekännelse-litteraturen med Augustinus *Bekännelser* som utgångspunkt” (27).

²⁵ Jag lånar titeln på Starrs bok *Spiritual Autobiographies*.

²⁶ Calvin var en idog läsare av Augustinus. Han refererar till eller citerar kyrkofadern över 4000 gånger, och skriver att han skulle kunna formulera sin dogmatiska trosbekännelse enbart med hjälp av citat från Augustinus (Fitzgerald 116-20). Även om Locke inte såg sig som anhängare av kyrkofadern har nu senast Paul Ricoeur påvisat sambanden dem emellan i *Minne, historia, glömska* 137-50.

²⁷ För två kompletterande analyser av berättelsebågen, med dess selektiva urval och icke-sekventiella sammanställning av minnesfragment, se Abrams och Hartman.

²⁸ Wordsworth, ”Preface to *Lyrical Ballads*”, i *Poems* 1: 886.

²⁹ Jag behandlat ytterligare kopplingar mellan Wordsworth, Petrarca och Augustinus i artikeln ”Of Mountains and Men”.

³⁰ “[L]ike a number of works by his contemporaries, Wordsworth’s ‘poem on my my own poetical education’ converts the wayfaring Christian of the Augustinian spiritual journey into the self-formative traveler of the Romantic educational journey” (Abrams 591-92).

³¹ Så benämnt av Wordsworth i sitt förord till 1814 års utgåva av *The Excursion* (*Poems* 2: 952).

³² Dvs en *aktiv* själ i kontrast till Lockes empirism, vilken hade definierat själen som summan av dess sinnesintryck.

Litteratur och källor

- Abrams, M.H., "The Design of *The Prelude*: Wordsworth's Long Journey Home", i *The Prelude* av William Wordsworth, 585-97.
- Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Göteborg 1994.
- Augustinus, *Bekännelser*, övers. Bengt Ellenberger, Skellefteå 1990.
- ___ *The Confessions*, övers. Maria Boulding, London 1999.
- Bergvall, Åke, *Augustinian Perspectives in the Renaissance*, Uppsala 2001.
- ___ "Of Mountains and Men: Vision and Memory in Wordsworth and Petrarch", *Connotations*, 7:1 (1997/98): 44-57.
- Burt, Donald X., *Augustine's World: An Introduction to his Speculative Philosophy*, Lanham och London 1996.
- Catholic Encyclopedia, internet på www.newadvent.org/cathen/.
- Chiampì, James T., "Petrarch's Augustinian Excess", *Italica*, 72:1 (1995): 1-20.
- Dante, *The Divine Comedy*, övers. och red. Geoffrey L. Bickersteth, 3:e utg., Oxford 1981.
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, London 1975.
- Durling, Robert M., introduktion till Petrarca, *Lyric Poems*.
- Fitzgerald, Allan D., red., *Augustine Through the Ages: An Encyclopedia*, Grand Rapids 1999.
- Freccero, John, "Autobiography and Narrative", i *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, red. Thomas C. Heller, Stanford 1986.
- ___ *Dante: The Poetics of Conversion*, Cambridge, MA 1986.
- Frye, Northrop, *The Great Code: The Bible and Literature*, San Diego 1983.
- Harman, Geoffrey H., "A Poet's Progress: Wordsworth and the *Via Naturaliter Negativa*", i *The Prelude* av William Wordsworth, 598-612.
- Hawkins, Peter S., "Divide and Conquer: Augustine in the Divine Comedy", i *PMLA*, 106 (1991): 471-81.

- Heninger, S.K., *The Subtext of Form in the English Renaissance: Proportion Poetical*, University Park, PA 1994.
- Koselleck, Reinhart, *Erfarenhet, tid och historia: Om historiska tiders semantik*, övers. Joachim Retzlaff, Göteborg 2004.
- Littberger, Inger, *Omvändelser: Nedslag i svenska romaner under hundra år*, Stockholm 2004.
- Mink, Louis O., *Historical Understanding*, Ithaca 1987.
- Petrarca, "The Ascent of Mont Ventoux", övers. Hans Nachod, i *The Renaissance Philosophy of Man*, red. Ernst Cassirer et al., Chicago 1948, 36-48.
- ___ *Lyric Poems*, övers. och red. Robert M. Durling, Cambridge, MA 1976.
- ___ *Min hemlighet*, övers. Birger Berg, Stockholm 2002.
- Ricoeur, Paul, *Minne, historia, glömska*, övers. Eva Backelin, Göteborg 2005.
- ___ *Time and Narrative*, 3 vol., Chicago 1984-1988.
- Scott, Jamie, "From Literal Self-sacrifice to Literary Self-sacrifice: Augustine's *Confessions* and the Rhetoric of Testimony", i *Augustine: From Rhetor to Theologian*, red. Joanne McWilliam, Waterloo, Ont. 1992.
- Starr, G.A., *Defoe and Spiritual Autobiography*, Princeton 1965.
- Sturrock, John, *The Language of Autobiography*, Cambridge 1993.
- Tunström, Göran, *Försök med ett århundrade*, Stockholm 2003.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, Berkeley 1957.
- Wordsworth, William, *The Poems*, 2 vol., red. John Hayden, Harmondsworth 1977.
- ___ *The Prelude*, red. Jonathan Wordsworth, M.H. Abrams, och Stephen Gill, New York 1979.

Berättelsen som karta

Om spatialitet i Enquists *Kapten Nemos bibliotek* och Pleijels *Lord Nevermore*

Helene Blomqvist

Livet måste vara en berättelse,
Annars krossas man under det.

Som elden, har jag tänkt,
Har även berättelsen en plats, en stad.

Därur reser den sig sedan och brinner.
Brinner sin saga all.¹

Många som har diskuterat det mänskliga berättandet menar att den narrativa principen är kopplad till temporaliteten och att berättandet och berättelserna framför allt är till för att vi skall kunna bearbeta vår tidsbundenhet och tidens irreversibilitet, det faktum att vi inte kan vrida klockan tillbaka och t. ex. besöka vår barndom igen. Obevekligt för oss klockans tickande och almanacksbladens vändande allt närmare döden. Frank Kermode skriver i *The Sense of an Ending* att berättelser är fiktiva modeller av den temporala

världen ("fictive models of the temporal world", Kermode 54) och att alla romanförfattare måste kämpa, som Don Quijote, med den tidsbundna verklighetens väderkvarnar (Kermode 51).² Relationen mellan narrativiteten och temporaliteten är också ett huvudämne i Paul Ricoeurs *Temps et Récit*. Ricoeur menar där att det narrativa helt och hållet är knutet till vårt tidsliga vara, hos vilket det återger grunddragen (Ricoeur 1984, 52ff, 3). Också Peter Brooks hävdar i *Reading for the Plot* att det narrativa har att göra med vår bundenhet i tiden och att vi framför allt har användning för berättandet för att bearbeta problem förknippade med vår temporalitet (Brooks 22, xi). I slutet av sin omfattande studie över intrigens betydelse och funktion i romanen menar Brooks att anledningen till att vi människor envisas med att skapa intrigburna narrativa texter är vår vägran att låta vår tidslighet (vår tidsbundenhet) vara meningslös (Brooks 323).³

I citatet ovan från Elisabeth Rynells roman *Till Mervas* (2002) betonas dock en annan sida hos berättandet än den temporala. Rynell talar om att berättelsen har "en stad" (en eldstad), en plats som utgångspunkt och förutsättning.⁴ Berättande texters estetiska organisation är inte uteslutande temporal, utan också mer eller mindre spatial. Inte heller använder vi berättelser enbart (kanske inte alltid ens i första hand) för att söka hantera vårt tidsliga vara och vår bundenhet vid tiden, utan också för att söka förstå vår värld och vår plats i den – inte minst i relation till andra.⁵ Nykritikern Joseph Frank menar t. ex. i sin berömda och kritiserade "Spatial Form in Modern Literature" från 1945 att modern litteratur (exemplifierad av författare som Flaubert, Proust, Joyce och Djuna Barnes) är konstruerad för att uppfattas spatialt, i ett ögonblick i tiden och inte temporalt, som en sekvens. Läsaren av dessa texter måste hela tiden passa ihop olika passager och fragment för att så småningom bli medveten om hela mönstret av relationer. Frank avslutar sin artikel med att påpeka att den modernistiska littera-

turen i sin strävan att ställa sig över tiden och göra upp med den historiska sekventialiteten, liknar myten (Frank 63f).

Också antropologen Claude Lévi-Strauss vänder sig mot en syntagmatisk läsning av myten som en sekventiell räcka; den måste fattas som en totalitet. Mytens olika delar skall, istället för att läggas efter varandra, läggas på varandra så att de tillsammans kan ge en bild av tillvaron och tillhandahålla en modell för mänskligt liv (Lévi-Strauss 1978, 44-54).⁶ I sin analys av Oidipusmyten visar Lévi-Strauss att återberättandet av myten visserligen kräver ett syntagmatiskt tillvägagångssätt, så att man berättar den ena händelsen efter den andra men om man vill försöka tyda och förstå den måste man gå paradigmatiskt tillväga, så att man plockar samman besläktade funktioner i knippen, oavsett var på tidsaxeln de befinner sig (Lévi-Strauss 1968, 214).

Franks artikel väckte stort uppseende och har lett till såväl applikationer som kritik och diskussioner.⁷ En som starkt ifrågasatt Joseph Franks idéer är Frank Kermode.⁸ Det tycks dock i praktiken som om Kermodes kritik främst avser själva termen: "spatial form". Han diskuterar samma fenomen som Frank uppmärksammade (och Lévi-Strauss), nämligen att en litterär text kan upplevas som samtidigt närvarande i sin totalitet, likt en bild, trots att läsningen ju förutsätter ett tidsligt förlopp (Kermode 52). Litterära texter kan integrera förgången tid, nutid och framtid och på så sätt trotsa tiden (Kermode 71). Boken blir en modell av världen (som kartan). Denna effekt frestas Kermode att benämna tidsbesegrande ("time-defeating"), men ångrar sig inför risken att termen skulle kunna associeras med idén om en spatial struktur i litterära texter. Han väljer därför istället termen "time-redeeming" (tidsräddande, tidsåterlösande, Kermode 52, 71f). Jag kan inte se någon anledning till denna rädsla för termen "spatial form", annat än att den inte passar in i Kermodes så temporalt fokuserade studie.

Om man närmare granskar också Brooks och Ricoeurs resone-

mang visar det sig att mycket av det de sysslar med faktiskt inte enbart rör berättandets temporalitet, inte endast förloppet och successionen. Brooks är visserligen framför allt intresserad av berättandets och läsandets dynamiska karaktär, det som driver läsaren framåt i läsprocessen, men han påpekar också att den fulla överblicken endast fås då man läst texten till slut och vid en omläsning. Han är visserligen mest intresserad av den *process* varigenom den berättande textens olika motiv sammanbinds till en konfiguration men han menar ju att det som framför allt driver oss att fortsätta läsa är behovet av att få överblick.

Vi använder alltså berättelser för att söka orientera oss inte bara i tiden utan också i rummet. Det förefaller som om vissa litteraturhistoriska perioder betonar det temporala mer, medan andra snarare fokuserar det spatiala. Man kan naturligtvis också välja att läsa texter "for the plot", som Brooks säger – för tjusningen i att blottlägga 'historien' med hjälp av 'berättelsens' rörelser, för att få veta hur det går – eller att läsa samma text på ett paradigmiskt sätt, så att man lägger ihop olika motiv för att se vilket rum eller vilken värld som texten projicerar.

En text som exemplifierar vikten av att inte endast välja en syntagmatisk läsning "for the plot" är P O Enquists *Kapten Nemos bibliotek* (1991). Vill man läsa romanen för att finna ut vad som egentligen hänt, med vem och i vilken ordning, stöter man på stora problem. Romanen visar sig vara organiserad på ett sådant sätt att en spatial läsart favoriseras. En spatial metafor visar sig också i Enquists roman spela en stor roll för betydelseproduktionen: ritandet av och användandet av kartor.⁹ Samma metafor opererar i Agneta Pleijels roman *Lord Nevermore* (2000). Denna metafor vill jag nu ta som min utgångspunkt för en analys av ett centralt tematiskt komplex i Enquists och Pleijels romaner – ett komplex som, särskilt i Enquists roman, alltså också tematiseras genom själva formen för berättelsen. Romanerna gestaltar och diskuterar – med något

olika betoningar – bl. a. med hjälp av kartbildsmetaforen, frågor om berättandets funktioner i våra liv. I båda romanerna kopplas denna fråga till något som jag skulle vilja benämna spatialitet. Kartritandet blir en bild för hur berättelser kan användas för att förstå världen, förstå vilket livsrum man själv har, vilken plats man upptar i världen, förstå sina relationer till andra människor och förstå hur man bäst bör förhålla sig i dessa.

Lord Nevermore

Agneta Pleijels *Lord Nevermore* kan, till skillnad från *Kapten Nemos bibliotek*, inte sägas ha 'spatial form' i Franks bemärkelse. Den är, om inte en sammanhängande berättelse så (minst) tre, vilka flätas in i varandra. Kronologin är allt annat än rak, men en temporal struktur blir ändå tydlig. Berättelsen spänner över hela 1900-talet, från sekelskifte till sekelskifte.¹⁰ Den utspelar sig också på tre kontinenter (fyra, om man räknar Teneriffa till Afrika). Romanen handlar om de två vännerna Bronislaw och Stanislaw (Bron och Stas), den ene vetenskapsman, den andre konstnär och författare, och om Bronislaws hustru Ellie Rose. Alla tre försöker, var och en på sitt sätt, förstå Europa, förstå den västerländska civilisationen – inifrån och utifrån – och förstå 1900-talet, men också förstå människan, livet och livsmeningen (93). Ständigt arbetar de alla med dessa frågor: "Men det är kanske vad vi alla gör? Livet är översättbart, vi försöker oavbrutet förklara det. Och till detta går livet åt." (150) En epistemologisk fråga finns i botten av texten. Men samtidigt som romanen både handlar om och är en utforskning av det mänskliga livet ställer den alltså också frågan om någon sådan är möjlig. Kan vi säga någonting väsentligt om världen, människan och de mänskliga relationerna med hjälp av våra små berättelser?

Kartritandet

Kartritandet lanseras redan i romanens början (Pleijel 16) som cent-

ral metafor för dessa förståelseförsök. Bronislaw liknar sina försök att förstå livet och människorna på den melanesiska ön Boyowa, dit han reser i forskningssyfte, vid ett barns ritande av kartor,¹¹ men misstänker också att det i själva verket är över sitt eget inre och sin egen värld han konstruerar en karta (150). Ellie Rose och hennes väninna Tammie använder samma bild för sina försök att förstå det manliga; de tecknar mannens karta (230). De upptäcker dock att mannen själv kartlagt sin värld grundligt och att denna värld är en värld där det egentligen inte finns någon plats för kvinnan (13, 225, 231, 274, 291). Den västerländske mannens världsförståelse är enkönad (237, 277, 286) och mannen – sprickfärdig av manlighet (357) – är själv sin värld centrala gudom (285).¹² De kartor den västerländske mannen ritat uppfattas som verkligheten själv (241). Här blottas en problematisk aspekt av kartors – och berättelsers – referentialitet: naivt kan man uppfatta det som att kartor med hjälp av sina linjer och symboler *avbildar* verkligheten (mimesis), men kanske är det tvärtom så att kartan *'sätter'* verkligheten. Ellie och Tammie håller på att genomskåda den till stor del omedvetna programmering som styr inte bara relationerna mellan könen utan hela sättet att uppfatta världen och följaktligen också hela livsstilen och livsinriktningen. Agneta Pleijel skildrar i sin roman det 1900-tal som innebär att den västerländske mannen på allvar måste konfronteras med andra kartor än dem han själv ritat – icke-européers (se t. ex. 152f) och kvinnors kartor. Den västerländske mannen är lord nevermore – inte längre ensam herre, vilket uppenbarligen är mycket svårt att acceptera, inte bara för manschauvinister som Ellies far och doktor Brown, Ellies och Tammies chef, utan också för relativt progressiva och nytänkande män som Bronislaw och Stanislaw.

Ellie menar nu att det är Bronislaws uppgift, som antropolog och vetenskapsman (och som far till tre döttrar), att avslöja den felaktiga och konstruera en bättre karta, en där kvinnan och det icke-

västerländska också synliggörs. Hon vill hjälpa honom med detta (242, 274, 477). Bron försöker verkligen göra det, med hjälp av sina vetenskapliga berättelser. ”Jag ska rätta till den felaktiga kartan”, säger han när han ger sig av till London, sin forskning och sina studenter (274), men i slutet av boken står det tämligen klart för honom att han misslyckats (361, 414, 476f). Han har inte kunnat rita om kartan, han har inte lyckats framställa en sammanhållen bild och han förmår inte kommunicera det lilla av värde som han funnit till sina studenter (338, 472f). Mitt i sina försök att förstå och förklara världen har han också misslyckats med att verkligen leva i den (339, 472); på grund av sin vetenskapliga karriär tappar han kontakten med sin hustru och sina döttrar (367f, 467, 472, 475f, 478).

Arkimedisk punkt

Redan när Bronislaw befinner sig på Söderhavssön Boyowa håller han på att grubbla sig sjuk över hur han genom sitt vetenskapliga berättande – sin antropologiska kartläggning av det mänskliga och de mänskliga relationerna – skall kunna få grepp om något av det boyowanska och kunna berätta någon historia som verkligen förmedlar något väsentligt om det primitiva tänkandet, om den primitiva människans sätt att fungera och därigenom något om det fundamentalt mänskliga – vilket är hans mål (Pleijel 12, 88, 273). För det första har han europeiska glasögon; hela hans vara är byggt på de europeiska berättelserna och den västerländske mannens kart-ritande, där det melanesiska obönhörligen hamnar i periferin och de berättelser som bär upp den boyowanska kulturen blir hopplöst fel (se t. ex. 173-177). Bland annat innebär myterna om Tudawa och hans mamma att kvinnan inte alls är beroende av mannen för att bli befruktad. Detta har givit kvinnorna på Boyowa herraväldet över den egna sexualiteten. Det är förstås mycket svårt för missionärerna att acceptera (179), men också för den annars så

fördomsfrie Bronisław (181-183). För det andra inser Bronisław att det inte går att berätta om allt. Bronisław tycker att tiden inte ens räcker till för att börja berätta (153). Han kan inte göra som James Joyce, berätta minutiöst om allting, för då skulle han få hålla på till döddagar (vilket han i och för sig också gör) och ändå inte få sagt något väsentligt. Men hur skall han kunna fånga helheten med sina små antropologiska berättelser (414)? Det är omöjligt? Han måste anlägga ett perspektiv, ha en ingång, berätta utifrån någon synvinkel.

Han är en modern europeisk forskare. Hans uppgift är att på grundval av de empiriska data han samlar lägga en grund för den moderna vetenskapliga antropologin.

Man kan då inte börja med helheten av alla tings sammanhang.

Man måste på ett eller annat sätt beskära den.

Man får tukta och tillrättavisa denna påträngande totalitet som insisterar på att enskildheten inte är begriplig utom i det stora och mytiska sammanhanget. (152)

Han behöver en "arkimedisk punkt" – utanför tiden – för att kunna sätta allting som han vill förstå och förmedla i relation till vartannat (154, 161, 163, 172). Han söker en överblickspunkt varifrån han kan se samman allting i en enda (kart-)bild.¹³ "Människan måste förstå helheten. Annars är hon inte människa", tänker Bronisław (167). Infödingarna på Boyowa har själva denna överblick eftersom de sätter allt i relation till sin egen kulturella myt om Tudawa och hans mamma. Denna myt är deras 'arkimediska punkt'.

Enheten bakom mångfalden

Stanisław ritar inte kartor. Han målar tavlor, experimenterar med perspektivisk fotografering, skriver dramer, lyrik och en roman. Det

yttersta målet med allt detta är för Stas, som för Bron, att söka finna "kunskapens grund", "den rena formen" (Pleijel 13, 27), "det absoluta" (123), enheten bakom mångfalden (26, 41, 324), "den dolda ordningen, sanningen, gåtans skelett" (190), totaliteten av världen och livet (etc.; detta sökande formuleras på otaliga sätt i romanen). "Stas [är] sin egen arkimediska punkt", tänker Bron. Han tar in världen i sig och målar den sedan (155).

Stas är kritisk till Brons projekt. Han tycker att denne bara bygger ett "fånigt torn av materia" men aldrig med sina vetenskapliga metoder kan finna förklaringen till varför tornet ser ut som det gör (191). Stas tror inte att det går att greppa helheten och rita en karta över människan och världen med hjälp av vetenskapliga metoder. Men Stanisław splittras själv "av sina försök att omfatta skapelsen bortom alla motsatser" (168). Hans värld blir kaotisk, när han försöker ta in allt i sig. Han blir svårt sjuk, schizofren (223, 324).

Ut ur Stas hoppar på smattrande fötter vanskapta varelser fram, dvärgbarn, missbildade, föraktliga. Han kan inte hålla ihop sig. Allt sipprar ur honom. Skammen. Och den vettlösa skrällen. Han utplånas. Allt blir vitt. (328)

Det visar sig att Stas har lika svårt att klara sig utan Bron som Bron utan Stas. Från det att relationen mellan Bron och Stas går sönder är ingen av dem en hel och fungerande människa (169). Kapitel 6 med rubriken "Toowoomba, det vill säga katastrof" är fyllt av spatial symbolik (114-144). Bron och Stas når här en korsväg där de väljer olika vägar – för alltid. Stas ser det hela framför sig i fågelperspektiv, som en kartbild. Landskapet liknar en tom duk (114). Två västerländska män går med ryggarna mot varandra varsin stig ut i tomma intet (123). Ingen av dem vill vara beroende av den andre. Konsten och vetenskapen separeras och konsten sätts på undantag (155, 165-169). Vetenskapens maktfullkomlighet kommer, enligt

Stas, att leda till att människan förvandlas till en materialist utan all känsla för metafysik (117, 165). Hon har inte längre förbindelse med det gudomliga. Hon är en "torr gren". "Finner inte vatten. Äter sand och skiter sand. Magin är bortsopad och materialismen löper amok." (305) Detta perspektiv bekräftas senare, åtminstone delvis, av Bron, när denne blickar tillbaka på sitt liv och sin gärning (t. ex. 471ff). Men Stas äger insikten att också han själv behöver Bron, därför upphör han inte att söka kontakt med denne. Utan det vetenskapliga ordnandet drunknar konstnären i sitt kaos. Stas splittras utan Bron och Bron lamslös utan Stas. Bara "tillsammans var de en hel människa" (169, se även 492). På vilken plats skulle då konsten och vetenskapen kunna mötas igen och från vilken arki-medisk punkt skulle kartan kunna ritas? Är det möjligt eller är det för sent? Nevermore?

Mytens stora berättelse

Titeln på Pleijels roman – "Lord Nevermore" – kan uttolkas på många sätt. Den anknyter till Edgar Allen Poes dikt "The Raven", med dess kusliga omkväde, "nevermore", "aldrig mer", som ett svar på varje fråga. Denna citeras på flera ställen i texten. En strof ur denna dikt utgör också romanens motto. Frågan som ställs i denna strof lyder: "is there balm in Gilead?" Gileads balsam blir hos den gammaltestamentliga profeten Jeremia och senare i kyrkans historia en symbol för andlig välsignelse och andlig läkedom (se t. ex. Jeremia 8: 22; 46: 11). Hos både Poe och Pleijel symboliserar den här alltså ett andligt liv som har gått förlorat.

Att någonting är ohjälpligt förbi står tydligt för alla de centrala romankaraktärerna. Det går inte att återvända till barndomen (Pleijel 400f) och inte till ett Europa före de stora krigen (468). Det går heller inte att återvända till oskuldens tillstånd och bli inföding igen, som Ellie säger (95). För melaneserna står allt i relation till vartannat och allt ingår i samma stora mytiska väv (149, 152).

Men Bron inser att detta tillstånd inte kommer att vara. Missionärerna predikar inte bara kristen tro, utan är också ivriga att skola in boyowanerna i ett västerländskt, materialistiskt och patriarkaliskt tänkesätt. Det finns ingen återvändo till den stora, mytiska berättelsen som gav mening och struktur åt tillvaron. Den stora berättelsen är död. Västerlandet har gått in i och fastnat i "den stora meningslösheten" (181), i värdenas bankrutt, i en känsla av livets absurditet, i preliminariernas och de många små, splittrade berättelsernas fångenskap – i postmodernistisk nihilism. När den västerländske mannens karta förkastats ersätts den av många alternativa och preliminära kartor.¹⁴ Men i romanen är det Bronisław, vetenskapsmannen, kalkerad på antropologen Bronisław Malonowski, som får heta Lord Nevermore (ett öknamn som Stas ger honom). Det är framför allt han som säger "aldrig mer" och för detta blir han kritiserad av sin vän och av sin hustru. Kanske är det bara för den vite, västerländske, vetenskapligt enögde mannen som det inte tycks finnas någon återvändo.

Stanisław sitter mot slutet av boken och pratar med sin konstnärsvän Bruno om det omöjliga i att lösa människans och livets gåta. Bruno säger då att resan mot rötterna, mot det slutgiltiga djupet är ofrånkomlig. Till slut måste vi hamna i mytens håla, som är "världens sköte"¹⁵ och "Guds ordlösa verkstad" (397-398). Man kan, som Bronisław, föreställa sig det mytiska och metafysiska tänkandet som ett sätt att finna en arkimedisk punkt ovanför tiden, från vilken allt kan överblickas, som på en karta. Så kan man tänka, om man är vetenskapsman och vill ha kontroll över allting. Men man kan också föreställa sig det mytiska som en mörk håla, ett sköte, varur allting föds. Är det rentav mytens håla som är den plats, den 'eldstad', varifrån livets berättelse skall brinna "sin saga all"? Den mytiska strukturen i *Till Mervas* tyder på att det är så också i den romanen.

Bronisław är i romanens slut, när han sitter och dör på en park-

bänk i New York, klar över att han tappat något av det väsentliga i tillvaron. Han för nu ett samtal med sin döda hustru, där han äntligen frågar efter hennes visdom. Ellie Rose väljer att benämna punkten utanför tiden 'Gud'. Tidigt ser hon sig själv som "ett barn i Guds handflata" (235). Hon menar också att människor, för att leva människovärdiga och etiskt goda liv, måste vandra inför Guds ansikte, som om Gud såg dem (273). Detta innebär dock inte att hon tror på den Gud som prästerna predikar, den patriarkaliske, allsmäktige fadern (235, 357): "Gud är väl ändå inte nån sorts fånig Mussolini?" (355) "Gud" blir snarast en metafor för något egentligen ousägligt och ordlöst, men som är oundgängligt (274). "Man kunde kalla *orten utanför tiden* för Gud. Ett begrepp är nödvändigt för det som tanken inte kan omfatta", tänker Bron där han sitter på bänken i New York (472, min kursiv).

Ellies livsinsikt innebär därmed också att livet ges som en gåva och måste tas emot som en gåva och en nåd. Livet skall inte ägas och inte girigt slukas. Vi måste leva i världen men inte av den. Bron inser att han och det europeiska 1900-talet misslyckats med detta:

Ingen utgångsdörr. Ju mer världen är bara världen, desto mer blir tiden och historien människans fångelse. Ingen dörr att ta sig ut genom, Ellie! Människan är inspärrad i ett ekande gravvalv. Myterna förstår ingen längre, de har kastats på sophögen. Det enda som återstår för människan som är instängd i tiden är att äta av världen.

Frossa på den.

Stoppa magen full av dess rikedomar, förtära den!

Leva av den i stället för i den. (472)

Joseph Conrad nämns på åtskilliga ställen i romanen och detta tänkande erinrar otvivelaktigt om Marlows hemiska vision i *Mörkrets hjärta* av Kurtz – den till kannibal vordne, självförgudade

västerländske mannen – som spärrar upp sitt väldiga gap om hela världen för att äga och sluka allt (Conrad 85f, 98). Så går det, enligt Pelijels roman, för det västerland som slarvat bort mytens stora sammanhållande och paradigmatiska berättelse.¹⁶ Utan den löper vi stor risk att bli omänskliga, kannibaler, som Kurtz. Det europeiska och västerländska 1900-talet har inneburit att människorna har blivit ”fångar i tiden”. Detta innebär inte bara att vi lider brist på överblick och insikt utan också, enligt romanen, att vi har blivit oförmögna att leva. Utan myten famlar vi efter både vår identitet (som Stas) och vår relationalitet – vi är oförmögna till verklig kontakt med våra medmänniska (som Bron). Bron tycks komma till verklig insikt om detta i sin dödskamp och tänker då att han skulle vilja skriva en bok om grunden för en ”universell etik”, nämligen vetenskapen om att människan behöver en ”ort utanför tiden” för att verkligen vara människa (472–473).

Friheten kommer från en plats utanför tiden, säger skapelsemyterna. Och om människan missbrukar friheten blir den fruktansvärd. [...] Utan att inse sin frihets begränsning blir människan ofri. Sina medmänniskors oansvariga bödel. (472)

Det är också tydligt att den princip som Ellie väljer att tro på och rätta sitt liv efter skulle kunna benämnas ’kärlek’. Det är ur kärlekens sköte allting föds och det är dit allting strömmar tillbaka. ”Världen är en stenklump i rymden och var finns Gud? I kärleken, och bara där.” (59) ”Kärleken är myllan ur vilken allt växer.” (235) ”Etiken föds ur kärleken.” (271) ”Människan rör inte på döden men kärleken finns överallt.” (381) Eftersom kärleken besegrar döden kan Ellie slutligen acceptera döden och låta sig föras åter till mytens grotta (363, 377f, 381ff). Inför döden når också Bronislaw någon slags insikt och försonas i sitt inre med Stanislaw. Han förmår nu se dennes kärlek och ta emot den. Han upprättar också kommu-

nikationen med Ellie Rose och romanen slutar med att han tillsammans med Stas ger sig av mot mytens håla. Där skall de återfinna Ellie Rose.

Kanske vill Agneta Pleijel med detta slut säga att vi behöver den stora berättelsens spatiala perspektiv, att vi har blivit fattiga när vi tappat myten, och att vi, om vi inte återfinner den antingen är dömda att förtorka och förtvivla som Bron och Stas eller att fastna i sjuka pseudomyter, som den om den ariska rasens överlägsenhet eller den om den materiella förkovran som det största värdet i livet eller någon annan av våldets och konsumismens myter. För det tycks som om de kommersiella och de destruktiva krafterna har förstått vårt behov av myter, har lagt beslag på något grundläggande mänskligt och perverterat det.¹⁷

Kapten Nemos bibliotek

Till skillnad från *Lord Nevermore* är P O Enquists *Kapten Nemos bibliotek* en roman som gör motstånd mot en traditionell, 'temporal' eller syntagmatisk läsning "for the plot". Den behandlar inte bara spatiala och paradigmatiska frågor på den tematiska nivån. Den kan också sägas ha "spatial form". *Kapten Nemos bibliotek* kan beskrivas som den tragiska berättelsen om två pojkar vilka – förmodligen – förväxlats på BB och därför utväxlas vid sex års ålder. Den ene, Johannes, är blond och vacker, vällyckad, "behändig och allmänt aktad", den andre, romanens namnlösa berättarjag, är mörk, nästan "tattarlik", bortkommen, sedd över axeln, "eljest". Detta är också berättelsen om Johannes fostersyster Eeva-Lisa som blir med barn, får missfall och omkommer i samband med detta. När man läser berättelsen om dessa barn, om deras föräldrar och om byn i Västerbottens inland, i vilken de bor, blir man dock många gånger förbryllad av det sönderstyckade, fragmentariska berättandet. Ofta saknas tydliga logiska kopplingar mellan stycken, meningar och ord. Flera episoder återkommer också i olika varianter och mot-

sägelseerna är talrika, så till slut vet man i stort sett ingenting om vem som är vem eller vem som egentligen finns över huvud taget.¹⁸ När man så når slutets ”[s]å var det, det var så det gick till, detta är hela historien”, kan man känna sig både frustrerad och förbryllad. Man frestas söka en annan historia under alla fragmenten. Någon sådan är dock knappast åtkomlig och frågan är om inte texten själv aktivt motsätter sig en sådan rekonstruktion.

Ett annat sätt att se – eller konstruera – någon form av sammanhang i texten är att fokusera på den ramberättelse som framför allt presenteras i prologen och epilogen. Den kan beskrivas på följande sätt: En man, romanens jag i vuxen ålder, rör in i en grotta, där han finner kapten Nemos ubåt Nautilus. Han stiger ner i ubåtens bibliotek och tillbringar en tid med att gå igenom berättelserna som finns samlade där – alla berör på olika sätt hans egen barndom. (Grottan med ubåtsbiblioteket blir denna berättelses plats och ”stad”, arkimediska punkt och mytiska håla.) När han kommer ut igen är han en fri människa. Med hjälp av berättelserna har han kunnat bearbeta smärtsamma barndomsupplevelser och kommit fram till en djupare självförståelse. Nu erfar han en befrielse från grämselse, inkapsling och isolering och till ett meningsfullt liv med meningsfulla relationer – en befrielse till ansvar och solidaritet. Läst på detta sätt blir Enquists roman inte *en* berättelse om en pojkes smärtfyllda uppväxt i ett västerbottniskt samhälle utan ett bibliotek av berättelser vilka alla cirklar kring samma smärtsamma barndomserfarenheter av utanförskap, övergivenhet och förlust men där de konkreta händelserna är av mindre betydelse än det allmängiltiga erfarenhetsstoffet.¹⁹ Därigenom kan dessa berättelser användas av vem som helst som behöver bearbeta liknande upplevelser.

Spatial läsart

Thomas Bredsdorff menar, i sin undersökning av P O Enquists

litterära språk, att Enquist, inte minst via Torsten Jonsson (Enquist skrev en licentiatavhandling om Torsten Jonsson), inspirerats av den litterära metod som Hemingway lärde av Ezra Pound. Bredsdorff väljer att benämna metoden efter Pounds första modernistiska 'rörelse': imagism (Bredsdorff 18f, 62, 236). Kännetecknande för Enquists imagistiska teknik är, enligt Bredsdorff, en klipp- och montageteknik, där olika stora textblock monteras mot varandra utan förklarande mellanled och där betydelseerna uppstår i tomrummen mellan dem (Bredsdorff 67, 74, 201f, 234f). Det är ur "de svarta hålen" som texternas energi strömmar (Bredsdorff 123). Tekniken liknas också, av Enquist själv, vid att lägga pussel. Pusslet kan inte gå ihop – "[s]om om det hela tiden öppnades ett hål varje gång språket är berett att uttala en färdig insikt" – men är ändå värt att lägga (Bredsdorff 125ff, 236).²⁰ En paradigmatisk läsart måste alltså lämpa sig bäst för denna roman, som är så tydligt "spatialt" organiserad. Det visar sig också att romanen själv ger nycklar till en sådan genreförståelse.²¹

Romantexten består alltså av klipp eller fragment, vilka monteras intill varandra på olika sätt, med eller utan tydliga kopplingar. Åtskilliga av textblocken består av omtagningar med små variationer. Det är t. ex. ett märkligt sammanträffande att Josefina och Alfeld, båda efter tre dagars födsloarbete, fött fram varsin dödfödd pojke, vilka båda fått samma namn som berättarjaget senare får (Enquist 96, 168). Dessa båda döda barn parallelliseras också med Eeva-Lisas döde pojke (206) och med Johannes och berättarjaget (172). Berättelsen om Eeva-Lisas försyndelse och botbönen vid kökssoffan finns också i många olika varianter (11, 163, 170-171), liksom berättelsen om hur en bit toppsocker räcks fram som försoningsgest till olika personer (13, 79, 172, 180). Romanen har också två berättare, det namnlösa jaget och Johannes, men deras röster är intill förblandning lika. Det enda sättet att skilja dem åt är att Johannes meddelanden har citationstecken. De båda berättarna

motsäger inte bara varandra utan också ofta sig själva.

Tittar vi så på rubrikerna till romanens delar och kapitel, är dessa inte bara svårutgrundliga. De verkar inte heller alltid stämma med brödtextens innehåll. Detsamma gäller den ”dikt” som uppges vara av Johannes hand och vars strofer i tur och ordning får inleda romanens delar. Denna ”dikt” berättar en helt annan, och ännu mer smärtsam, historia om Eeva-Lisas missfall än brödtexten – kanske var barnet inte dödfött utan vid liv, kanske befann hon sig inte i Sven Hedmans vedbod utan på det gröna husets dass och kanske hade hon inte sällskap av berättarjaget utan var ensam. Detta är bara några exempel på de talrika paralleller, varianter och dubblingar som förekommer i romanen.²²

Romanens båda berättare säger om och om igen att man måste ”lägga ihop”, trots att romanen redan från första början deklarerar att det inte går att lägga ihop allting och säga ”detta är hela historien” (7). Man måste tydligen välja ett annat sätt att lägga ihop – inte ett temporalt och syntagmatiskt, så att man ordnar upp alla fragmenten i rätt ordning, korrekt tolkade, avkodade, och med de felaktiga varianterna bortrensade (vilket alltså är fullständigt omöjligt), utan ett paradigmiskt, så att man lägger de olika fragmenten, berättelserna och varianterna intill varandra i knippen – alltså den metod som Lévi-Strauss förespråkade vid tolkning av myter – och kanske också *på* varandra, så att en ny bild med nya linjer uppstår.²³ *Kapten Nemos bibliotek* visar sig ha ”spatial form”.

Kartor och planritningar

En central spatial metafor i *Kapten Nemos bibliotek* är, som i *Lord Nevermore*, kartritandet och användandet av kartor. I romanen ritas kartor och planritningar av olika slag och positionering i rummet är även i övrigt extremt viktig för berättarjaget. (Kartritandet har med relationaliteten att göra.) Detta gäller såväl den egna personen som möbler och föremål. Fågelboets position i förhållande till grottan

på Bensberget måste anges exakt (Enquist 16), liksom personernas positioner i trappan och i relation till varandra vid utlämningen av Eeva-Lisa (29ff, 186). Jaget måste irrita varje föremål i det gröna huset på sin rätta plats och i sin rätta relation till de övriga tingen (72-78, 220f). Det är viktigt hur provianten placeras i unicaboxen (216) och på grenen i grottan (221f). Och var skall man placera döpojken, det allra mest smärtsamma (216, 222f)?²⁴ Det är uppenbart att denna roman inte bara kräver en spatial läsart, den handlar också, just som Pleijels roman, i hög grad om vad man skulle kunna benämna spatiala frågor: vilken plats man har i världen och i relation till andra människor och hur den värld egentligen ser ut där man framlever sitt liv. Är man innanför eller utanför (25); vad betyder det om man härstammar från byn eller – som tattarna – från djungelriket Nyland, södra Finland (99, 124), om man hör hemma i det gröna huset eller hos Sven Hedman (37, 70, 131), vad som är centrum och vad som är periferi, om någonting sker långt borta eller nära (11)?²⁵

De allra viktigaste kartorna är kanske ändå de kartor som Alfild, jagets andra mamma, ritat på smörpapper. Efter barnutväxlingen blir Alfild mer och mer ”eljest”, slutar tala, sjunger och ylar istället. Hennes ångest kan dock dämpas genom att hon får rita kartor där hennes egen position i Hjoggböle, i centrum, är noga utritad – som en smärtpunkt (141). Dessa kartor placeras sedan på dasset för att där komma till nytta, men efter Eeva-Lisas död finner jaget dem och använder dem för att orientera sig efter. För att detta skall bli möjligt måste han dock placera dem *på* varandra. Då uppstår en ny bild (197, 199). Denna karta hjälper jaget att återfinna ”döpojken”, det mest smärtsamma ur barndomen. Den hjälper honom också att hitta Ryssholmen, som också är ”den hemlighetsfulla ön” där ubåten med biblioteket finns. Men det är också genom att läsa Jules Vernes roman som jaget finner grottan. Vi ser ånyo att kartanvändandet parallelliseras med och blir en metafor för användandet

av berättelser. Här blir kartmetaforen alltså en metafor för romanens egen spatiala organisationsprincip. Precis som Alfilds kartor måste romanens många berättelser och berättelsefragment placeras *på* varandra för att mening skall kunna utvinnas ur dem (se även Ekselius 317).

Referens och relevans

Ubåten Nautilus, där biblioteket befinner sig, ligger i en grotta. När berättarjaget rör in där för att stiga ner i biblioteket tänker han att han befinner sig i "människans buk", i sitt eget allra innersta (19).²⁶ Alldeles i romanens inledning läser vi också att alla dessa berättelser i själva verket är ett sätt att be sig själv om förlåtelse (9). Just som Bronisławs tycks berättarjagets berättande och kartritande alltså framför allt vara ägnat åt att skapa en djupare självförståelse (jfr. *Lord Nevermore* 150). Detta ses som en förutsättning för att kunna ro ut i världen igen, fri att leva ett meningsfullt liv med goda relationer. Om och om igen hämtas det smärtsamma upp ur minnets brunn och bearbetas med hjälp av berättelser för att avge mening. Temat "befrielse genom berättelser" är inte bara en övergripande organisationsprincip för romanen utan återkommer också om och om igen i de enskilda berättelserna som ingår i detta bibliotek som romanen utgör. Berättarjaget säger att berättelser kan innehålla ledtrådar och signaler, som det gäller att *tolka* för att komma rätt i tillvaron (17, 23). Denna tematik erinrar en hel del om den narrativa teologin, grundad i det som Rudolf Bultmann väljer att benämna avmytologisering.

Avmytologiseringen är, säger Bultmann, en hermeneutisk metod med syfte att *tolka* Bibelns mytologiska utsagor, för att utröna den "djupare mening, som är dold under det mytologiska höljet" (Bultmann 15-16). I *Berättelsen befriar* (1980) säger Henry Cöster att avsikten med Bibelns berättelser inte är att informera om fakta, utan att ge ett mönster och en mening åt tillvaron. Att använda

en berättelse är att tillämpa detta mönster på livets konkreta situationer (Cöster 89). Det intressanta när man handskas med en berättelse är, enligt den narrativa teologin, inte att ta reda på fakta – vad som verkligen har hänt av det som berättas – utan att få fatt på meningen med berättelsen, alltså meningen för min konkreta situation. Berättelsens befriande förmåga har inte med den trogna återgivningen av de faktiska förhållandena att göra, utan med berättelsens *relevans* för våra liv (Cöster 52f). Detsamma betonas också starkt i romanen. Det intressanta var ju inte vad som *verkligen* hände, hur allt *egentligen* gick till. Verkligt viktigt är istället, enligt berättarjaget, att genom dessa högst relevanta, om än inte alldeles sannfärdiga, historier försöka finna ut om man verkligen är en riktig människa (66).²⁷

Romanen säger att när man handskas med det mest smärtsamma räcker det inte att säga allting precis som det är. Man måste ”också säga” det (239). Med detta menas uppenbarligen just det som denna roman tematiserar och demonstrerar – att bearbeta svåra upplevelser med hjälp av berättelser, lögner eller liknelser. Berättarjaget tänker ständigt i liknelser. Såväl upplevelser som texter omvandlar han i liknelser. Han benämner också Johannes berättelser i Kapten Nemos bibliotek liknelser.

Johannes ljög ganska mycket, har jag förstått nu när jag lägger ihop allting.

Egentligen är mycket av det han efterlämnade i biblioteket inte undanflykter, eller lögner. Snarare liknelser, som Bibelns liknelser, de som Människosonen använde när han var alltför rädd för Gud, som ju skulle straffa honom om han sa det som det var.

Jesus var nog inte alls lögnaktig eller räddhågad, ändå. Han var som Johannes, brukade jag tänka när jag visste att jag måste försvara.

Det var viktigt att försvara annat än grodor ibland.

Efteråt fick man ju läsa det som man ville: mycket omskrivningar, och en liten kärna av sanning som man bakade in som stekfläsk i en palt.

Man får skära upp, öppna. (162-163)

Då man söker förstå en liknelse bör man knappast fråga efter hur väl den detaljöverensstämmer med verkligheten utan det centrala i en liknelse är den drivande poängen, förhållningssättet till verkligheten – dess relevans. På samma sätt är det med en karta. Syftet med att läsa kartor är inte att få fram en exakt återbildning av verkligheten utan att få vägledning för att hitta i rätt i den. När det gäller Alfilds kartor, som i romanen parallelliseras med liknelserna i kapten Nemos ubåtsbibliotek, är det dessutom så att de visar sinsemellan olika, preliminära, högst ungefärliga, för att inte säga tämligen lögnaktiga, bilder av Sverige. Det väsentliga är dock att smärtpunkten är ordentligt uttridat i centrum. Denna kartans smärtpunkt är som kärnan i liknelsen och stekfläsket i palten.

Fatta och förstå

Termerna 'förstå' och 'fatta' används också i romanen för att åskådliggöra olika sätt att ta till sig en berättelse: "Hemligheter har ju alla, det gäller att säga dem så att de andra inte förstår, för att få dem att fatta. Det är stor skillnad på att förstå och fatta." (99) Det viktiga är alltså inte att *förstå* hur det egentligen gick till utan att *fatta* vad det betyder. Det viktiga är inte de faktiska förhållandena utan deras relevans. Om man inte inser detta kan man komma lika fel som myndigheterna som har försökt lägga ihop barnmorskans tvekan om vilket barn som var Josefinas och vilket som var Alfilds med undersökningarna av barnens öronvindlingar och så kommit fram till vad man tror är den faktiska sanningen – att barnen blivit förväxlade när de var nyfödda och nu skall bytas tillbaka. Men berättarjaget är inte intresserad av om det verkligen var sanningen

man kommit fram till, även om han i förbigående konstaterar att fadern på likkortet är betydligt mer lik honom själv än Johannes (47), utan hans frågor är: Var detta nödvändigt? Och: Är jag en människa? (66f) Om berättelsen om barnbytet är sann eller falsk (om Johannes aldrig har funnits, som jaget säger, bör den vara falsk) så är den i alla fall ett högst adekvat sätt att uttrycka och bearbeta en erfarenhet av att vara övergiven, sviken och nedvärderad och av att ha förlorat sin plats i tillvaron, sin rätt till livsrum. Därför är den i allra högsta grad relevant för alltför många människor också idag. När vi läser en text som *Kapten Nemos bibliotek* bör vi inte i första hand ställa den syntagmatiska (och temporala) frågan vad som egentligen hänt och i vilken ordning (som Bredsdorff) utan istället den paradigmatiska: Hur förhåller sig dessa händelser till varandra och vilken relevans kan berättelsen om dem få som livstolkningsmönster?

Det kan också visa sig att det tvärsäkra förstående som det ivriga 'sanningssökandet' leder till, bara är ett ytligt sätt att betrakta händelser, företeelser och människor. I byn där berättarjaget växer upp sätter man etiketter på folk och så är man färdig med dem. Då säger man att Alfile är tattare, sinnessjuk och eljest och att hon ser konstig ut. Men om man tittade närmare efter, som berättarjaget och Sven Hedman, Alfilds man, till sist gör, då kommer man underfund med att hon ser helt naturlig ut på sitt sätt och att hon också är en slags människa som är värd att ta på allvar, värd kärlek och omsorg och värd att bli kallad mamma. När jaget och Sven Hedman kommer underfund med detta har de en av de lyckligaste somrarna i sitt liv. De har börjat komma djupare än denna ytliga förståelse av fakta. De har börjat *fatta*. Men de glömmer igen det de lärt sig och låter utan motstånd myndigheterna komma med sina etiketter och föra bort Alfile och spärra in henne på sinnessjukhus där hon illtrivs. De drar sig undan ansvaret och sviker på så sätt den som behöver dem. Berättelsen om Alfile är mycket vackert och

kärleksfullt tecknad, en höjdpunkt i boken. I den berättelsen finns mycket av romanens hopp samlat.

Mytens håla och berättelsernas grotta: ro ut och vara fri
Syftet med kartritandet och berättandet i *Kapten Nemos bibliotek* är, som Thomas Bredsdorff säger, ”att förvandla det som ger smärta till det som ger mening” (Bredsdorff 252). Berättarjaget, som genom hela boken filosoferar över allt han är med om på ett mycket lillgammalt sätt och som ser det mesta som tecken och symboler, funderar ofta i två rörelsebanor: Upp → ner, respektive ner → upp. Potatis t. ex. kan gå två olika öden till mötes. Antingen plockas den först upp ur jorden för att sedan läggas in i kapslad i källarmörkret för att förhindras att gro och den kan då så småningom ätas. Detta är döden i livet. Men den kan också gro, läggas i jorden och dö en smärtsam död för att så ”återuppstå i detta jordelivet” – en återkommande refräng i Enquists roman. Detta är förstås en slags försvenskning av Jesu liknelse om vetekornets lag (Johannes 12: 24).

Dessa två rörelsebanor får i boken symbolisera två motsatta livsprojekt. Det ena går ut på att skydda sig, gömma sig, kapsla in sig, söka trygghet i drömmar, i upprepning, men också i berättelser eller i kartor över det invanda – döden i livet. Det andra projektet är det svåra och plågsamma men nödvändiga om man verkligen vill leva: att inte skygga för att dyka ner i det mörka och svåra, hämta upp de mest smärtsamma barndomsupplevelserna med hjälp av liknelser och berättelser (eller kartor) för att bearbeta dem, ta itu med dem, söka försonas med dem och utvinna mening och livsinsikt genom dem.²⁸ Därefter kan man ro ut i livet och vara fri, fri att handla annorlunda nästa gång, fri att ta ansvar och visa solidaritet – inte ’nu, snart’ eller ’då aldrig’ – utan ’nu, omedelbart’. Detta benämner romanen att ”återuppstå i detta jordelivet”. Vi ser alltså här att det också finns två sätt att använda berättelser: ett

destruktivt och ett konstruktivt.

Huvudpersonen i Enquists roman måste finna *en plats med en grotta*, där han sedan kan stiga ner i berättelserna, bearbeta sina smärt-samma erfarenheter med hjälp av dessa och så bli fri att ”ro ut” och leva ett liv bland människorna igen. Platsen är Franklinön utanför Nylands kust (som också kan vara Ryssholmen i Hjoggböleträsket), där grottan med ubåten och biblioteket finns.²⁹ Denna berättelsens grotta har en hel del gemensamt med ’mytens håla’ från *Lord Nevermore*. Det visar sig alltså att kartritandet och kartanvändandet i båda romanerna syftar till att finna mytens håla eller berättelsernas grotta.³⁰ Denna grotta blir så utgångspunkten (den arkimediska?), för Ellie Rose och för jaget i Enquists roman, för ett liv med goda relationer till medmänniskorna. Dessa båda romaner illustrerar alltså vårt behov av att använda berättelser som paradigm – böjningsmönster eller modeller för våra liv. Berättelser, myter och liknelser kan bli de kartor vi behöver för att förstå vår verklighet, vår plats i den och vår position i relation till ’gud’, våra medmänniskor och allt levande. På så sätt kan vi, hjälpta av berättelsens karta, spränga våra gränser och befrias till ett meningsfullt liv med meningsfulla relationer – ett liv i ansvar och solidaritet: ”Jag rodde ut, och var fri. Det var ju dit ut jag måste tillbaka, fast fri.” (Enquist 249)

Noter

¹ Motto till Elisabeth Rynells roman *Till Mervas* (2002).

² Så här säger Kermodé vidare om litterär form: “[...] a duration (rather than space) organizing the moments in terms of the end, giving meaning to the interval between *tick* and *tock* because we humanly do not want it to be an indeterminate interval between the *tick* of birth and the *tock* of death.” (57f)

³ ”Narrative is one of the ways in which we speak, one of the large

categories in which we think. Plot is its thread of design and its active shaping force, the product of our refusal to allow temporality to be meaningless, our stubborn insistence on making meaning in the world and in our lives.” Många tycks idag mena att vårt ständiga berättande bara är ett sätt att besvärja ett tomrum, besvärja meningslösheten och dölja för oss själva att livet inte är narrativt (Frank Kermode, Peter Brooks, Seymour Chatman, Louis O. Mink, Hayden White, för att bara nämna några exempel). Frank Kermode t. ex. menar att om vi tror att det ligger någonting i våra narrativa konstruktioner, förfaller vi till myt (och myt är uppenbarligen något väldigt fult för Kermode. Se t. ex. Kermode 41, 64). Frågan är dock om de verkligen har rätt. Monika Fludernik visar hur de narrativa strukturerna följer oss ända från den tidigaste barndomen, berättande är en naturlig del av det vardagliga, mänskliga livet. David Carr visar på ett övertygande sätt att det mänskliga livet faktiskt på många sätt har narrativ struktur (160ff) och Paul Ricoeur talar om livets och den mänskliga erfarenhetens prenarrativa kvaliteter eller virtuella narrativitet (Ricoeur 1991, 27ff).

⁴ Berättelsens plats och ett spatialt orienterat perspektiv är också helt centrala såväl i *Till Mervas* som i Rynells föregående roman *Hohaj* (Mervas är en fiktiv ort och Hohaj en fiktiv region, båda belägna i norra Sverige).

⁵ År 2000 kom det ut en essäsamling, vilken bland annat uppmärksammar överbetoningen av det temporala perspektivet i teori och forskning kring narrativa texter, Frederik Tygstrups *På sporet av verkligheten*. Tygstrup menar att man i litteraturteori, alltsedan Aristoteles, har lagt alltför stor vikt på litteraturens tid och intresserat sig för litet för dess rum. Han påpekar också att det syntagmatiska, tids- och förloppsknutna i litteraturen endast gäller själva *organisationsprincipen* i språket; det språkliga *mediet* har förloppskaraktär, till skillnad från bildmediet (Tygstrup 165. Det är ju detta som G. E. Lessing är inne på i sin berömda *Laokoon* från

1766, med begreppen 'nacheinander in der Zeit' och 'nebeneinander im Raume'). Bjarne Markussen diskuterar, i en artikel i *Edda*, romanens rum och kritiserar Ricoeurs föreställning om en narrativ identitet, knuten till en utveckling över tid. Detta perspektiv måste, enligt Markussen kompletteras med ett spatialt. Han ansluter sig till Frederik Tygstrups förslag att istället tala om 'kronotopisk identitet', alltså en identitetsutveckling som inte endast knyts till successionen från förgånget till framtid utan också till situationen och de omgivningar individen befinner sig i (Markussen 74. Se även Tygstrup, "Kronotopisk identitet", 2000).

⁶ Lévi-Strauss liknar myter vid musik; en symfoni t. ex. måste ju avlyssnas i tiden, från början till slut, precis som en roman, men skall ändå fattas som en totalitet, med teman som skall läggas samman och ses i relation till varandra, om man skall få ut någon njutning av lyssnandet (Ibid.).

⁷ Se för detta t. ex. Frank.

⁸ Frank söker själv förstå och bemöta Kermodes våldsamma reaktion i Frank 96 ff.

⁹ Att bilden är betydelsefull bestyrks av att Enquist året efter utgivandet av *Kapten Nemos bibliotek* kom ut med en essäsamling benämnd *Kartritarna*.

¹⁰ Kermodé diskuterar i sin bok sekelskiftet som paradigm för människans ängslan och hopp: De hjälper oss att finna slut och begynnelse. Som exempel nämner han 1800-talets fin de siècle "där alla element i det apokalyptiska paradigmet tydligt samexisterar" (Kermodé 11). Se för detta även Elisabeth Wennös artikel i denna volym.

¹¹ Detta för tankarna inte bara till Enquists *Kartritarna*, där författaren berättar om hur han gick till väga exakt på det sätt som Bron hänsyftar på, utan också till det kartritande barnet i *Kapten Nemos bibliotek*.

¹² Här kan man knappast undgå att associera till den självförgu-

dade Kurtz i Joseph Conrads *Heart of Darkness*, särskilt som Conrads författarskap är en viktig referenspunkt till Pleijels roman. Se för en diskussion av detta även Anders Tyrbergs artikel i denna volym.

¹³ Det är ju detta mänskliga behov som Brooks berör – liksom Ricoeur och Kermodé.

¹⁴ Gerard Loughlin menar i *Telling God's Story* (1996), att också postmodernismens påståenden att vi bara konstruerar våra tillfälliga och provisoriska små berättelser i ett tomrum, att världen i själva verket är 'unfollowable', är en stor berättelse – nihilismens stora berättelse. Men man kan istället välja en mer välfungerande stor berättelse som säger att världen visst är läsbar och gripbar. Man kan välja att berätta en historia som går att följa. Samtidigt menar den narrativa teologi som Loughlin representerar att världen går att följa eftersom berättelsen går att följa och inte vice versa. "The world is followable because the story is, and not the other way around." Om Loughlin har rätt så handlar problemet egentligen inte om att välja mellan en stor eller många små berättelser utan att välja en god, välfungerande, stor berättelse, *master story*. De som insisterar på att vi måste låta oss nöja med små, tillfälliga berättelser eftersom världen är kaotisk och egentligen oberättbar berättar själva en dålig *master story* (the *master story* of nihilism), en som får sina tillbedjare att bli deprimerade och kraftlösa. (Loughlin 79-81)

¹⁵ Kanske att feministteologen Sallie MacFague har rätt i att den gudsbild vi idag behöver är gud som mor, kärlekspartner och vän och inte gud som kung och patriark. Det förefaller, i *Lord Nevermore* liksom i Pleijels tidigare roman *Fungi*, som om myten ligger närmare det kvinnliga än det manliga.

¹⁶ Också Sverker Ek menar, i sin grundliga analys av *Lord Nevermore*, att behovet av den stora berättelsen är ett huvudtema i romanen.

¹⁷ Thomas Mann tillhörde ju dem av modernismens förgrunds-

gestalter som var mycket kritiska mot detta och som försökte ta tillbaka myten från mörkermakterna. I vår egen tid och vår egen litteratur tillhör ju Sven Delblanc och Kerstin Ekman dem som kraftfullt varnat för följderna av förlusten av myten.

¹⁸ Det splittrade berättandet illustrerar berättarjagets, på grund av traumatiska barndomsupplevelser, splittrade jag- och verklighetsuppfattning. Om ett splittrat berättande som ett resultat av trauma, se även Maria Holmgren Troys artikel i denna volym.

¹⁹ Många av dessa berättelser är ju hämtade mer eller mindre direkt ur Enquists tidigare författarskap. Se för detta även Ekselius 282 ff.

²⁰ Det märkliga är då att i den läsning av *Kapten Nemos bibliotek* som avslutar Bredsdorffs bok får han pusslet att gå ihop. Trots sina insikter i den imagistiska berättartekniken kan han tydligen inte motstå en syntagmatisk 'for the plot-läsning'. På sin jakt efter den 'egentliga' historien under berättelsens montageteknik, påstår han att personerna i romanen i själva verket inte är fler än tre och att sonen, berättarjaget, följaktligen är far till fostersystemens väntade barn (Bredsdorff 240, 243f, 248f). Givetvis kan man läsa romanen så – det vill säga under förutsättning att man ändrar åldrarna på barnen, för inte låter det särskilt troligt att man blir far vid tio års ålder! "Efteråt fick man ju läsa det som man ville", säger romanen (162) och godkänner på så sätt alla möjliga läsarter. Om pussel- och fragmentestetiken i Enquists verk betraktat som en helhet, se även Ekselius.

²¹ När Frank hävdar att modern litteratur rör sig i riktning mot spatial form stöder han sig bland annat på Ezra Pounds uttalande om vad en imagistisk bild är: "An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time." (Frank 11) Effekten som denna typ av litteratur, enligt Pound, skall ha på läsaren liknar bra mycket den som Kermode benämner "time-redeeming". Frank visar sedan hur Pound och Eliot arbetar med sitt

litterära språk för att tvinga läsaren att uppfatta diktens element som juxtaponerade i rummet snarare än som framrullande i tiden (Frank 11-14). I sin redogörelse för den imagistiska prosans historia berättar Bredsdorff hur Pound lär ut denna metod till Hemingway, hur Hemingway själv medvetet utvecklar sitt skrivande i imagistisk riktning, hur den imagistiska prosan influerar den nordiska och, via Torsten Jonsson, P O Enquist (Bredsdorff 20-44, 53-64). Om Bredsdorff har rätt i att Enquists litterära språk är imagistiskt borde det alltså vara rimligt att läsa hans texter paradigmiskt och spatialt snarare än syntagmatiskt och temporalt.

²² För ytterligare belysning se Blomqvist.

²³ Beata Agrell kommenterar i sin väldiga *Romanen som forskningsresa – forskningsresan som roman* (1993) Thomas Bredsdorffs kritik av romanen *Hess*. Bredsdorff menar att Enquist i *Hess* frångår juxtapositionen till förmån för en superposition, vilken eliminerar hålen och därmed får energiurladdningen att utebli. Agrell visar att imagismens metod i själva verket är både juxtaposition och superposition och att superpositionen eller palimpsesttekniken har med Eliots och Punds djupa traditionsmedvetenhet att göra. Agrell menar att mobilromanen *Hess* arbetar med en ”juxtaposition av superpositioner” (288-304). Det skulle föra för långt att här vidare diskutera Agrells försvar av *Hess* gentemot Bredsdorff. Jag har ändå velat ta upp den eftersom läsningen av *Kapten Nemos bibliotek* många gånger kräver såväl juxtaposition av textblocken som superposition (alltså att man lägger blocken, inte bara bredvid varandra, utan också på varandra).

²⁴ De döda kattornas grotta blir till en makaber julkrubba, med kattflickan som Mariagestalt och döpojken som Jesusbarnet i krubban – unikaboxen. Eeva-Lisa får ju också i den märkliga ’dikten’ fråga sig om det är frälsaren hon föder i detta ”skithusstall”. Hon är ju inte bara döpojken mor utan parallelliseras tydligt med kattflickan i grottan, inte minst när hon ”återuppstår” i form av en

katt.

²⁵ I *Kartritarna* formulerar Enquist på följande sätt hur man såg på innanför och utanför i hans hemby: ”Stockholm var säkert utlandet, och så fanns det innerst inne ett mycket litet område, kanske en cirkel med femton kilometers radie, som inte var utlandet. Utanför var det utlandet och där var det som att gå på glattis. Men innanför var det bättre.” (Enquist 1992, 11) Han berättar i en annan essä i samma bok hur han själv som barn ägnade sig åt att rita kartor över Sverige. Mittpunkt var hembyn Hjoggböle och Stockholm ritade han också in, i periferin (Enquist 1992, 296).

²⁶ Vi känner igen gastroscopibilden från *Nedstörtad ängel*, 29ff.

²⁷ Detta behov hos berättarjaget hänger samman med starka känslor av förkastelse, att vara ”uthinkad” (som grodorna i kallkällan), att vara en ”efterlämnad” och att vara ”eljest” och också med diffusa känslor av skuld – att vara ”förrädare”.

²⁸ Om nedstigandet – vilket ofta innebär såväl en regression som en introversion – som ett centralt motiv i romanen och i Enquists övriga författarskap se Ekselius 312 f samt 320 ff. Däremot tycks Ekselius helt ha missat att två motsatta rörelsemönster tecknas i *Kapten Nemos bibliotek*.

²⁹ På samma sätt måste Marta i Rynells roman finna en plats med en gruva. Här handlar det om den nedlagda gruvan i det norrländska Mervas. I Mervas finner Marta inte bara sin älskade Kosti, utan också den gruva som blir hennes livsberättelsens ’stad’.

³⁰ Kartor spelar också, naturligt nog, en stor roll i Rynells roman; utan dem skulle Marta inte ha hittat fram till Mervas – berättelsens stad och plats – och till den själsliga läkedom som platsen och berättelserna resulterar i.

Litteratur och källor

- Agrell, Beata, *Romanen som forskningsresa – forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg 1993.
- Bibeln, Bibelkommissionens översättning 2000.
- Blomqvist, Helene, "Berättelsen som befriare. Enquists *Kapten Nemos bibliotek*", *Vår Lösen*, 6/1996, 430-438.
- Bredsdorff, Thomas, *De svarta hålen. Om tillkomsten av ett språk i P O Enquists författarskap*, Stockholm 1991.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford 1984.
- Bultmann, Rudolf, *Jesus Kristus och avmytologiseringen*, Lund 1968.
- Carr, David, "Discussion: Ricoeur on Narrative", i *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, red. David Wood, London 1991, 160-174.
- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, (1902), London, 1994.
- Cöster, Henry, *Berättelsen befriar. Teologisk hermeneutik*, Karlstad 1980.
- Ek, Sverker R, "Drömmen om helheten, längtan efter paradiset. Agneta Pleijels *Lord Nevermore – en roman om tid*", i *I dialog med texten. Nio essäer*, Hedemora 2005.
- Ekselius, Eva, *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist*, Lund 1996.
- Enquist, Per Olov, *Kapten Nemos bibliotek*, Stockholm 1991.
- ___ *Kartritarna*, Stockholm 1992.
- ___ *Nedstörtad ängel*, Stockholm 1985.
- Fludernik, Monika, *Towards a "Natural" Narratology*, London 1996.
- Frank, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review* 53 (1945), omtryckt i föfattarens *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick 1991, 5-66.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, (1966), New York 2000.
- Lévi-Strauss, Claude, *Myth and meaning*, London 1978.

- *Structural Anthropology*, översättning från det franska originalet av Claire Jacobson och Brooke Grundfest Schoepf, London 1968.
- Loughlin, Gerard, *Telling God's Story. Bible, Church and Narrative Theology*, Cambridge 1996.
- Markussen, Bjarne, "Romanens rom. Teoretiske perspektiver med eksempler fra Jarvoll, Ørstavik og Lønn", *Edda* 1/2001, 70-84.
- McFague, Sallie, *Models of God. Theology for an Ecological, Nuclear Age*, London 1987.
- *The Body of God. An Ecological Theology*, Minneapolis, 1993.
- Pleijel, Agneta, *Fungi*, Stockholm 1993.
- *Lord Nevermore*, Stockholm 2000.
- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative* I-III, Chicago, 1984, 1985, 1988.
- "Life in Quest of Narrative", i *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, red. David Wood, London 1991, 20-33.
- Rynell, Elisabeth, *Hohaj*, Stockholm 1997.
- *Till Mervas*, Stockholm 2002.
- Tygstrup, Frederik, "Kronotopisk identitet. A propos Morten Søndergaards *Ubestemmelser*", *Kritik* 144, 2000.
- *På sporet af virkeligheden*, Köpenhamn 2000.

Berätta, beslöja, uppenbara

Joseph Conrads *Heart of Darkness* och
Sven Delblancs *Jerusalems natt*

Anders Tyrberg

Både i den vetenskapliga litteraturen och i vardagliga sammanhang finner vi en mängd olika användningar av verbet berätta. Oftast vill vi i berättarhandlingen vidareförmedla något som vi har varit med om eller har hört talas om: vi berättar för att informera, ibland bara för att roa eller oroa. Berättelsens informativa värde är emellertid beroende av källans trovärdighet. Inte sällan lyssnar vi på eller läser vi framställningar där en berättare återger vad en annan berättare har sagt och där denna sekundära berättare i sin tur förlitar sig på en tertiär röst. Ju fler berättarleden är och ju längre avståndet till den ursprungliga händelsen sträcks ut, desto bräckligare ter sig skildringens sanningsvärde. En berättelse kan redan genom sin form skapa en grundläggande osäkerhet hos oss.

I litterära sammanhang kan den kinesiska askens komposition med inneslutna berättare ingå både i en realistisk tradition och i en fantastisk-gotisk. Syftet kan vara att beskriva en obruten berättelsekedja men avsikten kan också vara motsatsen: att tematisera och ifrågasätta just en sådan kontinuitet. Genom flera förmedlingsled skapas en osäkerhet om hur de olika versionerna skall

läsas i förhållande till varandra, men oavsett om berättarna är tillförlitliga får deras upprepade försök att föra historien vidare oss i regel att tro att de är ute i ett angeläget ärende. Det inramade berättandet aktualiserar således två viktiga perspektiv på såväl litterärt som vardagligt berättande. Dels problematiseras sanningshalten, informationen i kommunikationen, dels riktas mottagarens uppmärksamhet på själva berättarhandlingen som transaktion och som tematiserat kunskapsökande. Båda dessa aspekter gestaltas i de båda romankompositioner som jag här skall lägga bredvid varandra: Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) och Sven Delblancs *Jerusalems natt* (1983).

”The best readings of art are art”, hävdar George Steiner i *Real Presences* (1989): konst utvecklas genom att reflektera (över) tidigare konst och en tolkares verksamhet består till stor del i att avtäcka sådana samband. Min ambition här är inte att presentera några nya helhetstolkningar av Conrads och Delblancs texter, mitt ärende begränsar sig till det tematiserade berättandet i dessa båda romaner. I Steiners anda vill jag undersöka om några nya aspekter på berättandet som transaktion och kommunikation kommer att framträda om *Heart of Darkness* och *Jerusalems natt* tolkas och förstås som varandras intertexter.¹ Jag börjar med att i två figurer illustrera de båda berättelsernas form eller komposition.

Heart of Darkness

Världen utanför romanens dieges:
Joseph Conrad: verkets författare

På tröskeln: författarnamn, titel

Dieges 1:

På båten på Themsen

Primär **röst**: "jag"

Sekundär **röst**: Marlow, "worn", "hollow" buddhagestalt

Dieges 2:

a) Den vita staden: "whited sepulchre"

b) På floden: "faithless pilgrims", "flabby devils", "false apostles"

Dieges 3:

Tertiär **röst**: Kurtz sista ord

"hail through a speaking trumpet"

Kurtz dör: "veil rent"

"real presence" — "hollow at the core"

c) Marlows första berättarförsök för Kurtz fästmö

Dieges 1:

Primär **röst** på båten på Themsen:
ingen insikt, enbart "an immense darkness"

Världen utanför romanens dieges
Romanens läsare

Jerusalems natt

Världen utanför romanens dieges:
Sven Delblanc: verkets författare

På tröskeln: författarnamn, titel, motto

Dieges 1:

Skrivsituationen ca 100 e.Kr.

Primär **röst**: "jag", Filemon

Dieges 2:

Utanför Jerusalem 70 e.Kr.

Sekundär **röst**: Eleasars sista nattvard i tältet

Dieges 3:

ca 30–70 e.Kr.

Tertiära **röster**:

Guds "död", templet tomt, Jesus döende på korset

Dieges 2:

Utanför Jerusalem 70 e.Kr.

Sekundär **röst**: Eleasar döende på korset

Dieges 1:

Brevets adressat: homodiegetisk läsare, Apollonios

Världen utanför romanens dieges
Romanens läsare

Conrads och Delblancs texter liknar varandra (Åhlin 4ff). Skisserna vill visa att de båda romanerna i första hand liknar varandra genom arrangemanget av inneslutna berättarinstanser och röster, inneslutna så som rösterna faktiskt är det redan i Bibelns apokalyps, Johannes Uppenbarelse. När jag lägger en skiss av *Jerusalems natt* i direkt anslutning till *Heart of Darkness*, implicerar jag därför samtidigt min tes: de båda romanerna gestaltar genom sitt arrangemang av inbäddade berättare sin tematik. Genom att ordna berättarleden enligt den kinesiska askens princip och genom att uppenbara att det innersta rummet i båda fallen är "hollow", "tomt", visar både Conrads och Delblancs romaner genom sin form vad de vill säga: de avslöjar att berättelserna saknar en ursprunglig, auktoritativ röst. Kompositionerna blir metaforer för utebliven överföring, transaktion och kommunikation mellan berättare och lyssnare. Att de båda texternas *metafiktiva* tematik är likartad, i det närmaste identisk, skall analyserna således försöka demonstrera.

Både Conrads och Delblancs romantitlar är dubbeltydiga så som genitivkonstruktioner brukar vara. Det är inte givet om vi som paratextuell ingång skall förstå *Heart of Darkness* som en berättelse om hjärtats mörker eller om mörkrets hjärta. Inte heller är det självklart om vi skall förstå natten i *Jerusalems natt* som en skildring av ett astronomiskt och optiskt fenomen, en solförmörkelse över Jerusalem, eller som en apokalyptisk vision om ett definitivt slut för ett hopp och ett mål för Guds utvalda folk eller för människan i gemen. Betraktar vi författarens val av titel som en tröskel till texten och som en tolkningsanvisning från författare till läsare blir det inte likgiltigt vilken tydning av titeln som vi låter oss styras av.

Vad vi har framför oss är således två romankompositioner, arrangerade som kinesiska askar, och två sekundära berättare, till synes ute i ett likartat ärende: att återge innebörden i en döende mans eller en döende guds sista ord. En människas död eller en guds: analysen skall visa att disjunktionens tveksamhet gäller båda

romanerna och att denna död, gudens *eller* människans, dessutom får konsekvenser för såväl berättelsens mening som berättarens fortlevnad.

Berättarna

I Conrads roman sitter några vänner och kollegor på yawlen Nellie och inväntar ebb. Vännerna är sammansvetsade av gemensamma erfarenheter till sjöss; stämningen präglas av meditativ ro. Bakom dem ligger storstaden London, framför dem Themsens flodmynning som denna kväll är en lugn vattenväg ut mot världens yttersta ändar. Solen håller på att gå ner och både mörkret och stillheten djupnar. En i gruppen har ett dominospel med sig och leker med brickorna. Conrads uttryck, "toying architecturally with the bones", skapar en ironisk dubbelhet och tvetydighet åt den meditativa scenen: dominobrickornas vita elfenben associerar till de dödas ben senare i romanen, det hemlika är redan från början kontaminerat av det hemska. Gruppen befinner sig i ett tillstånd av tålig väntan men när Marlow, den ende i gruppen som fortfarande är kvar på sjön, börjar sin mångtydiga berättelse vet lyssnarna att de av ödet fångats i en berättares grepp. Som det skall visa sig är berättarens och berättelsens makt så stor att de flera timmar senare går miste om den första ebben.

Marlow skiljer sig från andra sjömän, konstaterar den primära rösten som kommer från en i gruppen på båten. Marlow är en vagabond, en "wanderer", inte den sortens "stay-at-home"-varelse som sjömän brukar vara. För den typiske sjömannen är båten och havet ett tryggt hem, säger han; inga hemligheter ligger för den hemmastadde dolda ("veiled") bakom de kuster som likt kulisser glider honom förbi. Den vanlige sjömannen har inte behov av att uppenbara ("unfold") några mysterier utan berättar enkla historier vars innebörd är lika lättåtkomlig som en nöt innanför sitt redan knäckta skal. Marlow är inte sådan, säger jagberättaren, och inte

heller hans berättarteknik. Meningen i hans berättelser går inte att söka inuti som en kärna innanför ett skal; den finns utanför så som ett ljussken ("glow") får en dimma ("haze") att framträda, ungefär som de disiga halofenomen man ibland ser vid månsken.²

Den primära jagberättaren är huvudsakligen en lyssnare, han är välvilligt inställd till Marlow, men hans karakteristik av dennes berättarteknik visar att han inte är ovan vid att tolka berättelser. Den konkreta skrivsituationen vet vi inte något om, tempus är preteritum, och inte heller utpekas någon specifik adressat eller något tydligt ärende. Vi får emellertid klart för oss att den primära berättaren inte är någon nybörjare: redan inledningsvis påminner han oss om att han tidigare, i ett annat sammanhang, har berättat om gruppen och det hav som binder dem samman. Mer vet vi inte. Vi vet således inte om han, likt den typiske sjömannen, söker innebörden i en berättelse innanför dess yttre form, så som historien (the story) föregår berättelsen (the plot), eller om han, likt Marlow, söker den utanför, så som berättelsen istället för att återge en redan given historia skapar sin egen. Som min skiss vill visa är han en lyssnare som även i sin vidareföring av Marlows berättelse är lojal med dennes sätt att berätta: den text som läsaren tar del av är komponerad efter jagberättarens karakteristik av Marlows berättarteknik. Någon inre kärna eller historia har inte heller den; precis som Marlow och Kurtz är den "hollow at the core".

Marlows första ord bryter tystnaden och efterhand också den hemmastaddhet som präglar scenen och som enligt jagberättaren är den typiske sjömannens grundkänsla. När Marlows berättelse är slut har den primära rösten, lyssnaren och tolkaren uppenbarligen inte lyckats avslöja innebörden i den. Den meditativa stämningen dröjer sig visserligen kvar, men hemkänslan är ifrågasatt: både berättelsen och båten omsluts genom berättarens och romanens sista ord av ett ofantligt mörker:

I raised my head. The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness.

Till skillnad från Conrads extradiegetiske jagberättare är den primära rösten i Delblancs roman tecknad som en karaktär med namn, Filemon, och profession, grekisk filosof och vetenskapsman. Skrivsituationen är preciserad till Athen ca 100 e. Kr. eller trettio år efter de händelser som berättelsen behandlar. Ramen utgörs av ett brev till en mecenat, den ”ädle och givmilde” Apollonios om vilken vi endast vet att han uppenbarligen är rik och dessutom intresserad av unga efeber. Filemon skriver sitt brev i trygg förvisning om att han kan berätta helt utan risk; huvudpersonerna i hans historia är döda, stoffet har förlorat sin sprängkraft och han kan skriva i syfte att ”behaga” sin adressat och därmed också räkna med att få ett materiellt utbyte av sin berättelse. Delblanc gestaltar alltså en transaktion som verkar ske på den ekonomiska marknadens villkor. Med tanke på de inbäddade berättelsernas innehåll ligger det inte så lite ironi i detta arrangemang.

Marlows position på båten utanför London någon gång i slutet av 1800-talet och Eleasars i härföraren Titus tält utanför Jerusalem 70 e. Kr. uppvisar överraskande likheter. Conrads roman inleds med ett begynnande mörker – ”the air was dark above Gravesend” och Marlow påminner sina lyssnare om att samma sorts civilisatoriska mörker som han står i begrepp att berätta om en gång härskade även över deras eget land – ”darkness was here yesterday”, säger han – nämligen då romarna nittonhundra år tidigare invaderade de brittiska öarna. Utanför Delblancs tält väntar samma romerska

ockupationsarmé, kan vi tänka oss, som Marlow påminner oss om i sin berättelse, och även hos Delblanc präglas scenen av mörker och väntan. På yawlen Nellie inväntar jagberättaren, bolagsdirektören, advokaten och bokhållaren ebben. I tältet avvaktar oroligt jagberättaren Filemon, härföraren och kejsarlige tronföljaren Titus, den judiske historieskrivaren Josefus och slaven Naravas slutet på en solförmörkelse. Marlow, en dödsmärkt sjöman, och Eleasar, en dödsdömd krigsfånge, befinner sig långt nere i makhierarkin. Men deras position, Marlows på båten och Eleasars i tältet, tyder på motsatsen: båda berättarna kommer att utöva makt över sina lyssnare.

Berättaren fäster vid upprepade tillfällen läsarens uppmärksamhet på Marlows tärda, gulbleka ansikte, hans korslagda ben i en buddhapose och hans uppåtvända händer. Det är en predikande berättare ("preaching"), själv döende ("worn, hollow"), som Conrad har valt som vittne till och vidareförmedlare av en döendes sista ord, själv "hollow at the core", en buddhagestalt som visserligen saknar lotusblomma, egen insikt, men som lyckas hålla sina lyssnare i ett sådant grepp att de glömmer bort varför de är där. Samtidigt är det tydligt att jagberättaren vill beskriva Marlow som skild från den övriga gruppen, en "wanderer", "sitting apart", medan de hemmavarande lyssnar med artig uppmärksamhet.

Delblancs Eleasar tar i överbefälhavarens tält en tronliknande förgylld stol i besittning och blir sedan serverad en måltid bestående av bröd och vin. Den härskarliknande positionen understryker hans roll som förkunnande, auktoritativ berättare inte olik den som tilldelas Marlow i Conrads roman. Vi får anta att Eleasars placering i tältet inte är utan betydelse för vår tolkning av hans berättarroll. Arrangemanget med en berättarsituation i ett tält utanför den stad vars tempel nu håller på att förstöras är fullt av innebörder: år 70 är ett viktigt år i den judiska historien. Templet hade under det judiska folkets långa exil bestått av ett

tabernakel, ett tält. Arken, det heliga, placerades under hela exilen och ökenvandringen i detta tillfälliga tempel. I tältscenen har den gudomliga makten nu, ironiskt nog, ersatts av den militära, men den som intar den tronliknande stolen är inte Krigaren utan Berättaren vars berättelse i flera avseenden skall återställa, lägga till rätta, försätta historien i rätt skick. I båda romanerna presenteras berättarna således som döende och i båda framställs berättandet som handlingar av närmast rituellt slag. Och samtidigt bryts denna ritualliknande inramning av en ironisk grundhållning på samma sätt som en blasfemisk berättelse bryter sig mot en helig text.

Båda författarna gestaltar en pessimistisk grundhållning till berättandets kommunikativa, informativa och tillrättaläggande möjligheter genom en ironisk användning av den nytestamentliga passionshistorien och apokalyptikens bild- och formspråk. Hos båda finns en mängd uttryck för såväl teatral föreställning som för beslöjad förställning, ironiska markörer genom vilka författarna samtidigt både etablerar och saboterar sin kommunikativa funktion. I båda romanerna gestaltas dessutom en inverterad eller saboterad förståelseprocess med hjälp av likartade optiska bildkompositioner.

Att förena apokalyptik och ironi kan te sig som en motsägelsefull verksamhet. I apokalypsen avslöjas, uppenbaras, något som är fördolt. Genom ironin kvarstår den framställda världen hos läsaren som beslöjad för(e)ställning. "Narrare", latinets berätta, har förbindelse med indo-europeiskans "gna", "att veta". "Gna" är språkligt förknippat med "gnosis", som ju betyder insikt. Det teleologiska berättandet, berättandet för att förstå, kan ses som ett sökande efter en uppenbarad insikt, och det ansvarsfulla läsandet kan beskrivas som ett försök att avslöja den litterära textens indirekta, för(e)ställda värld. I varken Conrads eller Delblancs texter når emellertid berättaren fram till gnosis, och hos läsaren dröjer sig osäkerheten från det ironiska tilltalet kvar även efter avslutad läsning.

Berättelserna

Marlows och Eleasars berättelser beskriver en likartad rörelse. De båda sekundära berättarna, Marlow och Eleasar, har upplevt något som ligger vid den yttersta gränsen av mänsklig erfarenhet – både skildringen av Kurtz "horror" och Eleasars "gud" är gestaltningar av dödsbäddar och det som Freud i en essä från 1919 benämner *das Unheimliche*, både det "hemska" och det "hemlighetsfulla". Freuds begrepp är mångtydigt. Som han själv utreder betyder *heimlich* både "hemlig" och "hemlik", och ordet *unheimlich*, "hemska", blir därmed liktydigt med sin negation. Marlow och Eleasar berättar om resor in i det hemlighetsfulla och det hemska, "ohyggligt", främmande – Delblanc beskriver Eleasars tempelupplevelse med samma uttryck som den svenska översättaren av Conrads roman har valt för Kurtz sista ord "horror" – och båda söker sig därefter tillbaka till hemmet, till "mänskliga boningar". I ingen av berättelserna skildras emellertid en trygg, i ordets ursprungliga betydelse, "hygglig", hemkomst. *Das Unheimliche*, det främmande och hemska, är båda berättelsernas kärna, hemlöshet är båda berättarnas lott. Liksom berättelsen har skildrat en resa bort från hemmet, mot *das Unheimliche*, har också berättandet beskrivit och gestaltat en centrifugal rörelse bort mot det främmande, mot Guds, Berättarens och Berättelsens död.

Marlow, Conrads sekundära berättare, karakteriserar sig själv ironiskt på ett ställe som en lägre sorts apostel och återger med samma distanserade ironi sin mosters syn på honom som ett ljusets sändebud, ("an emissary of light"). Delblancs sekundära röst, Eleasar, som är hämtad direkt från en gåtfull passage i Markusevangeliet (Delblanc 89; Markus 14:52), betraktar sig själv, dock utan ironi, som en "utvald", en "förkunnare" (Delblanc 60). Båda berättarna har genomgått en resa och båda har haft en gränsupplevelse som varit så ohygglig, hemska, att deras språk inte räcker till för att vidareförmedla dess innebörd.

Marlow berättar om ett uppdrag eller snarare en mission. För

ett handelsbolags räkning skall han via en ormliknande ”demonisk” flod ta sig in till en handelsstation som befinner sig långt inne i den mörka kontinenten och där söka kontakt med Kurtz, en elfbensagent som överskridit gränsen även för vad ett profithungrigt bolag betraktar som etiskt acceptabelt. Resan påbörjas i en stad som beskrivs som en vitmenad grav (”a whited sepulchre”), det uttryck som Jesus i den engelska bibelversionen använder i sitt strafftal till dem som han kallar för fariseer och hycklare (”hypocrites”) och som i den svenska bibelöversättningen liknas vid ”vitmenade gravar, vilka utanpå synas prydliga, men inuti äro fulla av de dödas ben” (Conrad 24; Matteus 23:27). Romanens många allusioner på en kristet-katolsk föreställningsvärld – på responsorier och böner, på apostlar, en lägre sorts eller falska, på pilgrimer (34 ggr), djävlar och demoner (22 ggr), på en flod demoniserad som en orm (4ggr), och Kurtz demoniserad som en Antikrist – kan naturligtvis förstås i en politisk kontext: den koloniala exploaterings förespråkare kan uppfattas som moderna fariseer. Men den bibliska undertexten inbjuder också till en tolkning av Marlows resa med större räckvidd, som en gnostisk resa mot en insikt utan seende, mot ett mörker uppenbarat (jfr Joan E. Steiner).

Genom den första bibliska allusionen, den som beskriver staden som en vitmenad grav, inleds två motivkretsar i romanen, den ena ironisk, den andra apokalyptisk. Den ironiska motivkretsen domineras av teatrala för(e)ställningar och förklädnader (cirkuskonster, clownier, harlequiner), sken och bedrägerier (exempelvis de falska pilgrimerna som i strid med bibelns påbud är beväpnade; jfr Rosmarin 148ff). Det teatrala finner vi inte bara i Marlows berättelse utan också i hans berättande. Den buddhaliknande posen är bjudande men samtidigt både pretentiös och spektakulär. Under sin färd har han sökt en inre sanning (”an inner truth”), påstår han, vars hemlighetsfulla tystnad har iakttagit honom och hans apkonster (”monkey tricks”). Nu, på båten, provocerar han sina

lyssnare med att kalla dem för lindansare som också de utför sina krumbukter för en billig penning (Conrad 49). Berättelsen ramas således in av ett bildspråk som ställer sken och förställning mot en anad eller sökt kärna av autenticitet.

Den apokalyptiska motivkretsen inleds i de dödas stad ("the city of the dead", Conrad 25) med två stickande kvinnor som med en ödesdiger ("fateful") och hemsk ("uncanny") välkomstfras bjuder resenären in i dödsriket – Conrad använder engelskans motsvarighet till tyskans "unheimlich". Hälsningen "*Morituri te salutant*", de som skall dö hälsar dig, kombinerar teater – den uttalades av slaverna vid de romerska gladiatorspelen – med undergång och död. Ironi och apokalyptik förenas i hela texten genom återkommande uttryck som slöja ("veil"), avslöja ("unveil"), uppenbara ("reveal"), och når sin kulmen i Kurtz röst. Först associeras Kurtz röst med Ordet som blev kropp: han är en "real presence", och vi påminns således om den romersk-katolska nattvardslärans syn på Kristus som bokstavligen transsubstantierad till lekamen och blod i brödet och vinet (Conrad 62). Därefter ljuder samma röst med en nästan ordagrann allusion på Uppenbarelsboken 1:9 och 8:7: "loud, like a hail through a speaking trumpet" (Conrad 81). Och slutligen beskrivs denne Kurtz med ord som utgör ekon från evangeliernas passionsberättelse: "It was as though a veil had been rent" (Conrad 85; jfr Lukas 23:45: "Och förlåten i templet rämnade mitt itu"). Att vi skall läsa bibelallusionerna ironiskt behöver inte betvivlas: Kurtz är en inverterad kristusgestalt, en realpresens visserligen men ironiskt nog samtidigt "hollow at the core"; han blir genom de verbala överensstämmelserna med den nytestamentliga texten ett substitut för en gud som är död.

I den bibliska apokalypsen växlar akustiska fenomen med visuella, röster starka som basuner med hallucinatoriska visioner: "Och jag såg" är en återkommande formel i Johannes Uppenbarelse. Också Conrad ställer seendet mot hörandet, ögat mot

rösten, men i Conrads text leder avslöjandet, uppenbarelsen, inte till något seende utan till ett ännu mera kompakt mörker. Liksom hans egen berättelse har skildrat en resa in i ett mörker och en utebliven insikt gestaltas nu på berättarplanet en liknande rörelse. Bibelns auktoritativa och trosvisa ”och jag såg” ersätts hos Conrad med en misstrogen fråga: ”Do you see the story? Do you see anything [--] No, it is impossible, it is impossible to convey the life sensation of any given epoch of one’s existence.” Och Marlows pessimism bekräftas av jagberättaren: Nej, Marlow hade inte fått dem att se, han hade inte givit dem någon insikt om innebörden i hans berättelse. Inte heller kunde de längre se berättaren, eftersom Marlow under transaktionsprocessen själv hade förvandlats till röst och mörker:

It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another. For a long time already he, sitting apart, had been no more to us than a voice. (Conrad 44)

Berättaren var i början av romanen en i gruppen på båten. Nu har han, en döende liksom den han berättar om, blivit en främmande (”sitting apart”), och liksom den Kurtz som är hans berättelses kärna, enbart en röst (”no more to us than a voice”).

Samma komposition och samma pessimism vad gäller möjligheten att förmedla och förmågan att förstå präglar *Jerusalems natt*. Likheterna mellan Conrads och Delblancs texter kan avläsas redan på lexikonnivå; även hos Delblanc förenas det teatrala och det ironiskt beslöjade. Medan Eleasar berättar inne i tältet ligger Jerusalem under ett ”sorgedok” (Delblanc 9). Redan innan solförmörkelsen sveper in den episka scenen i mörker är solen ”dold” bakom ”töck-

niga ridåer av damm” (Delblanc 8). Mot en autentisk, gammal och erfaren Eleasar ställs en ”konstlad” och ”teatral” Josefus (Delblanc 42) och en Titus som beskrivs som ett bortskämt barn i ”maskerad-dräkt i denna historiens skådespel” (Delblanc 14). Genom ramen accentueras således Eleasars transaktionsproblem. Liksom Marlow skall han berätta något som inte går att förmedla och liksom hos Conrad saknar hans lyssnare förutsättningar att förstå. Eleasars berättelse är i flera avseenden livsviktig – han berättar med livet som insats medan den primäre berättaren Filemon, som varken har något att ”dölja” eller avslöja, kan återge Eleasars berättelse ”utan risk” (Delblanc 17). I båda fallen ligger berättelsen bortom adres-satens, den presumtive medskaparens, förståelsehorisont.

Eleasars berättelse beskriver, även den, en narrativ kurva som liknar Marlows. Den utgår från en känsla av hemhörighet i kretsen av Jesu lärjungar, men Jesu död på korset i övergivenhet påverkar också den fortsatta rörelsen. Jesu sista rop, ett av flera exempel på Delblancs utvidgning av evangelietexterna, är så ohyggliga och skräckinjagande att Eleasar inte kan vidareförmedla dem: ”De orden dör med oss i graven” (Delblanc 92). Liksom Marlow misslyckas med att tolka och vidareförmedla Kurtz sista ord, ”The horror! The horror!”, är Eleasar således oförmögen att återberätta Jesu sista ord, vilka tillsammans med mötet med den frånvarande guden i det tomma templet utgör kärnan i hans berättelse.

Efter den ohyggliga korsfästelsescenen söker sig Eleasar till den gud som uppenbarligen hade övergivit Jesus på korset. Berättelsen rör sig nu in mot det innersta av kompositionens rum. Med ett bildspråk som vid en intertextuell läsning fungerar som ett eko av *Heart of Darkness* beskriver Eleasar ett besök i Jerusalems tempel bakom ”förlåten” i ”det heligas kärnhus”. Vi erinrar oss hur Marlow ironiskt aktualiserar samma ”förlåt” (”veil”), i sin skildring av Kurtz död och hur Kurtz beskrivs som ”hollow at the core”. Liksom ”hollow” får beteckna både Marlows berättelse, Marlow

själv och den Kurtz som är hans berättelses kärna ("kernel/core") upprepar Eleasars i tempelscenen under loppet av endast tio rader tre gånger att "tomhet" präglar hans berättelses innersta rum, "det heligas kärnhus": Gud bor i fullständig "tomhet", det gudomliga växer ur människans "tomhet" och utanför människans själ av "tomhet" finns ingen gud (Delblanc 117).³

I Gamla testamentet skildras den långa ökenvandringen som en resa hem efter en lång vistelse i exil. Eleasars rörelse mot tempel har tvärtom inneburit en resa bort från hemmet mot *das Unheimliche*. Och samtidigt beskriver Eleasars berättelse en rörelse från tro till tvivel, och därpå, efter mötet med en "ohygglig" gud i ett tomt tempel, en resa i otro "hem till mänskliga boningar och mänskliga villkor" (Delblanc 118). Innebörden i denna avslutande rörelse "hem" blir emellertid ironisk om vi betänker att hans berättelse förmedlas i exilens, de hemlösas symboliska rum, ett tält som inte längre är det heligas ens tillfälliga hemvist.⁴

Conrads och Delblancs berättelser liknar således varandra – de refererar båda till ett tomt innersta rum och vittnar därmed båda om bristen på en ursprunglig röst, en meningsgivande auktoritet: "tom", "hollow" är berättelsens kärna både i *Jerusalems natt* och i *Heart of Darkness*.⁵

En ironiker kommunicerar inte sällan genom att ställa ett språk mot ett annat för att därigenom skapa en osäkerhet hos läsaren om språkens förenlighet. Eleasars berättelse om den fullständiga tomheten bakom "förlåten" i det "heligas kärnhus" i templet skulle kunna läsas i ljuset av en mängd ironiska berättelser om en gud som inte längre lever. Som en sådan berättelse skulle vi kunna välja Friedrich Nietzsches erfarenhet av den kristne gudens död. I *Av gudaskymning eller hur man filosoferar med hammaren* skriver Nietzsche, liksom Conrad och Delblanc gör med ironiska förtecken, om kriget som ett första hälsotecken och nämner sedan "utlyssnandet av afgudar" som ett annat tecken på tillfrisknande: "Att här för

en gångs skull ställa frågor med *hammaren* och att måhända såsom svar få höra det berömda ihåliga ljud, som talar om uppblåsta inälvor” (Nietzsche inledningen). Gud som ”uppblåsta inälvor”: Nietzsche skulle kunna vara ett förmedlande led mellan Conrad och Delblanc.⁶

Likheten mellan Conrads och Delblancs texter, i synnerhet det tomma innersta rummet, kan också belysas av en annan intertext. I sin film *Apocalypse Now* (1979) vill Francis Coppola att vi genom olika referenser till Conrads roman *Heart of Darkness* skall se paralleller mellan kolonialistiska övergrepp under 1800-talet och amerikansk imperialism under det följande seklet. Coppola begränsar sig emellertid inte till ett intertextuellt spel med Conrads text. Han knyter också an till T. S. Eliots dikt ”The Hollow Men” (1925) och bjuder oss därmed att tolka filmen, och i förlängningen också *Heart of Darkness*, inte bara i politiska termer utan också i existentiella och apokalyptiska. Redan i diktens inledande motto, ”Mistah Kurtz – he dead. – A penny for the Old Guy”, varierar Eliot både den teatralt ironiska motivkretsen och den apokalyptiska i Conrads roman. Dikten gestaltar en *dance macabre* med figurer i ”deliberate disguises”, ”crow skin, crossed staves”. Och liksom i *Heart of Darkness* ges i Eliots dikt uttryck för det uteblivna seendet i uppenbarelsen – ”There are no eyes here” – och ett slags ironisk apokalyps: ”This is the way the world ends/This is the way the world ends/This is the way the world ends/Not with a bang but a whimper”. Filmens titel, *Apocalypse Now*, är genom sin sammanställning av apokalyptik och samtidshistorisk kritik redan den ironisk. Och ironin blir inte mindre tydlig om vi ser det historiskt specifika, de amerikanska napalmbomberna över det vietnamesiska landskapet, titelns ”Now”, inte bara i ett biblisk sammanhang utan också i ett civilisationskritiskt. Eliots eskatologiska ”This is the way the world ends” omvandlas i Coppolas film till ett presens, här och nu: ”This is the way the fucking world lives.[---] Not with a bang. Whimper.”

Särskilt relevant för min jämförelse av den tomma innersta asken i Conrads och Delblancs romankompositioner blir Coppolas sakralisering och demonisering av Kurtz: det är främst i sin skildring av Kurtz död som filmversionen kan fungera som ett förmedlande tolkningsled mellan Conrads och Delblancs texter. När den döende Kurtz i filmens avslutande tempelscen citerar Eliot sker det som ett slags skriftnings- och beredelserit inför döden. Coppola låter oss förstå att Kurtz, själv döende, placerad i ett tempel och föremål för underdånig dyrkan likt en gud, riktar sina ord till "Those who have crossed/With direct eyes, to death's other Kingdom" och som minns oss – "if at all – not as lost/Violent souls, but only/As the hollow men/The stuffed men". Via Eliots dikt fäster Coppolas film vår uppmärksamhet på tomheten i det innersta berättelseledet i såväl Conrads som Delblancs kompositioner.

Conrads Marlow saknar ett språk för en återberättelse av innebörden i den gudomliggjorde eller demoniserade Kurtz sista ord. Han har själv brottats med döden ("wrestled with death", Conrad 86), men han har ingenting att berätta. Inte ens en återupprepad berättelse bringar klarhet i gränsupplevelsens "impalpable grey-ness" (Conrad 86).

Inte heller Eleasar har något att förmedla från gudens dödsbädd, Jesu sista ord på korset. På den punkt i berättelsen där referatet misslyckas med att återskapa en relation till urhändelsen återstår endast det mimetiska uppreandet. Även Eleasar måste således korsfästas, precis som den Jesus han berättar om, och ironiskt nog förstår inte heller denna gång någon bland åhörarna innebörden i hans sista ord. Även riten tycks således vara verkningslös. Dock lyfts "[f]örmörkelsens täcke" från staden (Delblanc 137) som genom ett mirakel eller, kanske snarare, som genom ett ödes ironi:

det är nämligen inte ett messianskt fredsrrike som uppenbaras och återställs genom människoeffret utan en människoslakt på ett återupplyst slagfält som fortsätter, precis som förut:

Det var en helt vanlig avrättning.

Före den sista spasmen gav han till ett anskri, det var något han ropade på sitt eget barbariska språk. Ingen förstod honom [...] Om Eleasar hade något viktigt att säga oss vid den yttersta gränsen, var det förlorat för oss. Ingen kunde höra, ingen förstod.

Huvudet sjönk mot bröstet och juden var död. Det var ett kortvarigt skådespel, för soldaterna kanske en besvikelse. Dock hade det åsyftad verkan. I samma ögonblick blåste vinden upp, och solen lyste fram på nytt. Förmörkelsens täcke lyftes från staden, ljuset strålade åter över Jerusalem.

Förmörkelsen hade varit oss alla en tid av skräck, prövning och självrannsakan. Sådant är för människor tungt att uthärda. Därför hälsade vi ljusets återkomst med lättnad och fröjd.

Ett anskri av glädje steg från legionen, ett skri av glädje från staden. Alla återtog sina platser vid belägringsvallen, och kriget fortsatte som förut. Två, kanske tre timmar, hade förmörkelsen framvingat stillestånd i striderna. Nu återgick alla soldater till sina värv med lust och nyfött mod. Stenslungor svängde sina armar, murbräckor bultade och slog. Människor kämpade åter, dödade och triumferade eller stympades och dog.

Nu var den lyckligen tillända, denna Jerusalems natt.

Nu kunde livet fortsätta som förut. (Delblanc 137f)

Att Delblancs apokalyps skall tolkas ironiskt kan inte betvivlas. Ironisk förståelse förutsätter emellertid ideologiska tolkningsgemenskaper och en sådan samhörighet upprättas i denna berättelse

inte mellan den extradiegetiska jagberättarens röst och dess adressat utan mellan skriftens författare och textens uttolkare. Det är inte Filemon vi som läsare skall lita på – han är omedveten om kontrasten mellan den i berättelsen gestaltade handlingen och den av Eleasar omfattade drömmen om ett messianskt fredsrrike. Vad vi har att lyssna till är den författarröst som vi kan sluta oss till från vår kunskap om Delblancs författarskap som kontextuell helhet, som *oeuvre*.

Lyssnarna, läsarna

Uttryckt i krassa termer kan en berättares försök att överföra en historia till sin lyssnare eller läsare ses som en ekonomisk transaktion på marknadens villkor, ett erbjudande som kräver något i utbyte. "Que vaut le récit?" ("Vad är berättelsen värd?") frågar Roland Barthes och med honom Peter Brooks; båda har från olika utgångspunkter reflekterat över det kommunikativa kontraktet (Barthes 95f; Brooks 216, 227ff; Åhlin 5).

Som jag har försökt visa skildrar både *Heart of Darkness* och *Jerusalems natt* rörelser bort från hemmet och tillbaka till hemlöshet, och båda kan ses som paradigmatiske metabertättelser om berättandets villkor. Arrangemanget av inneslutna berättarled gestaltar i båda texterna en berättarprocess och en läsakt med utebliven förståelse; kompositionen blir en metafor för ett överföringsförsök som till skillnad från den bibliska apokalypsen uppenbarar det omöjliga i att avslöja det som berättaren har varit med om (jfr Miller 218f). Ingen insikt uppnås eftersom berättarprojektet redan från början är omöjligt: en enskild människas dödsupplevelse är inte kommunicerbar.

Conrad förhåller sig till den bibliska messiasmyten och apokalypsen genom en rad ironiska allusioner och berättar om en värld där moraliska och existentiella värden har bytts ut mot ekonomiska. Marlow intar visserligen en buddhapose, han "predikar", men

hans predikan är lika öppen för tolkningar, ("inconclusive"), som Kurtz sista ord. Vi har inte heller någon anledning att tro att lyssnarna har sett och insett vad Marlow nu för andra gången försöker förmedla. Jagberättarens vidareförmedling och därmed också ytterst romanen är liksom Marlows berättelse just "inconclusive".

Till skillnad från Marlow befinner sig Eleasar bland fiender när han berättar. När den primära rösten i Delblancs roman sätter punkt för sin berättelse är Eleasar sedan trettio år död, avrättad, offrad av sina lyssnare. Med undantag för jagberättaren är inte heller någon av lyssnarna i tältet längre i livet. På den intradiegetiska nivån skildras således i Delblancs roman ett transaktionsförsök som slutgiltigt har misslyckats, ett misslyckande som tydliggörs på flera sätt. Redan innan Eleasar offras för maktens och för krigets skull framgår det att lyssnarna i tältet har svårt att uppfylla sin del av det kontrakt som är en förutsättning för transaktion, oavsett om den är av ekonomisk eller av annan art. Den primära berättaren erkänner sin bristande tillförlitlighet som vittne, och inte heller de andra i tältet verkar att ha varit mentalt närvarande när Eleasars berättelse närmar sig sitt innersta rum, det tomma templet:

Den senare delen av juden Eleasars berättelse kan jag bara med svårighet dra mig till minnes, min Apollonios. Min uppmärksamhet var splittrad. Jag märkte att Titus hela tiden satt fjärrögd och försjunken i tankar. Det föreföll som han ruvade på en plan, under tilltagande retlighet och oro. Han drog en suck och reste sig häftigt, när juden äntligen slutat sin berättelse. Så slog han upp tältfliken, kallade till sig Trajanus och viskade en befallning i hans öra. Generalen nickade och log och skyndade genast i väg, till synes munter och lättad. Naravas vaknade till ur sin dvala på golvet, gäspade och gnuggade sig i ögonen. Josefus fnös genom vidgade näsborrar och hängde vid fältherren med blicken. (Delblanc 128)

Ingen i lyssnargruppen har således haft några förutsättningar att förstå innebörden i Eleasars berättelse, inte ens Josefus skulle under sin tid i maktens tjänst någonsin referera till den (Delblanc 140). Händelserna under den dag då solen förmörkas över Jerusalem blir aldrig nedteknade, den ende som får ta del av dem är Apollonios, Filemons mecenat, trettio år senare.

Det informativa värdet i Filemons berättelse kan således ifrågasättas. Att behaga är hans enda mål, hans enda syfte är att få så stort ekonomiskt utbyte att berättandet har varit värt mödan. Och inget tyder på att berättelsens adressat, Apollonios, skulle vara intresserad av det judiska folkets historia eller den israelitiska gudens död. De avgörande ögonblicken, då Jesus och Eleasar skulle uttala sina livsvisdomar eller dödsinsikter, kan Filemon ju inte referera, men inte heller fungerar berättelsen längre som apokalyptisk skildring: Rom har fått en ny härskare, allt är åter lugnt. Inget talar heller för att Apollonios skulle ha större förutsättningar än Filemon att förstå och värdera Eleasars förkunnelse om ”en ny mänsklighet som förenar mannens ordning och kraft med kvinnans tålmod och kärlek” eller att Filemons rike mecenat skulle ha någon vilja att vidarebefordra Eleasars budskap till någon annan med bättre förutsättningar att förstå (Jfr Åhlin 20, 22). Filemon tycks således leverera en ganska usel produkt: det är tveksamt om han har några utsikter att konkurrera på marknaden och behaga sin frikostige gynnare.

Om berättelsen på den primära berättarnivån således har ett överraskande lågt transaktionsvärde, förhåller det sig annorlunda på den sekundära, i den fiktionsvärld som utspelar sig utanför Jerusalem år 70. Eleasar skall ju med sin berättelse inte bara hjälpa sina lyssnare att fördriva tiden, den skall också lugna dem medan de oroligt väntar på att solförmörkelsen skall ge vika. Och som för att markera berättelsens vikt upprättas redan från början en kommunikativ gemenskap i tältet genom en måltid bestående av bröd

och vin. Att denna måltid skall förstås som en upprepning av evangeliernas berättelse om Jesu sista måltid med sina lärjungar framgår av det följande händelseförloppet. Som för att bekräfta att Eleasars Jesusberättelse nu har kommit till ett definitivt slut reser sig här föraren Titus: Berättarens makt övergår nu till Lyssnaren som står i begrepp att inta Bödelns position. Men innan avrättningen kan äga rum skall alla delar i den evangeliska förlagan upprepas. Titus går således fram till Eleasar, kysser hans hand, bugar sig djupt, varefter han "smeksamt och ömt" leder den gamle mannen "som om han hade varit hans egen far" mot avrättningsplatsen (Delblanc 133). Titus högtidliga gest blir en judaskyss, varefter Berättaren offeras av Lyssnaren på exakt samma sätt som den Jesus som berättelsen handlat om. Relationen mellan Berättare och Lyssnare har således övergått i rit, repetition, mimesis, men det heliga dramat har samtidigt blivit en ironisk och parodisk föreställning: de övriga, som yrvaket vaknat ur sin dvala, förundras som inför ett "sällsamt skådespel". Delblancs roman handlar således om Guds men även om Berättarens död, om Historiens apokalyps men också om den meningsfulla Berättelsens undergång. Men samtidigt hamnar läsaren i den kvardröjande osäkerhet som är den ironiska kommunikationens främsta syfte: lyssnarnas målsättning uppfylls ju, solförmörkelsen upphör. Först som offerad och död får Berättaren ett bytesvärde.

Språk, konst och berättande har sin förutsättning i den andres fakticitet, skriver George Steiner (137) som liknar pakten mellan berättare och lyssnare, författare och läsare vid den främmandes, den andres, möte med den hemmavarande. När Steiner försöker ge ord åt vilken sorts disponibilitet, attityd och uppmärksamhet som mötet med det estetiska objektet förutsätter av läsaren, provar han

olika begreppsliga associationer. Läsarens skyldigheter inför en text är inte olik den *cortesia* – Steiner hämtar sin tankefigur från Dante – den gästfrihet som i de flesta kulturer ses som en självklarhet då en främling ber att få träda över vår tröskel och bli gäst i vårt hem. Gästfrihet förutsätter ”takt” och som så ofta låter Steiner ordets etymologiska rötter komma till hjälp. ”Takt” är förknippat med ”tangere”, ”röra vid”: kommunikation kräver den sortens närvaro som tillåter beröring. Steiner jämför estetisk uppmärksamhet med det teologiskt klingande begreppet ”realpresens” och kommunikation blir i hans litteraturförståelse ett slags religiös tillägnelse, en communion. Som jag har försökt visa kan berättelserna i både Conrads och Delblancs romaner läsas som en rörelse ut i det hemlösa. Vår gästfrihet och vårt ansvar gäller således i båda dessa berättelser förbipasserande vars berättelser styrs av så centrifugala krafter att deras överförbarhet och mening för de hemmavarande kan ifrågasättas.

Den latinska motsvarigheten till orden ”berätta”, ”referera” och ”relatera” påminner oss om att berättandet kan ha andra funktioner än att informera. Latinets *referre* med participformen *relatum* hade grundbetydelsen att ”återställa något som har förlorats”: genom att berätta kan vi återskapa, re-latera, och vidareföra ett brustet samband, foga samman en söndrad form till ny helhet. De rituella inslagen i både Conrads och Delblancs berättelser påminner oss också om en annan ursprunglig betydelse av ordet ”berätta”: lågtyskans *berichten* var förknippad med sakramentala handlingar. Genom att ”berätta sigh”, genom att delges och ta emot döds sakramenten, skulle den sjuke försättas i ”rätt skick för en salig hädanfärd” (Tyrberg 32). Verbet ”läsa” hade grundbetydelsen ”plocka, samla ihop”. I läsakten, liksom i berättarhandlingen, försöker vi (åter)skapa samband. I såväl Conrads som Delblancs romaner

verkar emellertid inte bara berättandets utan också läsandets och lyssnandets meningsskapande och gemenskapsbefrämjande funktioner vara upphävda.

Utanför fiktionens värld finns emellertid den värld där kommunikationen mellan författare och läsare äger rum. Också den är styrd av kontraktuella villkor, och mer än andra språkhandlingar förutsätter ironisk kommunikation tolkningsgemenskaper, språkliga, ideologiska och etiska. Hur skall vi då förstå det läsartilltal som tycks vara saboterat inom fiktionen, vilka anspråk ställer den ironiske författaren på oss läsare? Både *Heart of Darkness* och *Jerusalems natt* skulle kunna förstås som en resignerad insikt från författarens sida om det meningslösa i att berätta och det omöjliga i att bli förstådd. Men den havererade kommunikationen inom fiktionens värld skulle också kunna uppfattas som en ironisk provokation och därmed också som en seriös vädjan till läsaren om en reaktiv läsning: en läsning som tar spjärn *mot* texten och dess rörelse, som tar ställning *mot* den marknadsanpassade fiktiva berättarrösten och som reagerar *mot* det rituella offret av Berättelse och Berättare. Kanske hoppas författaren dessutom på en återupp-rättande, proaktiv, läsning: en läsning som intar en ståndpunkt *för* den offrade Berättarens förkunnelse. En sådan kommunicerande läsart, som återskapar och relaterar brustna samband, är emellertid en uppgift och en möjlighet som ligger helt i den enskilda läsarens hand.

Noter

¹ Vad gäller tematiken i *Jerusalems natt* kan jag hänvisa till Lars Ahlboms grundläggande Delblancstudie (1989), som dock nästan helt bortser från narratologiska aspekter. I den nästan oöverskådligt omfattande forskningen av *Heart of Darkness* presenteras en mängd vitt skilda tolkningar; i min läsning har jag tagit avgörande intryck av Peter Brooks (1984) och J. Hillis Miller (1987). Reflektionerna kring den

intertextuella relationen mellan Conrads och Delblancs tematiserade berättande har vuxit fram i olika undervisnings- och handlednings-situationer under årens lopp: i synnerhet Mikael Åhlns D-uppsats om *Jerusalems natt*, tillkommen vid Högskolan i Karlstad 1998, har avsatt spår i min framställning.

² J. Hillis Miller kommenterar just jagberättarens karakteristik av Marlows berättarteknik i sin dekonstruktion av uppenbarelsetematiken i *Heart of Darkness*. Han uppfattar de olika liknelseleden i den som en "parabolic metaphor" (211).

³ Om "Guds död" på andra ställen i Delblancs författarskap, se exempelvis Blomqvist 243ff.

⁴ Jfr Åhlin 14f, 16f, som tolkar innebörden i symbolkompositionen tempel-tält och den narrativa rörelsen annorlunda.

⁵ Skillnaderna är emellertid också uppenbara. Conrad alluderar ironiskt på berättelserna i Nya testamentet; Delblancs text utgör en vidarediktning av dem. Samtidigt som *Jerusalems natt* kan läsas som en motberättelse till bibelberättelsernas messianska apokalyptik, vill den uppenbarligen i det apokryfiska Thomasevangeliets anda lyfta fram kvinnans roll och erbjuda ett alternativ till den patriarkala och apostoliska traditionen genom ett nytt jämlikhetsevangelium, ett evangelium enligt Eleasar. Vad gäller denna tematik och anknytningen till det apokryfiska Thomasevangeliet, som jag alltså här lämnar därhän, se Ahlbom 277ff.

⁶ Se Ahlbom, passim. Nietzsches glada budskap i *Den glada vetenskapen*, 134f, avser den kristne gudens död, den gud som Paulus tolkar och som Nietzsche uppfattar som ett dysangelium. Jesus, däremot, bringade enligt Nietzsche ett glatt budskap: se här exempelvis Svenungsson 58.

Litteratur och källor

- Ahlbom, Lars, *Frihetens fakticitet. Livssyn, estetik och hjälteroller i Sven Delblancs författarskap*, Stockholm 1989.
- Barthes, Roland *S/Z*, Paris 1970.
- Blomqvist, Helene, *Vanmaktens makt. Sekulariseringen i Sven Delblancs Samuelsevit och Änkan*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nr 35, 1999.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford 1984.
- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, (1899, 1902, 1929) i *Joseph Conrad, Heart of Darkness: A Case Study in Contemporary Criticism*, red. Ross C. Murfin, New York 1988. Svensk övers. *Mörkrets hjärta*, övers. Margaretha Odelberg, Stockholm 1983.
- Delblanc, Sven, *Jerusalems natt*, Stockholm 1983.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche" (1919), i *Gesammelte Werke*, band. XII, Frankfurt am Main 1999, 227-278.
- Knight, Diana, "Structuralism 1: Narratology. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*", i *Literary Theory at Work. Three Texts*, red. Douglas Tal-lack, London 1987.
- Miller, J. Hillis, "Heart of Darkness Revisited" (1983) i *Joseph Conrad, Heart of Darkness: A Case Study in Contemporary Criticism*, red. Ross C. Murfin, New York 1988.
- "Sharing Secrets", i *Joseph Conrad, The Secret Sharer: Case Studies in Contemporary Criticism*, red. Daniel R. Schwartz, Bedford Books 1997.
- Milius, John, och Francis Coppola, *Apocalypse Now. The Screenplay*, New York 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *Avgudaskymning eller hur man filosoferar med hammaren* [*Götzen-Dämmerung*, 1889,] övers. Ernest Thiel, Stock-holm 1906.
- *Den glada vetenskapen*, övers. Carl Henning Wijkmark, Göteborg 1987.

- Rosmarin, Adena, "Darkening the Reader", i *Joseph Conrad, Heart of Darkness: A Case Study in Contemporary Criticism*, red. Ross C. Murfin, New York 1989.
- Sartre, Jean-Paul, *Vad är litteratur? [Qu'est-ce que la littérature?, 1964]*, övers. Mario Grut, Mölndal 1970.
- Steiner, George, *Real Presences. Is There Anything in What We Say?* London 1989.
- Steiner, Joan E., "Modern Pharisees and False Apostles: Ironic New Testament Parallels in Conrad's Heart of Darkness", *Nineteenth-Century Fiction* 37 (1982): 75–96.
- Svenungsson, Jayne, *Guds återkomst. En studie av gudsbegreppet inom postmodern filosofi*, Göteborg 2004.
- Tyrberg, Anders, *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*, Stockholm 2002.
- Åhlin, Mikael, "En studie i Sven Delblancs Jerusalems natt", opubl. D-uppsats, Högskolan i Karlstad 1998.

Modes of Narration and Myth(o)logy

Revelation and Transformation in
Beryl Bainbridge's *Every Man for Himself*
and James Cameron's *Titanic*

Elisabeth Wennö

In the year 1996 Beryl Bainbridge published her award-winning novel about the *Titanic* disaster, *Every Man for Himself*. The following year James Cameron's film *Titanic* was released to the acclaim of eleven Oscars. These two recent dramatisations of the 1912 catastrophe at sea are far from the only examples of the cultural preoccupation with this event. To my knowledge, the world has seen eleven earlier cinematic productions, sixteen novels, twenty-three books for young readers, as well as a number of versions in art, poetry, drama, and the musical. In addition, there are hundreds of non-fictional accounts, articles, books and documentaries. Also the academic world has paid tribute to this collective memory. In July of 2000, for instance, an international, multidisciplinary conference was held at the University of Southampton, entitled: "Nights to Remember: Memory, Modernity and the Myth of the *Titanic*".

It is clear that the *Titanic* disaster, unlike many other disasters of similar tragic magnitude, is generally seen as a defining moment in time. For, as W.W. Dixon points out in his book *Disaster and*

Memory, all historical disasters do not become part of our collective memory (44). Apparently this particular historical event not only continues to capture the imagination, but is also charged with historic momentum, reflecting a need to revisit and revive a cultural mythology. In the latter vein it has been suggested that the conspicuous return of the *Titanic* at the turn of a new millennium in a commended novel and a grand-scale movie is to be seen as a reminder of the danger inherent in an unexamined trust in the virtues and excellence of technology and the ideology of materialism. In a film review entitled “The Titanic Myth: Why Now?” James N. Kraut argues that we have not yet learned the lesson:

The prevailing historic interpretation of the *Titanic* sinking has always been that it was the death of a cherished dream: the growing hope of an ideal, materialistic world ruled by man, built with Technology and Science is said to have been shattered on April 15, 1912. In addition, it has always been said that *Titanic* served as a wake-up call to the twentieth century, warning of the perils of unbridled technological progress, greed and hubris [...] I do not think we have yet responded to it as a lesson learned. In fact, a quick look at history after *Titanic* clearly shows otherwise. [- - -] It is our failure to have absorbed the lessons of *Titanic* that has maintained its ability to capture our imagination.

In this view *Titanic* is a metaphor of the Western world headed for disaster on the “unsinkable” ship of innocence and ignorance (a number of reviews on the Bainbridge novel refer to it as a “Ship of Fools”), in a way that resembles Nietzsche’s observation of the shortcomings of modernity in *The Birth of Tragedy* that “science, spurred by its powerful illusion, speeds irresistibly towards its limits where its optimism, concealed in the essence of logic, suffers shipwreck” (as qtd. in Kaufmann 97). On the individual level it

also provides a fitting metaphor for the journey of life, or rites of passage, thus emphasising the inescapable interrelatedness of private and public cultural mind-sets.

My contention is that part of the present resurgent interest in the myth of the *Titanic* is that the ship and its destiny display the culturally suppressed interrelatedness of the two “different forms of knowing” (Labouvie-Vief 14), or two “modes of speaking” (Lincoln 3), namely *logos* and *mythos*. Once equally central and complementary as valid explanatory discourses and views of life in ancient Greece, *logos*, rationality and logic, now seems to reign supreme in modern Western cultures.¹ The two first chapter selections in the *Titanic* DVD version are significantly called “Logos” and “Ghost Ship”, and in these selections, ‘contemporary technology’ views the wreck “fallen from the world above” to the accompaniment of sonar pings, mechanical whirrings, factual details and a digital reconstruction of the sinking. The *Titanic* was/is a space in time which bears witness to the potential of scientific calculation and rationality (*logos*), as well as to the cultural disposition to mythologize and ascribe meaning (*mythos*). This sentiment of mytho-logic integration is captured in Bainbridge’s *Every Man for Himself* when the narrator muses on the ship’s uniqueness. It is not the luxury or splendour of the ship that impresses him the most:

[I]t was the sublime thermodynamics of the *Titanic*’s marine engineering that took us by the throat. Dazzled, I was thinking that if the fate of man was connected to the order of the universe, and if one could equate the scientific workings of the engines with such a reciprocal universe, why then, nothing could go wrong with my world. (Bainbridge 36)

In 1912, the myth of its “unsinkability” combined with its artistic grandeur, unparalleled size, and associations with the promise of

the new world, turned it into a literal “Ship of Dreams”. Now, the fact of its “sinkability” and associations with death, loss, and shattered dreams, turn it into a symbolic space which reflects the contradictions and uncertainties of the postmodern era.

The recent interest in revisiting the *Titanic* in literary and cinematic narrative form at the turn of the millenium coincides with a critical interest in bridging the alleged rift between *logos* and *mythos*,² as well as a growing cultural feeling of alienation and lack of purpose. Invested with a sense of both modes, the *Titanic* provides a historical/mythological framework for coming to terms with the seeming contradictions of modes of thinking and being in the world. As Mieke Bal points out, the presence of past memories “takes many forms and serves many purposes, ranging from conscious recall to unreflected reemergence, from nostalgic longing for what was lost to polemical use of the past to reshape the future” (vii).

The novel *Every Man for Himself* and the film *Titanic* are examples of “conscious recall” at the levels of both authorial production and fictional narration. Both writers (Cameron wrote the script as well as directed the film) have taken pains to re-present the technological facts, events, historical people and properties of the ship, as well as the myths, and both present the journey from the perspective of a fictive survivor. The fictive survivor in both narrative versions boards the ship as a troubled young individual, departing for “home” with misgivings and an uncertain future. In this way a historical event in collective memory is represented through the fictive “personal” recollection, which happens to be at odds with the traditional assumption that boarding the *Titanic* must have been a day of glory for every passenger, steerage or otherwise. Readers and viewers are consequently prepared for something more than the chill of irony because the fictive narrators clearly think they face bleaker prospects than death by drowning. To the film character

Rose, the *Titanic* is a “slave ship” taking her home in chains to be cast into an arranged marriage for the sake of money, and to Morgan, orphaned in infancy, the departure for home, where his substitute mother, cousin Sissy, has just delivered a baby son, sets off an attack of renewed childhood separation anxiety. The result is that the ship in both versions becomes a public space against which the discrepancy between social identity (*logos* in the sense of the unquestioned order of things – “the order of the universe” [Bainbridge 36] above) and the sense of self (as a mythological “space”) stands out as a salient narrative concern.

The words *logos* and *mythos* both mean ‘word’, ‘speech’, and ‘discourse’. In addition, *mythos* denotes tale, story, or narrative, and *logos* reason, sense, and law. On the grounds of this very basic lexical level the terms have commonly come to be associated with dichotomies such as mind/heart, rationality/emotion, science/art, truth/fiction, masculine/feminine, philosophy/poetry, history/story, all privileging the first term (*logos*) in relation to truth or validity. In metaphysical and ontological thinking, however, the picture is slightly different and the *interrelatedness* of the terms are emphasised. *Logos* is defined as both mystery and rationality, and *mythos* is “a way of discovering *logos* on the level of our cognitive abilities” (Strozewski 182). *Mythos*, then, reveals how things come to be the way they are, whereas *logos* in Heraclitean thinking, for instance, explains how things are by appealing to an unquestioned “ordering principle of the cosmos” (Meyers 165-166), that is, existing independently of any individual *logoi*. The basic assumption of this view is that *logos* is characterized by its “commonness” and its primacy, as is also suggested in the Christian tradition of St John’s identification of *logos* as the beginning (Strozewski 176). Whether secular or sacral, the idea of *logos* seems paradoxically to be associated with issues of truth and belief, much as the narrative discourse of *mythos*, as Lincoln points out, is commonly understood today

as “sacred” truth as well as “lie” (i). The views of the interrelatedness of the terms as well as their shifting nature form the basis of my analysis of the relationship between identity and self in Bainbridge’s novel and Cameron’s film. Pertinent to my discussion is also Strozewski’s suggestion that *mythos* can constitute a “‘private mythology’ – the result of the search for meaning in our lives”, which inevitably refers to “some sense”, that is, “our private *logos*” (186).

The two versions of the *Titanic* disaster, however, employ different modes of narration: the film is cast in the romantic mode and the novel in the ironic mode.³ This would suggest that the novel favours *logos* and the film *mythos* in their treatment of “what was lost” and injunctions to “use the past to reshape the future”, that is, to reveal “the lesson”. But my examination of the relationship between the two modes of narration and the two modes of reasoning in relation to social identity and self will show that the modes of narration undermine the initial view of social identity as *logos* and self as *mythos* by revealing the shifting and ideological nature of both terms.

My immediate concern, however, is the cultural situatedness of the history and the story of the *Titanic*. The apocalyptic aura that surrounds the fate of the *Titanic* in cultural conception, perishing as she did at the end of an epoch only a few years before World War I, combined with the similar sentiments evoked by the notion of a new ‘millennium’, forms a contextual and pertinent background to the two versions and their modes of narration. Apocalypse in the biblical sense is not only the end; it is also revelation and transformation. In these respects, the two versions offer complementary narrative approaches in that *Every Man for Himself* centres on ironic revelation and *Titanic* on romantic (i.e., centring on ‘self’) transformation, which explains the differences in the modes of narration.

Titanic

Unlike *Every Man for Himself*, in which Morgan, the survivor, narrates the events on the ship from an unspecified point in time with an emphasis on revelations of his past life, *Titanic* strives to effect a transformation of its contemporary viewers' lives by placing them in the same narratee position as the contemporary cynical treasure-hunters, Brock Lovett and his crew, to whom the 101-year-old Rose tells the story of her transformation. When Rose has finished her tale, we are supposed to exclaim with the reformed, tear-eyed Brock: "For three years I thought of nothing but the *Titanic*. I was obsessed by the *Titanic*, but it never got real – I never let it in". Although a reviewer comments that he is "not convinced that Cameron 'got' *Titanic* either" (Hertenstein 4), it is clear that the film works as a romantic Apocalypse, revealing the end to herald the hope of a new beginning through transformation, as reinforced by the priest's reading from the Book of Revelation (21-24), while the ship is sinking, ending, "for the former world has passed away".

To ensure the transformation of the audience and pave the way for a definition of what constitutes the hope for a new beginning, the film not only places the viewers in the narratee position of the contemporary frame story, but also invites us to repudiate this position of postmodern rational scepticism and relativism. The camera probings of the wreck are accompanied by Brock's mock documentary commentary on the specifics of the ship (*logos*) and the unimaginable tragedy (*mythos*), both of which are dismissed as "Bullshit" by Brock as well as his associate. The appearance of a bathtub is similarly greeted with the cynical remark "Somebody left the water running", thus further violating the viewers' sense of propriety. When the safe, believed to contain the object of their quest, the legendary diamond "Heart of the Ocean", is salvaged, cigars are about to be lit and lives are about to change because "It's payday, boys". The values of contemporary *logos* are thus presented

as money-oriented pragmatics and *homo oeconomicus* throws away the cigar in disappointment at finding the safe empty of riches. What they find, though, is a representation of the desired but absent object in the form of a drawing of a nude woman wearing the diamond. Covering up his failure by pretending to deeper sensitivities and meanings (*mythos*), while arguing that the diamond can be retrieved elsewhere (*logos*), Brock appears on TV showing the drawing, rhetorically asking: "Should this have remained unseen at the bottom of the ocean for eternity?" The viewer readily recognizes the falsehood of the rhetoric and might be tempted to answer "Yes".

But the cinematic direct narrative address, or interpellation, also positions the viewer in *logos*, that is, in the unquestioned patriarchal and symbolic order of culturally constructed gender, which in Lacanian terms differentiates and positions male and female subjectivity through the opposition 'having the phallus' (being fullness)/'lacking the phallus' (being lack). The image of the nude woman wearing a diamond in the shape of a heart simultaneously positions the masculine (male or female) narrated subject to identify with having the signifier of female desire, while the feminine position (male or female) identifies with being that signifier of male desire.⁴ When Rose steps forward to say "The woman in the picture is me", shortly after adding, "Wasn't I a dish?", the promise of a satisfying narrative closure is held out to both positions.

The shift from the values of pragmatic economism to the values of humanity in the frame story is effected by the narration of a past transformation, that is, Rose's story of her "experience" aboard the ship. Moved by Rose's tale of love, courage, and death, Brock finally discards the attribute of masculinity, the cigar he has saved for when he would find the diamond, as a sign of the new belief that the material values of the "Heart of the Ocean" are gone forever and replaced by a different perception of values. Masculinity

is linked with *logos* in psychoanalytical thought and this association is demonstrably played on in the film. Not only do the pumping pistons in the machine-room and the villain's pistol evoke masculinity (while we are told that women and machinery "don't mix"), but the idea is also verbally introduced. When Ismay, the managing director of the White Star Line, pompously talks about the "stability", "strength", "luxury", "supremacy", grandness in scale, and "sheer size" of the *Titanic*, Rose tauntingly responds: "Do you know of Dr Freud, Mr Ismay? His ideas about the male preoccupation with size may be of interest to you". The ship, once, as Ismay puts it, "willed into solid reality" (*logos*), poised vertically above the level of the sea before sliding down into the deep, signals the end of the power of the phallus, or more to the point in this film, the end of its association with biological presence and absence. Giving up his quest for the diamond, the representation of the absence of the desired, Brock is feminized ('castrated') and shown as 'having lack' rather than 'having the phallus' (being fullness). His reconciliation with the idea of loss represents a resistance to the orthodox cultural gender differentiation because, if, as Cohan and Shires put it, "the male must *have* the phallus as the cultural price of attaining his gender, he can only lose the plenitude he desires" (160). Similarly, Rose constitutes a questioning of the social order that prescribes that the female "has to *be* the phallus as the cultural price of attaining her gender", thus "doubly divided from plenitude, split as the object of male desire and the subject of her own" (160). As we shall see, Rose not only *is* the phallus, she also *has* the phallus (the diamond) and moves from the position of 'being lack' to that of 'being full'.

For, as an apocalypse in the romantic mode the narrative also signals a beginning of something new through transformation. Before Rose is allowed to tell her story, she is treated to a digital and shortened reconstruction of the sinking, which she dismisses

as “forensic analysis” (*logos*), because “the experience was somewhat different” (*mythos*). From the moment she looks at herself in her retrieved and cracked stateroom mirror, drily observing that her “reflection has changed a bit”, the theme of transformation supersedes that of revelation, even though we are promised “the yet untold stories, the secrets locked deep inside the hull of the *Titanic*”. The film, in fact, offers the kind of apocalyptic myth or “fictive concords with origins and ends” that Kermode suggests is needed “to give meaning to lives and to poems” (7). Thus the end scene presents what seems to be Rose’s death-bed vision, or dream, concordant with the beginning that she recalls in terms of virgin territory, “the smell of fresh paint”, “china that had never been used”, and “sheets never slept in”: she reenters the *Titanic*, reunites with her lover on the grand staircase to the applause of all the people on board. Love seems to be the privileged element of the new beginning. But this is not the whole picture, as Davis and Womack point out in their commentary on the last frames:

A magnificent fable of human reconciliation, the scene underscores the tremendous emotional power inherent in Cameron’s decidedly unironic narrative. In short, Cameron’s ethics of sentimentality in *Titanic* engages our innate hope for spiritual transcendence, allowing us to dream our own impossible dreams.

The dream of spiritual transcendence is cast in the romantic mode of the quest for self-fulfilment and in the form of a dream-like, fairy-tale narrative. Although seeing it as a “Slave ship” when she boards, in retrospect Rose concedes that the *Titanic* was a ship of dreams, “it really was”. Unpacking her paintings, she finds a Picasso particularly fascinating,⁵ “like being in a dream or something, there is truth, but no logic”, thus introducing *mythos* in the positive sense of “primordial truth” or “sacred story” (Lincoln i), and preparing

the viewers for an account of how she came to survive and be what she is in terms of the truth of a tale instead of rational explanation.

This narratee stance is reinforced by the character Jack who serves the function of a fairy-tale rescuer and guide, the *agent* of transformation rather than a passionate lover. A “tumbleweed, blowing in the wind”, he proclaims himself “King of the world” and elevates also Rose to the position of “Royalty”. Adding to the myth-like quality is the factor that he does not “exist” in the social sense. Since chance put him on the ship, there is no record of his passage, or as Rose says: “Now he only exists in my memory. A woman’s heart is a deep ocean of secrets. He saved me in every way that a person can be saved. I don’t even have a picture of him”. The encounter with the artistic and effeminate Jack transforms, or rather liberates Rose from the social strictures (as symbolized by the corset she is aggressively strapped into) of outwardly being “everything a well-brought-up girl should be” while “screaming” inside, to an independent and fulfilled individual. The process is one of masculinisation: he teaches her to drink, dance, spit “like a man”, and swing an axe; he inspires courage, rebellion, and above all, encourages her desire to fly and ride horses (“straddled” like a man), and makes her promise to “never let go”, nor “give up no matter what happens, no matter how hopeless”. Her collection of photographs shows that she has learnt to ride straddled, to fly an aeroplane and that she has been active in public life as an actress. We also learn that she married, had children and is now spending her old age making pottery in an idyllic surrounding of plants and flowers in abundance. In short, she discovers that the unquestioned order of social identity (*logos*) is not a natural order but a myth in the sense of a lie. Transcending the gendered space that defines woman as lack, she learns to live in plenitude, which is shown to lie in a refusal to conform to unquestioned norms of masculinity

and femininity and fulfilling her promise to Jack to survive and “to make each day count” by *doing* rather than having or being. To underline this romantic idea of true selfhood, Rose throws the diamond, which has been in her possession all the time, into the sea. Dave Kehr sees a transformation of the symbolic meaning of the diamond from being a “symbol of commercial profit” to being “an image of the place the past occupies in the present, as memory and inspiration”. The *act* of throwing it into oblivion also demonstrates a wish that it remain a symbolic memory and inspiration of human values, not to resurface as an imaginary substitute for attaining fullness in terms of money or being, but allowing us “to dream our impossible dreams”, as Davis and Womack put it.

This effect is not only seductive; it also draws attention to the inversion of the modes of reasoning because the transformation of Rose from an unfulfilled captive of social circumstances to a fulfilled, free-moving individual rests on the idea that there *is* a true self to liberate. Rose, in fact, is shown to have become what she, as it were, has always been, although, as Jack points out, “they’ve got you trapped”. The mythic mode of narration thus proclaims the truth that self is *logos*, the unquestioned and true order of things. Rose is not only true to the memory of Jack but to herself. The inversion of modes of reasoning corresponds to the Greek original distribution of significance to *logos* and *mythos*. Lincoln convincingly demonstrates that before *mythos* yielded to *logos* as the privileged term in Ancient Greece, it was associated with truth proclamations while *logos* was the speech of deception and manipulation. In addition, *mythos* was the prerogative of kings and poets, authoritative figures “having the capacity to advance powerful truth claims [...]” (Lincoln x).⁶ In this perspective, the royal and artistic labels attached to the protagonists seem particularly well chosen, or simply bear witness to traces of cultural memory.

Davis and Womack observe that Cameron “taps into our

shared systems of culture and humanity” in *Titanic*. He also taps into the specific American literary tradition of the quest for authentic self, ranging from the optimistic *Huck Finn* and *The Scarlet Letter* to the pessimistic *Catcher in the Rye* and *Story of My Life*. In fact it can be ‘viewed’ as a counterargument to the lament of the loss of the true values of the original American dream of self-fulfilment through honesty and hard work and of its corruption by the wealth of America that Milton Stern sees as a central theme in *The Great Gatsby*. If Daisy sells herself by choosing “a string of pearls valued at three hundred and fifty thousand dollars” (Fitzgerald 82), giving up the human values of a love letter, which is “coming to pieces like snow” in the cold bath, Rose refuses to be corrupted and entrapped by a priceless diamond and chooses the drawing, which significantly survives over the years in icy water. While Daisy remains on the couch “p-paralysed by happiness” (Fitzgerald 15), Rose lifts herself from a life of “inertia”, spreading her arms in a gesture of flying at the fore of a ship moving West in the “golden moment” that Daisy waits for and always misses (Fitzgerald 18). In other words, by resurrecting the original American dream of self-fulfilment through hard work and honesty, *Titanic* transforms a historical tragedy into the American myth *par excellence*, the success story. Lincoln develops a view of “myth as *ideology in narrative form*” (xi), and as such the film *Titanic* proclaims and celebrates the myth that individualism is the key to regeneration.

Every Man for Himself

There is no romantic seductiveness in Bainbridge’s novel. Although the title indicates a similar focus on the individual, the ironic apocalyptic narration offers little hope of restorative transformation, only the change effected by the recognition of revelation. This is reinforced by the absence of a frame accounting for the narrator’s motives for telling the story, or providing knowledge as to his fate

in the present (i.e., the future *visavi* the events recounted). There is certainly survival and symbolic death and rebirth, but not to a new and promising beginning: “I had thought I was entering paradise, for I was alive and about to breathe again, and then I heard the cries of souls in torment and believed myself in hell” (Bainbridge 221). The emphasis of the narrative as *mythos* is rather on the revelation that life itself is ceaseless transition and constant loss, a liminal state of being between birth and death.

If Rose learns to live in plenitude, Morgan in *Every Man for Himself* learns to adopt a stoic attitude to life as loss. The repetition of the phrase “*All is not lost*” (Bainbridge 29, 39) early in the novel, does not signal optimism about the state of affairs, but refers to the inevitable state of suspension that is created between hope and fact, belief and disillusion, expectation and actuality. Listening to Adele’s (a fellow-passenger) performance of an aria from *Madame Butterfly*, which describes Cio-Cio-San’s (and Adele’s) futile but “never tiring” waiting for her husband/lover to return, Morgan is struck “suddenly and dreadfully” by a realization of “how cruelly she had been kept waiting, for hope springs eternal, as they say, even though the one who waits, be it a woman [Adele/Madame Butterfly] on a hillside or a child [Morgan] swinging its legs on an orphanage bench, already divines that the mandate of heaven is lost and the waiting must last forever” (Bainbridge 131-32). Shortly after this experience Morgan asserts that he does not believe in heaven, “Only justice” (Bainbridge 138). As he finds out, though, there is as little equation between “the fate of man”, “the order of the universe”, and “the scientific workings of the engines” (Bainbridge 36), as there is between “the fate of man” and “justice”.

Like so many of Bainbridge’s novels,⁷ *Every Man for Himself* recalls the myth of the Fall, or humankind’s desire for the Paradise that “we long for as our natural state” as Michael Polanyi puts it in a discussion of the impact of religious myths on works of art (157).

As we have seen, *Titanic* also evokes associations to the ‘fall’, but unlike the film, the novel does not offer any hope in terms of redemption or restoration, only “unease which deepened into guilt, for in that moment I had already begun to forget the dead. Now that I knew I was going to live there was something dishonourable in survival” (Bainbridge 224). Among the debris floating on the water at the very end are “a creased square of canvas with a girl’s face painted on it; and two bodies, she in a gown of ice with a mermaid’s tail, he in shirt sleeves, the curls stiff as wood shavings on his head, his two hands frozen to the curve of a metal rail” (Bainbridge 224). The unidentified portrait is the painting of the mother he never knew, but has clung to, and the equally nameless bodies are those of Adele and Rosenfelder, in whose lives he becomes involved in the course of the journey, and whose fate he had earlier predicted as “The two would rise together” (Bainbridge 172). In the context of the novel’s general ironic mood and its suggestion that death is an upward mobility, this can be read as a literal truth-claim as well as an ironic prediction.

Instead of belief in essentialist notions of identity and selfhood, the novel dissolves the dichotomy between outer and inner worlds by insisting on the interrelatedness of social identity (“place”) and the self (“space”) and its continuous process of mythic construction through random trajectory events. After a short *Prologue*, the novel opens with a reminder that death is not confined to disasters, and that life is circumstantial rather than ordered, but more importantly, it opens with the issue of selfhood:

At half-past four on the afternoon of 8th April 1912 – the weather was mild and hyacinths bloomed in window boxes – a stranger chose to die in my arms. [...] With his very first words he made it plain he wasn’t overwhelmed by circumstances. ‘I know who I am,’ is what he clearly said. [...]

‘It’s as well to know oneself,’ I replied, and walked on.
(Bainbridge 11)

Unlike the dying man, who turns out to be Adele’s lost lover, Morgan, aged 22, does not know who he is either in terms of social identity or self. His father died before he was born and his mother when he was three. Later it is revealed, to him and to the reader, that he was taken care of by an old woman who was subsequently poisoned by the landlord. As Morgan’s name was mentioned in a newspaper article on the trial in England, steps were taken by his uncle J.P. Morgan, the owner of the White Star Line, to bring him to the U.S. and raise him there. At the age of twelve, his cousin Jack informs him of his humble beginnings, the truth of which he “didn’t find all that upsetting”, simply being thankful he had not “slithered into the world on the wrong side of the tracks” (Bainbridge 14). Nevertheless, he feels like “the cuckoo in his [Jack’s] nest” (Bainbridge 13) and shows every sign of being preoccupied with his lack of parentage.

But Morgan’s anxiety about lacking identity is in sharp contrast to the way he is perceived by others. He is treated as an equal and as belonging to the leisured classes by everyone throughout the journey, and the flashbacks reveal that, as a Harvard graduate and by virtue of his “connections” (a term frequently used), he has been embraced by the ‘best’ of families throughout his life. Yet, he belongs nowhere socially – “You had the right name and nothing else” (Bainbridge 121) – and his liminality is reinforced by his seeking recognition, and displaying ignorance of codes, in every stratum of society. His homelessness is accentuated by his difficulties in finding his cabin on the ship even though he has contributed to her creation as a draughtsman on Thomas Andrews’ staff. The liminal stage, as Victor Turner argues, is one of ambiguity; it is being “neither here nor there”, and “betwixt and between

all fixed points of classification” (232). These points include being in-between *logos* and *mythos*, as Morgan is unable to make sense of, or integrate, either his position or his life experiences. Murray Stein uses the term “liminal space” for the experiential void “when the ego is separated from a fixed sense of who it is and has been, of where it comes from and its history, of where it is going and its future” (22). This situation prevails throughout as Morgan’s history is only partly revealed to him and to us. Although he learns that his mother was far from the sacred mother of his imagination, knowledge of his father remains hidden, as does his future.

Whereas Rose in *Titanic* tries to break out of her social identity to find her true self, Morgan struggles to find his true social identity, as a way of dealing with his lack of sense of self. He is a bundle of contradictions, has little or no control over his emotions or body, drinks too much, echoes other people’s ideas, constantly seeks the approval of others, especially surrogate fathers, acts both rationally and irrationally, and is prone to rationalising mythic experiences. His unquestioned order of things, *logos*, is when “people know their place [which he ironically does not], just as long as I’m not required to step on them” (Bainbridge 23), while his inner space is the site of emotional turmoil, nightmare dreams, hallucinations, guilt and longings. Suspended between haunting images of the past and failure to envision a future, he exists in a liminal time-space. While his friends have “plans for a golden future” he has no certainties that “the future would be different from what had gone before. [...] I lay flat and contemplated the heights above and the depths below” (Bainbridge 87). His *mythos* is the “growing belief” that he is “special” and “destined to be a participant rather than a spectator of singular events” (Bainbridge 15), while the *mythos* of the narrative asserts the *logos* that ‘every man’ is subject to the same destiny of existential uncertainty in their human, rather than social, identity. The everyman-quality of Morgan’s predicament is

further emphasised by the ironic revelation that his sense of being “special” is seen as normality by others. Rosenfelder points out that none of his friends are “normal” (Bainbridge 142) or “live in the proper world” and that Morgan is “different” because he has a “conscience” (Bainbridge 143), that is, a human being rather than simply a being.

The focus on liminality as a stage of individuation in Turner’s anthropological sense, is also developed into the realm of the mythic through the introduction of the mysterious Scurra, who serves as the traditional mythological and liminal go-between and mediator of worlds, a trickster hero, who “risks all and brings whatever sacred gifts a people use (in Levi-Strauss’s pattern) to identify themselves as human beings” (Spinks 1). His presence marks the narrative as *mythos* despite its elaborate signs of historical faithfulness and accuracy of detail. This figure is a man with a split lip and changing eye-colour (brown, black, grey), who knows everybody and whom everybody knows of, but is known by nobody: “It wasn’t until he had gone that I realised he’d told me nothing about himself” (Bainbridge 110). He is everywhere, has been everywhere and can appear from nowhere, and not even the stewards know where his cabin is. His occupation is anybody’s guess – “he could be any one of a number of things” (Bainbridge 142) – and his liminality and boundary-crossings are demonstrated in his resistance to cultural categorisations, norms and values. “‘Not *Mr.*,’ he replied. ‘In my experience such prefixes erect barriers. Haven’t you found that to be the case?’” (Bainbridge 37). Similarly, his reaction to Morgan’s suggestion that it would “look pretty rum if one of the stewards saw him” escorting a steerage passenger to E deck, also indicates his outside position: “‘What an extraordinary chap you are,’ he said. ‘What does it matter what anyone thinks?’” (Bainbridge 79). His account of how his lip was scarred varies depending on the mythical needs of the people he tells it to: “One

should always attempt to understand what is being asked of one, don't you think?" (Bainbridge 39). Towards the end of the novel Morgan wants the truth about Scurra's lip but changes his mind: "For all it mattered, God himself could have taken a bite out of him" (Bainbridge 198).

Morgan resigns to the human fate that the truth lies neither in the logic of causal connection, nor in the realm of imagination, but is an impossibility in both, or as Scurra puts it: "Everything is already diagnosed. It's simply that we can't see the whole picture" (Bainbridge 75). Having once mistaken a red splash on a partly veiled painting for a flower, Morgan discovers that the red is actually blood on a canvass "depicting the bloodiest of battles. Later I was to remember that moment; I had mistaken a part for the whole" (Bainbridge 76). The "later" moment, however, is never revealed to the reader in any certain terms. The most likely interpretation is that it refers to the 'primal scene' as he witnesses Scurra making love to Wallis being tied to the bed. The combination of the cord and his mother's portrait on the wall triggers memories of what we may assume to be "the whole picture" of his mother and of his misdirected centring on the belief that what is lost is retrievable: "It was she, not the fetid old woman who counted gold all night, who had bound my wrists with string and tied me to the iron bolt of those half-closed shutters overlooking that stinking worm of water" (Bainbridge 153). Scurra's mediating function in this event is evident when combined with the story he tells Morgan about his lip, a story which demonstrates the interrelatedness of *logos* and *mythos* and the idea that either one can be held as a lie or a truth of "the whole picture". At the age of six Scurra encountered a mackaw croaking "*All is not lost*", and his mouth was pecked when he "cockily replied, "*What has gone missing?*" (Bainbridge 39). This *story* that Scurra tells explains how his lip came to be the way it is (*mythos*), and at the same time identifies *logos*

by refusing to provide the answer to the specific “what” and the implied “why”. It is significant that the version told to the childhood-haunted Morgan includes a child. Since the proclamation is made by a marble-eyed parrot with “unused wings”, mimicking a cultural saying to a child who is innocent of the unquestionable order of culture (*logos*), its false appeal to nature is revealed. In the absence of logic the bleak revelation of “what has been lost” is that nothing has gone missing since everything is always already lost. The second example of the all-is-not-lost pronouncement is when Morgan thinks he hears Scurra (a man) saying to a woman (Adele) who believes in cultural notions of true love, “*All is not lost. There is always another way*” (Bainbridge 29), without specifying the alternative, thus suppressing the obvious one, namely death.

The title of Bainbridge’s novel about the *Titanic* alludes to the popular myth of Captain Smith’s last words to his crew, as he relieved them of their duty. In the novel the legendary words are displaced both in terms of situation and utterer. This displacement serves to emphasise the focus on the generalised ‘everyman’ predicament rather than the unique individual, as the words are uttered by the amoral Scurra. Morgan, feeling betrayed by his friend, confronts Scurra about his unbridled sexual escapades with the prude and icy, but perversely desiring Wallis, the object of Morgan’s desire: “‘We have but a short time to please the living,’ he said. ‘And all eternity to love the dead’, [...] ‘Have you not yet learnt that it’s every man for himself?’” (Bainbridge 154). The trickster function calls notions such as honour, duty, and love in question, while revealing the operative codes of this civilised cultural setting. Neither good nor evil, neither god nor human, Scurra the trickster does not provide either the truth of logic or the truth of meaning, but his linguistic tricks and actions remind us of the arbitrariness of cultural values and the possible misdirection of “giddy ideals” (Bainbridge 107). It is significant that so many of his utterances

are followed by tag-questions, or come in the form of rhetorical questions which seem to make truth-claims but also invite different responses: “My word, life is a tragedy, what?” (Bainbridge 19). The point does not seem to be a question of truth but a matter of reflection, choice, or finding “another way”. Like Rose, Morgan, knowing Scurra “for a liar” and being “tired of his philosophising” (Bainbridge 198), opts for life, whether tragic or not, and chooses action, ironically heeding Scurra’s injunction: “Save yourself if you can” (Bainbridge 7), the note on which the novel opens.

The narrative force of both Cameron’s film and Bainbridge’s novel about the *Titanic* disaster paradoxically privileges action over truth in the form of either *logos* or *mythos*. Romantic or ironic, both millennial versions centre on individual responsibility in the face of cultural shortcomings and existential uncertainty. The *logos/mythos* divide is revealed as relative in regard to truth-claims, as both terms are linked to persuasion or deceit rather than to essentially stable entities (ontologies) of different truths. The way to human survival, either in the form of overcoming social limitations (‘place’) or existential uncertainty (‘space’) in the context of a public disaster involving the tragedy of individuals, points in both versions more in the direction of Victor Frankl’s definition of “tragic optimism” than cultural pessimism:

That is, an optimism in the face of tragedy and in view of the human potential which at its best always allows for: (1) turning suffering into human achievement and accomplishment; (2) deriving from guilt the opportunity to change oneself for the better, and (3) deriving from life’s transitoriness an incentive to take responsible action. (139-140)

Whether the impulse for transformation and action is tribute to love or acceptance of loss is, as Scurra might say, a matter of “tem-

perament” and “beginnings” (Bainbridge 108).

Notes

¹ See, for instance, Armstrong.

² See, for instance, Andersson, Hicks, and Witkowski.

³ See Frye.

⁴ This reading draws heavily on Cohan and Shires argument “that a narrative representation of subjectivity functions similarly as a signifier with which a reader or viewer identifies (149), and on their application to text and film of Lacan’s theory of subjectivity (153-74).

⁵ The painting in question is Picasso’s *Les Femmes d’Alger* (1907). This anachronistic and illogical detail, i.e., a painting on display today at The Museum of Modern Arts in New York supposedly lost with the *Titanic*, not only underscores the mythic character of the narrative as a fictional/historical crossover, but also connects the past to the present as an injunction to make us see that “the truth without logic is out there” for us to see even today.

⁶ Lincoln’s argument throughout his book is that our understanding of the two terms must “become more dynamic” because these words in ancient Greece were “the sites of pointed and highly consequential semantic skirmishes fought between rival regimes of truth”, highlighting the real issues of “[w]hose speech would be perceived as persuasive, and whose merely beguiling? Who would inspire trust, and whose arouse suspicion? Which discourses would be associated with ‘truth,’ and which (at best) with ‘plausible falsehoods?’” (18).

⁷ For a detailed discussion of this theme in Bainbridge’s novels, see Wennö.

Works Cited

- Andersson, Albert A., Steven V. Hicks, and Lech Witkowski. Eds. *Mythos and Logos: How to Regain the Love of Wisdom*. Amsterdam, 2004.
- Armstrong, Karen. *The Battle for God*. 2000. New York, 2001.
- Bainbridge, Beryl. *Every Man for Himself*. London, 1996.
- Bal, Mieke, J. Crewe and L. Spitzer. Eds. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, 1999.
- Cohan, Steven and Linda M. Shires. *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. London, 1988.
- Dixon, W.W. *Disaster and Memory: Celebrity, Culture and the Crisis of Hollywood Cinema*. New York, 1999.
- Davis, Todd and Kenneth Womack. "Narrating the Ship of Dreams". *Journal of Popular Film and Television* 29.1 (2001): 42-48. <http://findarticles.com/p/articles>, 1 July, 2004.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1926. Harmondsworth, 1975.
- Frankl, Victor E. *Man's Search for Meaning*. Boston, 1984.
- Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, 1957.
- Hertenstein, Mike. "Making 'It' (S 200 Million, That Is) Count". *Imaginarium*, <http://www.cornerstonemag.com/imaginarium/movies/titanic.htm>, 1 July, 2004.
- Kehr, Dave. "'Titanic': A Fantastic Voyage". *Daily News*, 19 Dec. 1997: 59.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York, 1967.
- Kraut, James N. "The Titanic Myth: Why Now?" CG Jung Page, <http://www.cgjungpage.org/films/titanic.html>, 3 Dec. 2003.
- Labouvie-Vief, Gisela. *Psyche and Eros: Mind and Gender in the Life Course*. Cambridge, 1994.
- Lincoln, Bruce. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*. Chicago, 1999.

- Myers, William Andrew. "Heraclitus' *Logos* as a Paradigm of the Human Universal". In Andersson, Hicks, and Witkowski. 163-73.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. 1872. Tr. Walter Kaufman. New York, 1967.
- Polanyi, Michael and Harry Prosch. *Meaning*. Chicago, 1975.
- Spinks, C.W. "The Laughter of Signs: Semiosis as Trickster". <http://www.trinity.edu/cspinks/myth/trixsem.html>, 10 Feb. 2005.
- Stein, Murray. In *MidLife: A Jungian Perspective*. Woodstock, 1983.
- Stern, Milton R. *The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald*. Urbana, 1970.
- Strozewski, Wladyslaw. "*Logos and Mythos*". In Andersson, Hicks, and Witkowski. 175-88.
- Titanic*. By James Cameron. Dir. James Cameron. Twentieth Century Fox and Paramount, 1997. DVD. Svensk Filmindustri, 2001.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, 1974.
- Wennö, Elisabeth. *Ironic Formula in the Novels of Beryl Bainbridge*. Acta Universitatis Gothoburgensis. Göteborg, 1993.

Narrative and Trauma

Kaye Gibbons's *Ellen Foster* and Margaret Atwood's "Death by Landscape"

Maria Holmgren Troy

In the past twenty-five years, there has been a proliferation of discourses on and discussions about trauma – medical, historical, literary, everyday – and its impact on individuals as well as on collectives.¹ In a literary context, the depictions of trauma and its effects in modern fiction, informed by different discourses on trauma, have and have had important consequences for narrative structure and strategies.² For instance, Dominick LaCapra observes that many narratives with a focus on trauma “do not unproblematically instantiate the conventional beginning-middle-end plot, which seeks resonant closure and uplift [...]” (LaCapra 2000, 182),³ and Ariela Freedman identifies a “modernist shift in the dynamic of narrative towards a traumatic and recursive structure” (20). Laurie Vickroy points out that trauma in what she calls trauma narratives “go beyond [...] subject matter or character study”, since these fictional narratives “internalize the rhythms, processes, and uncertainties of traumatic experience within their underlying sensibilities and structures” (3). Narrative techniques that are used to express traumatic memories and experiences are, for instance,

repetition, fragmentation, gaps or ellipses, lack of chronology, and shift of verb tenses. This essay examines the relation between the depiction of trauma and narrative forms and strategies in Kaye Gibbons's novel *Ellen Foster* (1987) and Margaret Atwood's short story "Death by Landscape" (1989), and the ways this relationship is expressed and explored in these particular works. Despite their being less fragmented than a novel such as Per Olov Enquist's *Kapten Nemos Bibliotek* and (perhaps) less obviously obsessed with trauma than a book such as Tim O'Brien's *The Things They Carried*, I will argue that trauma in Gibbons's and Atwood's texts is the key to understanding the meaning of narrative structure and strategies as well as to a deeper understanding of subject matter and the main characters.

Trauma and Narrative

Although the depiction of trauma is productive in terms of narrative forms and strategies, which this essay will demonstrate, trauma and narrative are sometimes seen as close to mutually exclusive notions. Since trauma refers to an overwhelming experience of violence, injury, and harm, the victim of trauma fails to understand what has happened, when it happens, and the traumatic event is compulsively relived and repeated later in the victim's life in, for example, nightmares and hallucinations. As Cathy Caruth puts it in *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, "trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely *not known* in the first instance – returns to haunt the survivor later on" (4). Indeed, Mieke Bal states that the phrase traumatic memory is almost a contradiction in terms, "a misnomer", since, unlike other kinds of memory, it resists narrative integration. The reason why traumatic events in the past nonetheless are "discussed in terms of memory – as traumatic memory" is

because they have a “persistent presence”:

Traumatic memories remain present for the subject with particular vividness and/or totally resist integration. In both cases, they cannot become narratives, either because the traumatizing events are mechanically reenacted as drama rather than synthetically narrated by the memorizing agent who ‘masters’ them, or because they remain ‘outside’ the subject. (Bal viii)

Thus, unlike narrative memory, which is flexible and always has an addressee even if s/he is only implied, traumatic memory is repetitive, inflexible and lacks a social aspect: “Traumatic memory has no social component; it is not addressed to anybody, the patient does not respond to anybody; it is a solitary activity” (van der Kolk and van der Hart 163). Consequently, traumatic memory often isolates the people who are subject to it and cuts them off from their social context, which is apparent in both Atwood’s short story and Gibbons’s novel. That the resistance to narrative and narrative integration of traumatic experiences and memories makes them especially challenging for the storyteller will become evident in my examination of *Ellen Foster*.

Not surprisingly, many critics and theorists, such as Caruth and LaCapra, who share an interest in narrative and trauma use Freud’s work as a starting-point for their discussions. LaCapra, who sees psychoanalytic theories as useful for social and political as well as individual purposes, has developed Freud’s notions of *acting out* and *working through* trauma. Acting out is signaled by repetition or repetition compulsion: “people who undergo trauma [...] have a tendency to relive the past, to be haunted by ghosts or even to exist in the present as if [they] were still fully in the past, with no distance to it” (LaCapra 2001, 142-43). In contrast, working through means that people, through memory-work, are able to gain some

kind of critical distance to traumatic events and memories and are able “to distinguish between past, present, and future” (143). So, “[w]orking through involves repetition with significant difference – difference that may be desirable when compared with compulsive repetition” (148). Nevertheless, LaCapra sees acting out and working through as related processes, as a nonbinary distinction, and not a dichotomy or two totally different categories (150): working through involves a certain amount of acting out, and like acting out, “working through is not a linear, teleological, or straightforward developmental (or stereotypically dialectical) process either for the individual or for the collectivity” (148). Working through entails “going back to problems, working them over, and perhaps transforming the understanding of them” (148). Even when an individual or a collectivity has worked through problems they may “recur and require renewed and perhaps changed ways of working through them again. In this sense, working through is itself a process that may never entirely transcend acting out and that, even in the best of circumstances, is never achieved once and for all” (148-49). LaCapra’s definitions of acting out and working through offer useful ways of understanding Ellen’s story in *Ellen Foster*, and in particular the seemingly idiosyncratic shifts of verb tenses in both this novel and Atwood’s “Death by Landscape”.

Ellen Foster and “Death by Landscape”

In Gibbons’s novel, which is set in the American South in the 1970s, or early 1980s, pre-teen Ellen Foster tells her own story about her problems with her biological relatives and her search for a home and a new, non-abusive family. After her mother’s suicide, Ellen stays for a short while with her father, who is a Vietnam veteran (a fact of which she does not seem aware) and a drunk. He physically and sexually abuses her, which leads to her being placed in the home of an art teacher, until Ellen’s grandmother,

her “mama’s mama”, claims her – purely out of meanness and vengeance, it seems. Ellen’s aristocratic grandmother hates her father, who she considers to be “trash”, and punishes Ellen for being his daughter and the result of her own daughter’s marrying down. After the deaths of Ellen’s father and grandmother, she moves in with an aunt and her daughter, a situation which Ellen does not see as permanent. The first-person narrator tells her story, which is the story that she does *not* tell the psychologist at school, after she has found a “new mama” and a home. Most of Ellen’s story (which spans about two years) is told in retrospect, which means that it shares some features with autobiography and the *Bildungsroman*,⁴ but her narrative is also heavily inflected by trauma, which can be seen in, for instance, the use of breaks and verb tenses.

In her traumatic interactions with her relatives, Ellen is clearly a victim and survivor, but her narrative also traces her friendship with a black girl, Starletta, and depicts Ellen’s relationship to her and other black people.⁵ This is a strand of the narrative which exposes Ellen as a perpetrator of the Southern cultural trauma of racism with slavery as its originating wound, and the importance of this part of her story is highlighted at the end of the novel when she confesses her earlier feelings of white superiority to her friend.

In contrast to Gibbons’s novel, Atwood’s “Death by Landscape”, which is set in Canada, employs a third-person perspective. However, it is limited to and focalized through the main character Lois rather than providing a more omniscient narrator’s point of view, a choice of narrative perspective which, as I will show, is important in terms of trauma and narrative. The present-day frame of the story is that Lois, a widow with grown sons, has just moved from a house into an apartment. She is happy that the apartment is “big enough for her pictures” (Atwood 109), which are now crowded together on the walls. Lois bought these pictures of North-American landscapes “way back then” not as an investment,

although they have become valuable, but because “[s]he wanted something that was in them, although *she could not have said at the time what it was*. It was not peace [...] Looking at them fills her with *wordless unease*. Despite the fact that there are no people in them or even animals, it’s as if there is something, or someone, looking back out” (Atwood 110, my emphasis). The impossibility to say what attracted her in the pictures at the time she bought them and the “wordless unease”, or anxiety, that they still fill her with at the moment of contemplating them in the new apartment, in the story’s “now”, are indications of trauma’s resistance to knowledge and narrative integration.

In the last few pages of Atwood’s short story, the reader is returned to Lois’s apartment and the present on Lake Ontario while most of the story consists of her recollections of Camp Manitou, a summer camp for girls where she spent her summers between the age of nine and thirteen, and particularly her “first canoe trip and her last” (111), when she was thirteen. It is during this canoe trip that her American summer friend, Lucy, mysteriously disappears and almost certainly dies – although her body is never found – when the two of them are up on a cliff. Lucy’s disappearance turns out to be the cause of Lois’s trauma, which has had an enormous impact on her life after the fatal canoe trip. The landscapes of the pictures that cover the walls in her apartment are reminiscent of the landscape in which Lucy disappeared, and the invisible presence that haunts the pictures and looks back at Lois when she looks at the pictures is Lucy.

Stories to “Get Along”?

In the telling of different parts of her story, Ellen shows that she is aware of the power of narratives, as well as some of their limitations. As mentioned above, trauma implies a lack of knowledge, which counteracts narrative integration; and Ellen knows that it is

gaining knowledge by piecing together the story of her grandmother's covert machinations of Ellen's and her father's lives after the death of Ellen's mother that makes her endure the mental abuse she suffers at her grandmother's house:

I may not have the story exactly straight but what I do not say or know to say is just not important enough anyway to change the main things that happened.

Knowing or thinking I knew all she did helped me get along at her house.

[...]

When I found out her story I figured I'd march myself right up to Hollywood and get a Sherlock Holmes job. It took some real figuring to piece it all together and mainly I had to keep myself from adding more to the story than actually happened. (Gibbons 74)

Her comparing figuring out the story to detective work, or a "Sherlock Holmes job", is congruent with psychoanalytic investigation,⁶ and, as Peter Brooks points out, "[t]he urgency of narrative explanation in modern times is [...] well represented in that nineteenth-century invention, the detective story, which claims that all action is motivated, causally enchaind, and eventually comprehensible as such to the perceptive observer" (269). Nevertheless, although Ellen sees the story about her grandmother's manipulations in terms of knowledge that helps her endure in a traumatic situation, she is obviously aware of different problems related to storytelling and truth-claims: possible disorder, omissions, missing pieces, and additions. She also acknowledges that thinking that she knows what happened is as important or valid in this situation as actually knowing. Ellen is sorely tempted to add some Gothic, melodramatic elements to the story: "the story would go a lot smoother if

he [Ellen's uncle] was murdered with a piano wire by my mama's mama who had on a black hood" (Gibbons 74-75), but, well aware that this temptation "comes from reading too many old stories" (74), she tries to keep the narrative under control in order to make a truth-claim for her story even though she may not have it "exactly straight". Ellen's observations suggest that certain stories call for a particular kind of conventions or certain elements and that narrative smoothness or coherence may be problematic.

In "Death by Landscape", Lois's retracing of what happened during the canoe trip is also described as looking for clues but this occupation is much less rewarding for the protagonist than it is in Gibbons's novel: "Was there anything important, anything that would provide some sort of reason or clue to what happened next? Lois can remember everything, every detail; but it does her no good" (Atwood 120). Thus, in this short story, looking for clues and trying to piece the story together is a futile, possibly unhealthy activity – a kind of compulsive repetition, or acting out.

The attraction of narrative in *Ellen Foster*, on the other hand, does not only have to do with knowledge, but also with emotional sustenance and comfort. Ellen tells the story about working with her mother in the garden as if it was a common occurrence and then admits that "she was really only well like that for one season" (Gibbons 49). The strategy of multiplying the story or making it more general is quite conscious on Ellen's part: "if you tell yourself the same tale over and over again enough times then the tellings become separate stories and you will generally fool yourself into forgetting you only started with one solitary season out of your life" (Gibbons 49). Ellen also acknowledges the comfort of "made up stories" not only in regard to her own reading habits (Gibbons 10), but also after having criticized her aunt and cousin for being naïve liars, making up stories, incapable of facing reality: "But they get some comfort out of the made up stories. And if that helps

them get along maybe I should not poke fun” (Gibbons 96). So although stories and story-telling in *Ellen Foster* are shown to be flawed, unreliable and even manipulative in some respects, they also help the narrator and other characters to “get along”, to survive.

In contrast to the positive effects Ellen Foster gains from repeating one story over and over again, in Atwood’s short story, the repetition of the same story, the one Lois tells about what happened when Lucy disappeared, destroys the truth value of the story for the teller and turns it into fiction in a negative sense: “Lois has told her story so many times by now, to Pat and Kip, to Cattie, to the police, that she knows it word for word. She knows it, but she no longer believes it. It has become a story” (Atwood 126). The camp leader Cattie’s desperate need for a story that makes sense in fact turns into an implied accusation of Lois’s pushing Lucy off the cliff. Twenty years later, which is “far too late” (Atwood 127), Lois understands why Cattie needs this kind of story: “She could see Cattie’s desperation, her need for a story, a real story with a reason in it; anything but the senseless vacancy Lucy had left her to deal with. Cattie wanted Lois to supply the reason, to be the reason” (Atwood 126-27). This serious accusation has added to Lois’s trauma and survivor guilt. In “Death by Landscape” stories or rather the need for a cause-and-effect story is thus shown to be trauma-inducing and damaging instead of emotionally sustaining.

Breaks, Verb Tenses, Pronouns, Imagery, and Set Phrases

In spite of its narrator’s positive attitude to and belief in the sustaining effects of stories, Gibbons’s *Ellen Foster* is far from a smooth, coherent narrative, and it records trauma on different levels. Ellen’s narrative shifts back and forth between her present situation at her new mama’s house and the story of the problems in her recent past from her mother’s last return from the hospital followed by

the lethal overdose to Ellen's arrival at her new home. Her present situation offers her a relatively safe place from which to look back at and work through her past. But her story moves forward also in the present; it is not only told in retrospect. This double movement breaks the frame of the first-person *Bildungsroman* and conventional autobiography, which are usually retrospective narratives told from the perspective of a fixed but not always defined point in the narrator's present. Atwood's "Death by Landscape" with Lois sitting in her new apartment remembering what happened when she went to summer camp many years ago may at first seem more conventional in structure and narrative perspective, but a closer examination shows that also this text is characterized by sudden breaks and shifts of verb tenses. In what follows, I will examine the use of breaks, verb tenses, pronouns, imagery, and set phrases as traces of trauma in the two texts.

The breaks in Ellen's narrative of the past, when she switches from the past to the present, which are signaled typographically in the text by a blank line, give an indication of how difficult it is for her to think about past traumatic events. As Linda Watts states, "The novel's dual narrative, with its expertly situated flashbacks, makes the point that this past is very much a part of Ellen's lived present" (225). The dual narrative with its shifts between the past and the present and, as I will argue, its use of verb tenses does indeed give a literary representation of trauma. However, "flashback" in *Ellen Foster* could be seen as a term describing Ellen's flashing back, shifting back, to her present situation when reliving the past becomes to painful for her rather than as flashbacks of the past in the present. All of the shifts from her narrative of the past into a description of her present circumstances seem to be related to emotional distress.

Her present situation at her new mother's house is in fact a precondition for her narrative. It not only offers Ellen a home and

emotional security with a new mother figure, but also a chance for her to identify with the other foster children: “The other girls know they are lucky to be here too. [...] You don’t need to see through the walls here to know when my new mama is alone with one of her girls telling them about how to be strong or rubbing their backs. You can imagine it easy if it has happened to you” (Gibbons 121). Ellen is no longer totally isolated by her trauma, and she can see that there are others with traumatic backgrounds who need what she needs. So, even though her narrative is indeed a monologue that subsumes other voices to the point that there are no quotation marks around the dialogues she reports, a sign of the isolation trauma brings to its victims, it is told in a context of relating to others.

In her narrative about the past Ellen sometimes manages to keep a critical distance, which is signaled by her use of the past tense, but she sometimes relives the past in the present tense.⁷ For instance, the first four chapters – which deal with Ellen’s mother coming home from the hospital, taking an overdose of medicine, dying as Ellen shares her bed, and her funeral – contain frequent shifts between these past events and Ellen’s present situation at her new mama’s house, and the episodes of the past are almost entirely told in the present tense. Chapter five, in contrast, which describes the time just after the funeral and focuses on Ellen’s survival strategies, is completely in the past tense and there are no shifts in this chapter to her present situation. In other words, Ellen’s narrative shows signs of both her acting out and working through trauma.

In “Death by Landscape”, the large middle section of the story – which is framed by two short sections in the present tense about Lois, the widow, sitting in her new apartment – that deals with Lois’s childhood experiences at the summer camp is also characterized by breaks, blank lines, and sudden shifts of verb tenses. Unlike in Ellen Foster’s story, though, the reader is only returned

once to Lois's apartment in this section of the short story, and then, by the use of irony, this brief return, which is in parentheses, illuminates the critical distance Lois has gained over the years to the stereotyping and appropriation of Native American customs at Camp Manitou:

[Cappie, impersonating an Indian Chief,] tells them they must follow the path of their ancestors (who most certainly, thinks Lois, looking out of the window of her apartment and remembering the family stash of daguerreotypes and sepia-coloured portraits on her mother's dressing table, the stiff-shirted, black-coated, grim-faced men and the beflounced women with their severe hair and their corseted respectability, would never have considered heading off onto an open lake, in a canoe, just for fun). (Atwood 118)

However, the mid-section contains many comments from the adult protagonist's perspective that indicate that she has gone over her memories of the summer camp, the canoe trip and Lucy's disappearance over and over again in attempts at working through the trauma related to them. For example, "Lois realized, later, that it must have been a struggle for Cappie to keep Camp Manitou going, during the Depression and then the war, when money did not flow freely" (Atwood 112), and "She [Lois] has gone over and over it [the shout she heard when Lucy disappeared] in her mind since, so many times that the first real shout has been obliterated, like a footprint trampled by other footprints. But she is sure (she is almost positive, she is nearly certain) that it was not a shout of fear" (Atwood 123). Here again looking for clues is shown to be a compulsive but hardly conclusive activity that seems to destroy rather than reveal the evidence of what actually took place. The past tense is used in this section up until the recounting of what happened at summer camp the summer when Lois is thirteen and goes on

the canoe trip with Lucy. In the rest of the section the verb tenses fluctuate between the present and the past tense. Like in parts of *Ellen Foster*, the present tense in this section is a sign of trauma, of acting out, of reliving the past without critical distance.

The use of pronouns in the two texts also shows signs of trauma. Ellen Foster frequently uses “you”, but I would suggest that this pronoun is seldom addressed to the reader or a possible narratee in the novel. Instead it is a “you” that is a trace of autobiography’s representative self.⁸ In generalizing her experience – linguistically speaking, “you” can in most cases be replaced with “one” or “I” in *Ellen Foster* – the narrator achieves some distance to her own traumatic memories, exchanging “I” for “you”: “You have that time when your brain has nothing constructive to do so it rambles. I fool my brain out of that by making it read until it shuts off. I just think it is best to do something right up until you fall asleep” (Gibbons 10). In this passage in which Ellen presents her strategy for repressing unwanted thoughts and memories, she fluctuates between “I” and a more general “you”. Another example that clearly shows that “you” works as a way for the narrator to distance herself and to be able to tell the story is when she reports how she manages when she has to return to her father’s house after she has been abused by him and run away to one of her aunts, who does not let her stay longer than over the weekend. Ellen locks herself up in order to stay out of her father’s way: “I forgot sometimes and he got to me but I got him away from me pretty soon. If you push him down you have some time to run before he can get his ugly self up. He might grab and swat but that is all he can do if you are quick” (Gibbons 43). The uncanny effect of this narrative strategy is that the passages with the pronoun “you” read as fragments from an advice book for abused children, if the reader tries to imagine a possible interlocutor to Ellen’s statements. In Atwood’s “Death by Landscape” the use of third-person instead of first-person singular

in a short story that is so thoroughly focused on and focalized through one main character can be read as emphasizing the isolation brought on by trauma. Without an “I” there is not even an implied “you” or addressee in the story.

Moreover, as Watts has observed, there is a specific kind of imagery in Ellen’s narrative that conveys trauma: “She refers repeatedly to her pain in this disorderly and dangerous environment as ‘the spinning.’ [...] Ellen describes her household as if it were a runaway roller coaster or a grotesque carnival whose master lost interest and suddenly forfeited control” (225). The spinning does not only occur in the house of Ellen’s parents, though. There is one significant instance of it when Ellen runs to Starletta’s house after her father has sexually abused her while calling her by her dead mother’s name: “Down the path in the darkness I gather my head and all that is spinning and flying out from me and wonder oh you just have to wonder what the world has come to” (Gibbons 38). This image gives an indication of how shattered Ellen is by her father’s abuse and her need of gathering herself and creating a strong fortified “I”. Ellen also experiences the traumatic spinning in her other relatives’ houses where she is forced to stay, and her physical shaking at her new mama’s house is obviously an after-effect of trauma, a bodily sign of the spinning: “there have been more than a plenty of days when she has put both my hands in hers and said if we relax together and breathe slow I can slow down shaking” (Gibbons 121). At her Aunt Nadine’s house on Christmas, the spinning starts as a result of Ellen having to watch her pampered cousin Dora opening presents and Ellen’s being a stranger and treated as one in this household: “So what do you do when the spinning starts and the motion carries the time wild by you and you cannot stop to see one thing to grab and stop yourself? You stand still the best you can and say strong and loud for the circle of spinning to stop so you can walk away from the

noise” (Gibbons 110). The worst attack of spinning Ellen describes is at her grandmother’s house when her grandmother accuses her of being an accomplice with her father in killing her mother: “And through all the churning and spinning I saw her face. A big clown smile looking down at me while she said to me you best take better care of me than you did of your mama” (Gibbons 73). The “clown smile” is part of the traumatic imagery in Ellen’s narrative that appears to be related to the carnival or fun fair.

The paragraph with the clown smile is preceded by a reference to “the magician”, a figure connected to the imagery of the fun fair that recurs but is never explained nor properly integrated into the narrative. The reference to this figure always seems to be related to painful anxiety on the narrator’s part, and the opacity of the references to the magician makes it a trope of trauma in Ellen’s narrative.

The first mention of the magician is at the funeral of her mother, when Ellen does not want to watch when the coffin is lowered into the grave:

Is she in there?

It is all done with lights said the magician.

Where is she? Not in the box. You cannot rest in a box. (Gibbons 22)

There is another reference to the magician when Ellen visits her black friend Starletta’s house on Christmas after the death of her mother. Starletta’s parents have bought a gift for Ellen who wonders, “What is it? Is it in the box? What could it be in a box for me?” (Gibbons 32). The repetition of the word “box” reverberates with Ellen’s thoughts at the funeral, and the questions are followed by “Open it up. Forget the hocus-pocus said the magician” (Gibbons 32). Since Ellen appears to associate boxes with coffins and

this event takes place fairly soon after her mother's funeral, the reference to the magician, as a trope of trauma, may seem uncomplicated in this situation. However, I would argue that the magician appears here as much as a sign of the cultural or national trauma of racism as a sign of Ellen's being traumatized because of her mother's death. Her relief when the sweater in the box "does not look colored at all" is telling as she has just refused to eat a biscuit, because "[n]o matter how good it looks to you it is still a colored biscuit" (Gibbons 32). Here Ellen sees blackness as a contagious illness, so she avoids eating and drinking in Starletta's house. There are a number of other indications in this episode of Ellen's racism. For instance, she relives, acts out, this episode in the present tense, which underlines her lack of critical distance to racist views at this point of her narration.

In "Death by Landscape", trauma is represented by actual pictures: the paintings of landscapes on the walls of Lois's apartment. To the protagonist, they are all pictures of "the same landscape they paddled through, that distant summer" (Atwood 128), and the trauma related to this landscape seems to have had a greater impact on Lois than anything else she has experienced: "She can hardly remember, now, having her two boys in the hospital, nursing them as babies; she can hardly remember getting married, or what Rob looked like. Even at the time she never felt she was paying full attention. [...] as if she was living not one life but two: her own, and another shadowy life [...]" (Atwood 127-28). As Bessel A. van der Kolk and Onno van der Hart have put it, "Many traumatized persons [...] experience long periods of time in which they live, as it were, in two different worlds: the realm of trauma and the realm of their current, ordinary life" (176). The paintings stand for both the haunting absence and presence of Lucy in the adult Lois's life. Having refused to ever go back to the scene of the event or to any place with a similar landscape, she looks at the pictures and won-

ders, “How could you ever find anything there, once it was lost?” (Atwood 128). Like the child Ellen, she thinks of a coffin as a box, when she muses about a dead person occupying space in the form of a body that can be put in a box and buried in the ground: “But Lucy is not in a box, or in the ground. Because she is nowhere definite, she could be anywhere” (Atwood 128). So, when Lois “almost hears” something that reminds her of what she heard when Lucy disappeared – “a shout of recognition, or of joy” (Atwood 129) – she sits fixed and stares at the paintings: “she looks into them. Every one of them is a picture of Lucy. You can’t see her exactly, but she’s there [...]” (Atwood 129). In Atwood’s short story, then, as the title of it suggests, the landscape paintings help convey the complexity of trauma and its effects on the protagonist.

In Gibbons’s novel, Ellen uses a number of set phrases or clichés in her narrative that originate from her social and cultural environment, and they may be seen as adding an endearing, precocious quality to her narrative voice: for example, on buying a box of candy bars, Ellen points out, “It is best to buy in bulk” (Gibbons 26). These phrases also sometimes stand in for or cover up the unspeakable, for instance in the statement above when the sexually abused Ellen finishes with “you just have to wonder what the world has come to” (Gibbons 38). However, in the episode at Starletta’s house, it is clear that these traces of socio-cultural conditioning at least partly work in sinister ways. After having observed that Starletta’s father has never bothered her and that “he is the only colored man that does not buy liquor from my daddy”, Ellen concludes with a set phrase: “I do not know what he spends his money on” (Gibbons 30). This phrase serves as a racist filter and prevents Ellen from making a conscious connection between Starletta’s Christmas presents and what her father spends his money on. His green coat and hat – “Castro has a hat just like it” (Gibbons 30) – may indicate that he like Ellen’s father is a Vietnam-war

veteran, but one who has managed to come back as a member of a functional family. Because of her racism, which is supported by her materialism, Ellen, though, is blocked from seeing that the only functional nuclear family she visits is Starletta's. So, although Ellen is unconditionally welcomed into Starletta's home and the parents of her best friend show genuine concern and care for her, she is unable fully to see what they offer due to the dynamics of racism, which creates tension and anxiety in the narrator and leaves gaps, contradictions, and unintegrated traces in her narrative.

Opening Instead of Closure?

Trauma informs the beginning and the ending of Ellen's narrative, but in ways that provide neither a straight-forward relationship between the two nor closure. The novel begins with Ellen stating, "When I was little I would think of ways to kill my daddy. I would figure out this or that way and run it down through my head until it got easy" (Gibbons 1). On the first page, Ellen goes on to elaborate one of her favourite imagined ways to kill him and then concludes, "But I did not kill my daddy. He drank his own self to death [...]. All I did was wish him dead real hard every now and then. And I can say for a fact that I am better off now than when he was alive" (Gibbons 1). In terms of this opening, the ending may be puzzling: Ellen's narrative continuing beyond her achievement of a new home with a new mama and foster siblings and ending with a confession of racist guilt to her black friend and an acknowledgement that Starletta's situation is and has been worse than her own. Nevertheless, as LaCapra points out,

one way a novel makes challenging contact with 'reality' and 'history' is precisely by resisting fully concordant narrative closure (prominently including that provided by the conventional well-made plot), for this mode of resistance inhibits compensatory

catharsis and satisfying 'meaning' on the level of the imagination and throws the reader back upon the need to come to terms with the unresolved problems the novel helps to disclose. (LaCapra 1987, 14)

Thus, I would argue that the narrative makes sense in terms of Ellen's having to work through both being a victim and being a perpetrator of trauma, a cultural or national trauma that is still an open wound. In her discussion of autobiography and trauma, Leigh Gilmore reminds the reader of "the double meaning of trauma in Freud", that the word trauma "may signify either a new wound or the reopening of an old wound" (27). She continues, "The power of trauma to outlast the duration of its infliction is crucial to the sense of wounding that makes the term so resonant. [...] Slavery no longer exists in the United States, but the wound it represents has not healed. Certain historical harms as well as injuries done to children suit the doubled meaning especially well" (Gilmore 27). Gilmore's examples of historical trauma resonate with the concerns of Gibbons's novel and of its narrator, but in this narrative trauma is doubly doubled, since Ellen acts out and attempts to work through overlapping personal and national traumas, both as victim and perpetrator. As Ellen puts it, "Every day I try to feel a little better about all that went on when I was little. About all I have big to straighten out is me and Starletta" (Gibbons 121). LaCapra points out that in regard to historical trauma it is of utmost importance to make a distinction between victims, perpetrators, and bystanders:⁹ "[N]ot everyone traumatized by events is a victim. There is the possibility of perpetrator trauma, which must itself be acknowledged and in some sense worked through if perpetrators are to distance themselves from an earlier implication in deadly ideologies and practices" (LaCapra 2000, 196). Ellen, then, suffers from trauma both as a victim of different kinds of abuse inflicted

on her by her relatives and as a perpetrator of racist ideologies and practices. She acts out her racism in her limited understanding of Starletta's family and her sense of white superiority. Ellen's racist attitude is firmly entrenched in and by her social environment, and displays remnants and reverberations of an ante-bellum and a segregated pre-Civil-Rights South.

The sense of guilt that Ellen tries to abjure by insisting that she did not kill her mother, father, and grandmother is finally tied to the crime of racism, which Ellen confesses to her victim and friend, Starletta, who thus becomes a narratee of sorts in the novel's last few pages. This ending may be seen as Ellen's becoming what Gilmore terms a "knowing self": "The knowing self in contrast to the sovereign or representative self does not ask who I am, but how can the relations in which I live, dream, and act be reinvented through me?" (Gilmore 148).¹⁰ Ellen appears to have moved away from an absolute, trauma-induced need to establish a self-reliant, sovereign self towards a point where she can acknowledge someone else and exist in relation to other subjects. As mentioned above, she also recognizes that her trauma is fractal, partly due to her being a victim of trauma and partly due to her being a perpetrator of trauma.

However, I would suggest *Ellen Foster* offers an opening rather than closure and uplift: that is, closure in the sense of either celebrating Ellen's achieving a new home and creating a strong, self-reliant "I" against all odds, or celebrating her insights into her own and her society's racism.¹¹ It is important to recognize how tentative and limited Ellen's and her narrative's final insights are and how much they are still acting out trauma. That Ellen's working through her racism towards becoming an ethically responsible agent is far from an entirely linear, ameliorative process is shown in the last few pages of the novel. Ellen's elaborate staging of Starletta's visit shows her close to obsessive need of control and also her

anxiety about how people around her will react to Starletta being black. Moreover, when Ellen makes her confession to Starletta, she does not expect her to respond in any significant way – “She hates to talk” (Gibbons 125) – and it is Ellen who describes and defines both her own attitude and Starletta’s situation. During and after the confession, Ellen still appropriates her black friend in a way that uncomfortably reverberates with racial relationships under slavery: “my Starletta” (Gibbons 126). That Ellen speaks at and for her black friend rather than engaging in a dialogue with her adds to the acting out of racism in the narrative. So, as Sharon Monteith and Giavanna Munafo have pointed out, Ellen’s narrative, Gibbons’s novel, is to a large extent persistently monologic and closes down the voice of Starletta, a voice that could have modified or challenged Ellen’s. Thus, Gibbons’s novel acts out the trauma of Southern racism through Ellen’s voice and narrative.¹² Nevertheless, it also offers the possibility of an opening instead of closure.

Unlike the structure of *Ellen Foster*, Atwood’s “Death by Landscape” seems to be framed, almost like a painting, with the sections about Lois, the widow, in her apartment, framing the story about the two girls, Lois and Lucy, at summer camp. However, trauma informs the structure as well as the subject matter also of this narrative. In the first paragraph of the story, the reader is told that Lois “is relieved not to have to worry about the lawn, or about the ivy pushing its muscular little suckers into the brickwork, or the squirrels gnawing their way into the attic and eating the insulation off the wiring, or strange noises” (Atwood 109). So, the move from a house with a garden to this apartment seems to be an avoidance of contact with life – vegetable and animal life, more specifically, but the ivy is personified and the noises are not assigned to anything, or anybody, in particular. In the apartment, “the only plant life is in pots” (Atwood 109), safely contained, like the story about Lois’s summers at Camp Manitou might at first appear to be, in

the protagonist's memory, and, on the textual level, framed by the sections about Lois in her new apartment.

The rest of the first section of the story is concerned with the pictures: a paragraph about the way they are arranged in blocks on the walls of the apartment; one about who painted them and what they look like; another about Lois choosing them and their economic value; and a last paragraph about her wanting "something that was in them" and feeling "wordless unease" when looking at them, "as if there is something, or someone, looking back out" (Atwood 110). Besides the looking, there is no physical activity on Lois's behalf in this section, and the last section of the story is almost as static or lifeless in this sense: "moving, stirring from this space, is increasingly an effort" (Atwood 127). On the last page of the story, when she almost hears the shout, "Lois sits in her chair and does not move" (Atwood 129). The "death by landscape" of the title, then, ultimately seems to refer to Lois's death, literally or symbolically, rather than Lucy's.

The fixity and life-denying qualities of trauma are underscored by Lois's being physically fixed in her new apartment. She cannot move, trauma has taken over her life, and it is the only thing that is alive in the room. The short story ends: "Everyone has to be somewhere, and this is where Lucy is. She is in Lois's apartment, in the holes that open inwards on the wall, not like windows but like doors. She is here. She is alive" (Atwood 129). In fact, if the apartment sections of the story are seen as the frame of the story, and the paintings are "the holes that open inwards [...] like doors" on the walls of the apartment, the frame does not manage to hold Lucy, or Lois's trauma, in place. Interestingly, this image of the paintings as holes that are like doors, opening inwards, with Lucy entering through them actually turns Atwood's short story inside out, since the story about Lucy and her disappearance is in the middle section of the short story, and in Lois's mind. Here Lucy

enters from outside – a sign of trauma’s resistance to narrative integration. The landscape paintings that turn out to be pictures or rather the habitations of Lucy finally deny the story any unambiguous closure.

In conclusion, paying attention to the presence of trauma in these two works of fiction – and, I would argue, many other contemporary literary texts – provides the reader with insights into a number of features that otherwise might seem unimportant, random, or not as meaningful as they in fact are when considered in the context of narrative and trauma. Both works exhibit textual traces of trauma in their lay-out, the vacillation between verb tenses, the choice of pronouns, and the use of imagery. There are references to the conventions of the detective story used for psychological purposes in both texts, but looking for clues has different outcomes for the protagonists: in Ellen Foster’s case it is a way to cope with a difficult situation, a way of working through trauma, while in Lois’s case it is more closely related to compulsive repetition and acting out. Both texts address the compelling aspects of cause-and-effect narratives, but also their limitations. Indeed, as my examination of Kaye Gibbons’s *Ellen Foster* and Margaret Atwood’s “Death by Landscape” has shown, literary depictions of the workings of trauma often upset the temporal aspects of a narrative, and challenge orderly retrospective narration and the notion of (unambiguous or “fully concordant”) narrative closure.

Notes

¹ “Trauma from the Greek meaning ‘wound,’ refers to the self-altering, even self-shattering experience of violence, injury, and harm” (Gilmore 6). The interest in psychic trauma and the usage of the term appear to have increased considerably since the American Psychiatric

Association officially acknowledged Post-Traumatic Stress Disorder in 1980 (Caruth 1995, 3), and Laurie Vickroy confirms that “[n]arratives about trauma flourished particularly in the 1980s and 1990s with increased public awareness of trauma and trauma theory” (2).

² The explicit presence of trauma in 20th-century literature can actually be traced back to the modernists. For a recent study on trauma and narrative in modern literature see Ariela Freedman’s *Death, Men, and Modernism: Trauma and Narrative in British Fiction from Hardy to Woolf*.

³ As LaCapra states, “In fact there are forms that both contest it and suggest other modes of narration that raise in probing and problematic ways the nature of losses and absences, anxieties and traumas, that called them into existence. Indeed most significant novelists from Gustave Flaubert through James Joyce, Robert Musil, Virginia Woolf, and Samuel Beckett to the present experimentally explore alternative narrative modalities that do not simply rely on a variant of a conventional plot structure, and their novels have earlier analogues, especially in the picaresque and carnivalesque traditions (novels such as *Don Quixote* and *Tristram Shandy*, for example)” (LaCapra 2000, 182). LaCapra also aptly points out that “It is curious that theorists who know much better nonetheless seem to assume the most conventional form of narrative (particularly nineteenth-century realism read in a rather limited manner) when they generalize about the nature of narrative [...]” (LaCapra 2000, 186).

⁴ For a more developed discussion of *Ellen Foster* in terms of the *Bildungsroman*, see Monteith.

⁵ See Munafo and Monteith for extended discussions of race relations in *Ellen Foster*.

⁶ “Freud apparently was fully aware of the analogies between psychoanalytic investigation and detective work. Faced with fragmentary evidence, clues scattered within present reality, he who would explain must reach back to a story in the past which accounts for how the present took on its configuration” (Brooks 270).

⁷ Giavanna Munafo misses this aspect of Gibbons's novel, although she refers to verb tenses more than once in her article. Here is one example: "At this point in the novel, Gibbons's two alternating narratives converge: the predominantly unhappy story of the events that lead up to Ellen's ultimate rejection of her 'natural' family (told in the past tense) and the predominantly happy story of her life as a member of the 'Foster' family (told in the present tense)" (52). Ellen's story about her "natural family" is not only told in the past tense. She relives parts of it in the present tense.

⁸ Leigh Gilmore calls attention to "the paradox that the autobiographer be both unique and representative" (8).

⁹ LaCapra makes a distinction between structural and historical trauma: "One may argue that structural trauma is related to transhistorical absence (absence of-at the origin) and appears in different ways in all societies and all lives" (LaCapra 2000, 194). In other words, structural trauma is a condition of human existence, while historical trauma is specific and often inflicted by violence: child abuse, hate crimes, the Holocaust, etc. Not everybody is subject to historical trauma. LaCapra also points out that "'Victim' is not a psychological category. It is, in variable ways, a social, political, and ethical category" (196).

¹⁰ "When writers establish an alternative jurisdiction for narratives in which self-representation and representation of trauma coincide, they produce what we can think of as an alternative jurisprudence by a knowing subject. I use 'knowing' to suggest a process, even an ethics, that is not directed toward a judgment in which the subject is 'known,' but through which it models an engagement with what is difficult, compelling, intractable, and surprising. The knowing subject works with dissonant materials, fragmented by trauma, and organizes them into a form of knowledge" (Gilmore 146-47).

¹¹ In the context of interracial friendship, Sharon Monteith similarly argues that the novel's utopian possibilities "are left unfulfilled and that the ending remains far too ambiguous to be a culmination of all

the ideas raised by the plot” (61-62).

¹² This comment about the novel acting out the trauma of Southern racism may appear to implicate the author in the acting out. There seems, in fact, to be such an implication. Kaye Gibbons “began writing a poem from the viewpoint of the black girl who becomes Ellen’s best friend, but the story gradually metamorphosed into a novel” (qtd. in Munafo 59), a novel that excludes the black girl’s point of view entirely. In one of her other novels, Gibbons planned to write the story of a black midwife, but then decided that she should be white (Munafo 59). Munafo suggests that “The tension apparent in Gibbons’s account between the desire to tell a black tale, as it were, and the drive to interrogate white racial identity may be at the heart of *Ellen Foster*’s final uneasiness” (Munafo 59). Furthermore, Gibbons has stated that “I am Ellen Foster and I admit it” (qtd. in Watts 220), which means that she is indeed involved in Ellen’s narrative, although her skilful use of narrative strategies to depict trauma also suggests some critical distance.

Works Cited

- Atwood, Margaret. "Death by Landscape". In *Wilderness Tips*. 1991. London, 1992. 109-129.
- Bal, Mieke. Introduction. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer. Hanover, NJ, 1999. vii-xvii.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford, 1984.
- Caruth, Cathy. Introduction. *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore, 1995. 3-12.
- _____. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, 1996.
- Freedman, Ariela. *Death, Men, and Modernism: Trauma and Narrative in British Fiction from Hardy to Woolf*. New York, 2003.
- Gibbons, Kaye. *Ellen Foster*. 1987. New York, 1990.
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca, NY, 2001.
- LaCapra, Dominick. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca, NY, 1987.
- _____. "Reflections on Trauma, Absence, and Loss". In *Whose Freud?: The Place of Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Eds. Peter Brooks and Alex Woloch. New Haven, 2000. 178-204.
- _____. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, 2001.
- Monteith, Sharon. "Between Girls: Kaye Gibbons' *Ellen Foster* and Friendship as Monologic Formulation". *Journal of American Studies* 33.1 (1999): 45-64.
- Munafo, Giavanna. "'Colored Biscuits': Reconstructing Whiteness and the Boundaries of 'Home' in Kaye Gibbons's *Ellen Foster*". In *Women, America, and Movement*. Ed. Susan L. Roberson. Columbia, 1998. 38-61.
- Troy, Maria Holmgren. "'I May Not Have the Story Exactly Straight': Trauma, Narrative, and Narrative Strategies in Kaye Gibbons's *Ellen Foster*". Forthcoming.

- van der Kolk, Bessel A., and Onno van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma". In *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore, 1995. 158-82.
- Vickroy, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville, 2002.
- Watts, Linda. "Stories Told by Their Survivors (and Other Sins of Memory): Survivor Guilt in Kaye Gibbons's *Ellen Foster*". In *The World Is Our Home: Society and Culture in Contemporary Southern Writing*. Eds. Jeffrey J. Folks and Nancy Summers Folks. Lexington, 2000. 220-31.

Narrative and Time in Don DeLillo's *The Body Artist*

Erik Falk

In Don DeLillo's short novel *The Body Artist*, Lauren Hartke, the "body artist" of the title, enters into shock-like grief after the suicide of her husband, the filmmaker Rey Robles. The consequences are powerful enough to severely disturb the temporal and spatial categories that help organise existence. Most visibly this presents itself as a break-up of time into different temporal orders. While the clock on her kitchen wall and on her computer screen continue to measure time according to their mechanical and digitized movements, Lauren is dead to the world, caught in a stillness of time, and begins "organising time till she could live again" (DeLillo 37). Uncannily, in the midst of her sorrow, her husband 'returns' in the form of Tuttle, an apparently ageless and linguistically impaired man that she suddenly discovers in a far corner of her rented house. His strange appearance – in both senses of the word – and his inability to speak according to narrative norms seems to Lauren to reflect a curiously a-temporal mode of existence.

The temporal problematic briefly outlined here provides the focal point for my reading of *The Body Artist*. As I will show, time

in the novel is presented as strangely heterogeneous. It consists of movements – or, in the case of Lauren’s shattering mourning, the lack thereof – on what could be called different orders. The mechanical, or digital, time of the clock, the time that can be measured in the rhythms of the body, and the time conjured in the markers of temporality in language, are such different orders of time. Time in the novel, then, is neither given nor natural, but shown to be constantly and differently produced, subjectively and objectively, and these constructions of time do not always overlap.

On the textual level, DeLillo’s novel pursues a consequence of this conceptualisation of time, namely, that it might be *differently* produced. Through the manipulation of temporality in the discursive order the text simulates an experience that strangely evades ordinary categorisations with respect to time. If thematically the novel portrays a very specific situation, the crisis after the loss of a loved one, the extreme is linked to the everyday by way of Lauren’s impersonation of Tuttle, her ‘off-stage’ performance of her act that bridges the gap between art and life, and DeLillo’s unsettling of time in the narrative. In this way paralleling Lauren’s work of art, *The Body Artist*, too, is an attempt to “think of time differently” (DeLillo 107).

The return of the past and the future

After his death Rey comes back to haunt the house in which Lauren now lives alone. She feels, rather than hears, him in the parts of the house where she is not. He is “the smoke, Rey was, the thing in the air, vaporous, drifting into every space sooner or later” (DeLillo 33). This fleeting sensation is given distinct shape and voice when she discovers Tuttle, and she is struck with a sense of unease when he begins repeating, first utterances she has made, then words and phrases of her dead husband. His impersonation, uncannily, not only repeats words, but the very individual cadences, tones of

voice, and gestures of her dead husband.

But it was Rey's voice she was hearing. The representation was close, the accent and dragged vowels, the intimate differences, the articulations produced in one vocal apparatus and not another, things she'd known in Rey's voice and only his [...].

This was not some communication with the dead. It was Rey alive in the course of a talk he'd had with her, in this room, not long after they'd come here. (DeLillo 60-61)

The “deeply disturbing” closeness of Tuttle's imitation comes from the fact that it upsets the notion of identity as firmly lodged in one particular individual body (DeLillo 50). His mimicking shows identity to be mobile, a set of gestures, sounds, vocabulary, that can be transferred and reproduced. Tuttle *is* Rey – at least with respect to the parts he reproduces – to the extent that he simulates him almost perfectly.

The imitation has temporal consequences too. Tuttle, by imitating a dead man is effectively able to reproduce the past. One critic has called Tuttle a “human tape recorder”, which is an appropriate name since he has, however strangely, much in common with more properly technological media for storage and reproduction (Coward 203).

The technological and discursive dimensions of self have long been considered typically postmodern characteristics of DeLillo's novels. In *White Noise*, visual or linguistic representations – commercial slogans, cinematographic scenes, news items – come to “replace direct experience” and directly “constitute consciousness” and narrative voice, critics have noted (Wilcox 196, Lentricchia 89; see also Moses, Osteen). Leonard Wilcox, consequently, employs Baudrillard's term the “end of interiority” in his reading of the novel (198). Discourse in this novel even affects the body directly, as

can be seen in the Gladney children's symptoms derived from the "airborne toxic event" which vary according to the risks outlined on the radio (DeLillo, *White Noise* 117). In *Mao II* similar processes are investigated within more religious and political contexts: the individual as part and particle of the crowd. The charismatic and autocratic rulers of the novel that Mark Osteen has termed "spectacular authors"; authorities with the power, reproduced through the circulation of images, to order and shape the lives of their followers (195).

The Body Artist continues this investigation, but the emphasis on a temporal problematic, and the affinities with the literary modernism of Virginia Woolf – as exemplified by the phrase "time seems to pass," which echoes *To the Lighthouse* – that critics have observed, suggests that a slightly different contextualisation might be valuable (Coward 202, Bonca). I will draw here on Hayden White's discussion of the "modernist event". White argues that the notion of the event underwent a reconceptualisation in the first half of the 20th century because a number of occurrences simply could not be categorised according to previous conceptual frameworks. Famine, wars, environmental catastrophes, and most prominently the holocaust, are events difficult to demarcate with respect to beginnings and ends, and this because they can always be subdivided into smaller units. In addition, the need for contextualisation of the event is impaired by the realisation that the context is virtually boundless.

[A]ny attempt to provide an objective account of the event, either by breaking it up into detail or by setting it within its context, must conjure with two circumstances: one is that the number of details identifiable in any singular event is potentially infinite; and the other is that the context of any singular event is infinitely extensive or at least is not objectively determinable. (White 71)

It might be noted that the tendency of modern events to “flow out of their outlines” that White discusses concerns the event as such, and yet his choice of examples and epithet – he calls the modern event “holocaustal” – point to the powerful or shocking impact of some of the events. One testimony to the overpowering effect of certain events and their breakdown of normal temporal boundaries is, of course, trauma, which Freud begins researching in the last decade of the 19th century (Leys 18-40).

There is also a more technological dimension to the temporal crisis in the modern industrial epoch in Europe. The spread of watches, and the use of its mechanical time in labour production constituted an abstraction of time that was paralleled by the capacity in new media like phonography, photography and cinematography, to capture and reproduce the moment with shock-like effect. The reproduction of the ephemeral, in such powerful mediations, threatened to break out of the temporal structure, even as their own technological formats (such as length of reel, or speed of reproduction) gave new limits for the reconfiguration of time (Doane 1-32).

The temporal problematic depicted in the novel finds itself in the intersection of such temporal ruptures caused by experience and technological means of mediation and reproduction. In fact, as we will see, this distinction becomes untenable as the novel shows that technologies of reproduction deeply affect experience.

In *The Body Artist*, the situation becomes even more radical when Tuttle begins imitating the future. When Lauren drops a glass on the floor and warns Tuttle not to step in the shards, Tuttle has already imitated her utterance. “He said, ‘Don’t touch it,’ in a voice that wasn’t quite his. ‘I’ll clean it up later’” (DeLillo 81); “In the kitchen she said, ‘Don’t touch it. [...] She said, ‘Don’t touch it,’ and extended an arm, held out a hand to forestall any effort he might make to pick up the pieces. ‘I’ll clean it up later’” (DeLillo

93). To Lauren, this capacity suggests a radical existence outside the confines of linear time.

Maybe this man experiences another kind of reality where he is here and there, before and after, and he moves from one to the other shatteringly, in a state of collapse, minus an identity, a language, a way to enjoy the savor of the honey-coated toast she watches him eat. She thought maybe he lived in a kind of time that had no narrative quality. (DeLillo 64-65)

The existence outside “narrative” time is to Lauren further mirrored in his peculiar linguistic inability to get tense right, and she has to correct him when he talks about the coming rain as if it had already happened (DeLillo 52). Tuttle seems to exist in a continuous present that covers both past and future events, and doing so Lauren rightly observes, he “violates the limits of the human” (DeLillo 100).

Temporal orders

The freedom from temporal constraints is, indeed, a shattering existence. It negates selfhood and identity because, as Lauren reflects, “You are made out of time. This is the force that tells you who you are” (DeLillo 92). But the force of time that shapes and moulds a person into what she is, is in fact a bundle of forces that unfold on different orders. After the suicide, Lauren recommences her yogic body exercises in an effort to “organize time until she could live again” (DeLillo 37). The movements and transformations of the body are used as a way to measure time, thereby turning it into a curiously de-personalised instrument whose registered changes project a time that is not otherwise experienced. It is because of this embodiment of temporal change that Lauren can even appreciate the effect of bad seafood: “at least she had her body back.

There is nothing like a raging crap, she thought, to make mind and body one” (DeLillo 35).

Clock-time projects a different order of time. Recurrently, in the midst of the temporal stillness she experiences, Lauren looks at the clock and knows the time beforehand: “She knew it was five-thirty and looked at her watch. That’s what it was”; “She knew it was seven-twenty, just about, and looked at the kitchen clock. That’s what it was” (DeLillo 112, 120). Watching a web cam recording of a desolate road in Kotka, Finland, the absence of movement in the live-recording contrasts with the computer’s continuous measuring out of digitalised time that change with an “odd and hollow urgency” (DeLillo 39). Symmetrical and abstract, clock-time divides reality into segments, but does so on its own order. Its temporality does not necessarily match experiential or bodily time.

In language, finally, certain adverbs represent temporal order. It is this linguistic compartmentalisation that Tuttle is incapable of, and which gives rise to the suggestion that he might experience another form of reality.

Discursive, corporeal, and mechanical/digital: these are the orders of time that exist alongside each other in the novel. Though they are distinct, in practice they interfere, blend, and combine in different ways, as Lauren’s performance act displays. Called, tellingly, *Body Time*, her act is a series of impersonations of people she has known or met, including Tuttle and Rey. To her friend Mariella, who reviews her performance for a magazine, Lauren explains that it is an attempt to “think of time differently” (DeLillo 107). Imitating another individual, or better, inhabiting another body through simulation, her artistic project suggests, amounts to experiencing body time differently.

The same could in fact be said for time as represented in language. One aspect of the uncanniness of Tuttle’s language is the uncertainty of whether it actually expresses a radically different

temporal existence, or is mere nonsense. Lauren, from being seized by the disturbing richness in one of his a-grammatical utterances, is at the next moment irritated by his meaningless parroting, and snaps in response to one of his repetitive locutions: "All right. Be a Zen master, you little creep" (DeLillo 55). The unease is an effect of the double-faced nature of language as medium of representation and medium of production. For regardless of his experience and intention, Tuttle's language may project or simulate a timeless experience. What her unease reveals, in short, is the uncanny non-human dimension of language to express, non-sensically, without recourse to human consciousness. The sensation is given more strictly technological outlines when Lauren listens to the computer-generated message on her friend's answering machine. The words are "separated by brief but deep dimensions. [...] How strange the continuity. It seemed a quantum hop, one word to the next" (DeLillo 67).

The emphasis on the auto-poetic dimensions of language places DeLillo's novel in as close a relationship to his own previous 'postmodern' work as to the modernist Woolf. In *White Noise*, a side effect of the drug Dylar is the confusion of phenomenal reality and linguistic reference. This confusion is played out to comic effect in the encounter between Jack Gladney and Willie Mink when the former has his enemy dive to the floor for protection at the phrase "Hail of bullets" (DeLillo, *White Noise* 311). And in *Great Jones Street*, to mention an early work, pop-artist Bucky Wunderlick compares his music to a natural force:

Electric current is everywhere. We run it through a system of wires, cables, mikes, amps and so on. It's just nature. Sometimes we put words to it. Nobody can hear the words because they get drowned out by the noise, which is only natural. Our last album we recorded live to get the people's screams in and submerge the

words even more and they were gibberish words anyway. (DeLillo, *Great Jones Street* 104)

This natural force, he tells an interviewer, affects people in ways that bypass interpretation or understanding. It is therefore highly appropriate that his most well-known song is called “Pee-pee-maw-maw” and that his much sought-after tapes of recordings, *The Mountain Tapes*, contain a number of songs with nonsensical lyrics. In the novel, the capacity of language to directly affect the receiver is elaborated through the comparison with drugs. The Tapes, referred to as the “product”, is linked to, and becomes confused with, another “product”, a drug that causes the loss of words.

Lauren’s reflection on the constitutive power of time should be read, then, against the background of this view of time as produced on different orders by way of different ‘instruments’ for representation. Individuals are “made out of time” to the extent that they are defined by, living according to, and moving between these orders of time in various ways (DeLillo 92).

The time of the text

On the textual level, *The Body Artist* achieves an effect similar to that of Tuttle’s speech. Through its many repetitions of events and phrases, the circulation of phrases across narrative levels, and the disjuncting of sequences of events, the novel presents a vision of time that is heterogeneous and multiple. Repetitions of phrases in narrative discourse open the alternatives of what Genettean narratology calls *singulative* or *repeating* narration. That is, the repetitions can be read as referring to repeated events, or to a single event narrated over again (Genette 113-117). Fundamental to Genette’s possible combination – and to narratology in general – it is well known, is a distinction between *story* and *discourse*, that is, between the event and its presentation in narrative (Culler 189). It is only

from knowledge of what happens, and how many times it happens, that the relation of *frequency* can be established.

In *The Body Artist*, many of the repetitions in the narrative are undecidable as to *frequency*. The repeated narration of Lauren's phone call to Mariella, for example – "She called Mariella and got the machine" (DeLillo 67); "She called Mariella's number and got the machine" (DeLillo 70) – may be two acts of singulative narration, something perhaps suggested by the fact that the next statement is what Genette calls *iterative*, a summary of a series of events, telling once what happened several times ("She called again and hung up. She called several times over the next day" [DeLillo 70]). But it may also be an act of repeating narrative. The sentence, with its similarity bordering on identity, is without directions and so may be either. The same goes for the repeated representation of a number of small events in the text, like the bathroom cleaning, the ringing phone, or Lauren knocking her hand on the lamp while undressing (DeLillo 32, 34, 35, 112, 122).¹

What is at stake in the representation is the choice between repeated action and memory (which is the reproduction of a past event internally). The distinction, of course, involves a change in the reality of the event presented, from outer, empirical or phenomenal to inner or mental. In *The Body Artist*, this distinction is untenable because perception already includes processes of recall. When Lauren looks out the window to see a bird lifting from the feeder, she sees it "[o]ut of the corner of her eye" and recreates the vision in memory as part of the perceptive act. "She saw it mostly in retrospect because she didn't know what she was seeing at first" (DeLillo 91). And at their last breakfast Lauren has a similar partial experience of her husband's newspaper reading. She looks up from her paper to find Rey looking but not reading his but understands "retroactively, that he'd been looking at it all this time but not absorbing the words on the page" (DeLillo 20).

Sense perception, moreover, proceeds along guesses, assumptions and expectations to determine what takes place. A man that Lauren passes in her car and in a flash sees in extreme clarity turns out to be a can placed on a board between two chairs. Direct experience, then, is in the narrative presented as curiously indirect, mediated through habit, conjecture, and mnemonic reproduction.

If repetition creates undecidability as to the relation between an event and its presentation, the obscurity of the temporal markers forecloses the assessment of temporal order and duration of the events that succeed each other. The breakfast scene begins, “It happened this final morning”; chapter two refers to “these days” and juxtaposes them to “the first days back” (DeLillo 31) which are succeeded by “after the first days back” (DeLillo 37). Here, too, repetition sets up an impossible choice. The beginning of chapter 5 presents several incompatible alternative scenes in close succession. On the “slow morning” Lauren stands “nude in her workroom [...] Or sat cross-legged [...]. Or went on all fours” (DeLillo 73).

The examples above could be read as mimetical representations of Lauren’s experience of the crumbling borders around time were it not for the circulation of phrases across narrative levels. In the narrative discourse, Tuttle’s warning not to touch the glass – which, as we have already seen, is an imitation of something not yet said – is repeated by the narrator in-between Tuttle and Lauren (DeLillo 85, 100). This repetition across narrative levels – which echoes the recurring slogans and brand names of *White Noise* – undoes the distinction between story level and discursive level because it presents the narrating instance, supposedly existing outside the fictional universe, to be implied within it, produced as an effect of that universe.² The effect is that the outer frame of the narrative disappears, and hence the possibility of deciding ‘who’ or ‘what’ is responsible for the construction of the diegetic world.

This bears directly upon temporal order since narration, considered as a representational activity, by definition portrays what has already happened.³ In DeLillo's novel, it is in other words not possible to fix the point 'in time' from which the enunciation of the narrative as a whole originates.

The reader, then, is faced with something similar to Lauren before Tuttle. The temporal manipulations in the presentation open for several readings at once while providing little direction as to how they ought to be conceived. Repetitions may represent repeated events, reproduction through memory, simulation, prediction, or a future already present. Taken together, these possibilities *do* present a vision of time as heterogeneous by activating different representations of time at one and the same time.

The End

The narrative ends with Tuttle's sudden disappearance and Lauren's realisation that she is, in fact, alone in the house. On the threshold to her room, anticipating meeting Rey/Tuttle for sex, she stops, interrupted by the sensation of a "look" on her face, "a frieze of false anticipation" (DeLillo 123). Her body, the "look" it has assumed, tells her that there is no second body in the room awaiting her. She opens the window seized by a desire to "feel the sea tang on her face and the flow of time in her body, to tell her who she was" (DeLillo 124). The sensation and the desire it is connected to are presented as the compounded effect of a series of temporally dispersed and very different events. The last chapter begins with an explanation detailing a series of minute sensations, events, and memories: "Because it was lonely. Because smoke rolled out of the hollows in the wooded hills and the ferns were burnt brown by time. [...] And because he'd said what he'd said, that she would be here in the end" (DeLillo 111). If the events framed as explanation here explains why Lauren comes to experience herself as

alone in the house, they do so according to a logic other than simple causality. The series of minor and seemingly unrelated events and remembrances that eventually produce the “look” on her face have more in common with a butterfly effect than causality. The insight, moreover, is not something that suddenly flares up but is sensed all along as half-formulated knowledge. Lauren is only “catching up” (DeLillo 124). If Lauren’s re-entry into the flow of time is, as one critic puts it, a release from the madness that must ensue from an existence without temporal structure, it is not as a return to ‘sense’ or ‘reality’, but as a desire to escape the burden of the liberation from the structures that give shape to reality (Coward 208).

The (en)chanting work of art

As we have already seen, the voice of the answering machine and the uncertain expressive status of Tuttle’s speech shows that language may represent without experience. The undecidable options and co-existences of what seems mutually exclusive alternatives in DeLillo’s text similarly point to the disturbing capacity by language to create and unsettle temporal categories with or without the support of an intending subject. Language without “narrative quality” may or may not be grounded in experience; as a technology for recording and reproduction of experience and events language may be manipulated to generate expressions of temporal modes of existence that find themselves outside the “easy sway of either/or”, as Lauren says of Tuttle (DeLillo 69).

If Tuttle and Lauren both exist in more or less extreme states of temporal uncertainty, their modes nevertheless reflect perfectly normal and ordinary processes. Time, even in the midst of mundane life, is recurrently created and undone along the different orders. At her last breakfast with Rey, Lauren bends down to reach for something in the back of the refrigerator and lets out a groan

that is not her own but her husband's: "She was too trim and limber to feel the strain and was only echoing Rey, identifyingly, groaning his groan, but in a manner so seamless and deep it was her discomfort too" (DeLillo 9). Borrowing his sounds, Lauren has incorporated a part of her husband, made it a "seamless" part of her own self. Lauren, then, like Tuttle, effectively 'replays' Rey, simulates a part of him as part of her own experience.

Lauren's performance act further bridges the exceptional and the ordinary, here in the transgression between stage and life. Before Mariella, she suddenly transforms herself into Tuttle:

then she does something that makes me freeze in my seat. She switches to another voice. It is his voice, the naked man's, spooky as woodwind in your closet. Not taped but live. Not lip-sync'd but real. It is speaking to me and I search my friend's face but don't quite see her. (DeLillo 109)

The connections between the extremity of Tuttle's mode of existence and Lauren's less radical but shattering experience, between Lauren's devastating grief and ordinary homely life, between radical experimentation in art, and the everyday, are all uncanny, in Freud's sense of defamiliarising the well-known by revealing a strangeness in its midst. This temporal uncanny is both frightening and alluring. The passages that open some of the chapters in DeLillo's novel show that it may also consist of minor epiphanies. Set apart from the surrounding text, and addressed to a "you", they present moments when the temporal structures fail to structure experience, as for instance in the midst of traffic:

When you reach the top of the incline, something happens and the cars begin to move unhurriedly now, seemingly self-propelled, coasting smoothly on the level surface. Everything is slow and

hazy and drained and it all happens around the word *seem*. All the cars including yours seem to flow in dissociated motion, giving the impression, or presenting the appearance of, and the highway runs in a white hum. Then the mood passes. The noise and rush and blur are back and you slide back into your life again, feeling the painful weight in your chest. (DeLillo 31)

There is in the novel a word for the manipulation of time in language: *chant*. Lauren comes upon this poetico-musical analogy when searching for a word to describe Tuttle's tense-less speech: "She didn't know what to call this. She called it singing. [...] it was song, it was chant" (DeLillo 74). Lauren's sudden realisation that Rey is gone also happens as "chant, a man's chanted voice" (DeLillo 120). What characterises Tuttle's speech – and the language of DeLillo's novel – is not that it is meaningless but that its deviation from the habitual allows for a reading of how various time-orders are established and the sensing – if not the experiencing – of a temporal mode without "narrative quality". This mode is not an expression of previously lived experience so much as a simulation of experience, created through the manipulation of an expressive medium. Once it has been expressed, however, it may, like the impact of Tuttle on Lauren, come to affect the form of what can be lived.

Notes

¹ David Cowart makes a list of several more repetitions. Interestingly, he separates phrases repeated by the narrator, and events repeated in the narrative in his text, while avoiding to discuss the difference, stating that in the text "word and phrase and action and image constantly echo internally, in elaborate, contrapuntal repetition" (205).

² In Genettean narratology, the narrating instance exists as a frame to the narrative and is termed *extradiegetic*. This regulating instance *pro-*

duces the narrative discourse and can by definition not be affected by events – or contaminated by phrases – in the digesis. The circulation across level of information is logically impossible in his structuralist schema – though it is common in literature, as he notes. He concludes that its effect is that of a “strangeness that is either comical [...] or fantastic” (Genette 235).

³ This basic premise can be seen in Genette’s discussion of anticipation, which belongs in his schema of the category *order*. Prolepses, as he calls them, are expositions of what has not yet occurred in the story. The narrative thus precedes the events of the story. But in order to be narrated at all, the event that the prolepsis narrates must first have happened, or have been experienced. That is to say, from the point of view of ‘who’ produces the narration – the *narrating instance* – it is still retrospective narration, albeit telling what happened later in time (Genette 67-79). More precisely, truly anticipatory narration belongs to the category of prophecies, obviously modelled on different experiential premises. Effectively, then, when he writes that the narrative is “*produced* by the action of telling” he reserves this productive capacity for secular human imagination (Genette 27).

Works Cited

- Bloom, Harold. *Don DeLillo: Comprehensive Research and Study Guide*. Philadelphia, 2003.
- Bonca, Cornel. "Being, Time, and Death in DeLillo's *The Body Artist*". *Pacific Coast Philology* 37 (2002): 58-68.
- Cowart, David. *Don DeLillo: The Physics of Language*. Athens, 2002.
- Culler, Jonathan. "Story and Discourse in the Analysis of Narrative". *The Pursuit of Signs*. London, 1981. 188-208.
- DeLillo, Don. *Great Jones Street*. 1973. New York, 1983.
- _____. *White Noise*. New York, 1985.
- _____. *Mao II*. New York, 1991.
- _____. *The Body Artist*. New York, 2001.
- Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, MA, 2002.
- Sigmund Freud. 1925. "The Uncanny". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. and trans. James Strachey. Vol. XVII. London, 1953. 219-52.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY, 1980.
- Kavaddo, Jesse. *Balance at the Edge of Belief*. New York, 2004.
- LeClair, Tom. *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana, 1987.
- Lentricchia, Frank. "Tales of the Electronic Tribe". In *New Essays on White Noise*. Ed. Frank Lentricchia. Cambridge, 1991. 87-114.
- Leonard, John. *Lonesome Rangers: Homeless Minds, Promised Lands, Fugitive Cultures*. New York, 2002.
- Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*. Chicago, 2000.
- Osteen, Mark. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. Philadelphia, 2000.
- Valdez Moses, Michael. "Lust Removed from Nature". In *New Essays on White Noise*. Ed. Frank Lentricchia. Cambridge, 1991. 63-87.
- White, Hayden. *Figural Realism*. Baltimore, 1999.

Wilcox, Leonard. "Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of the Heroic Narrative". In *Critical Essays on Don DeLillo*. Ed. Hugh Ruppersburg och Tim Engels. New York, 2000.

Fishy Tales

Mark Troy

I would fill a great London gallery with these transmuted images, so that people who came to view my paintings would soon find themselves swimming in a strange ocean they could not recognize, & they would feel a Great Sorrow for who they were & a Great Love for who they were not & it would all be mixed up & all clear at the same time, & they would never be able to explain any of it to anybody. (Flanagan 385)

For the next few pages, I will be speculating on certain slippery aspects of Richard Flanagan's strange *Gould's Book of Fish*, a recent yarn of attempted escape from one of the most dehumanizing imperial British convict settlements, Sarah Island, Tasmania.¹ Such speculation is useful when discussing current views of narrative form, since in this book (*a novel in twelve fish*), the very form – the linearity – of received narrative structure is seen by the protagonist – and by the frame narrator – as implicated in the ideology of empire.² Gould's escape from the confines of the island is explicitly an escape from the prison of class and ethnic definitions, enacted

textually as a line of flight through the conventions of narrative structure, which are seen as demonstrably geared to the conveyance of imperial British norms.³ This is to say that this funny little book embodies more than an energetic outburst of literary anarchy; in the pages to follow I will try to show that Gould's slithering out of the narrative frame through various watery rhizomes – bull-kelp, sea-lettuce – into a different concept of self, of time and space is narratologically useful when seen through Deleuze and Guattari's concept of becoming. As Peter Hallward notes – from a usefully post-colonial perspective – “becoming” is the most accessible of Deleuze and Guattari's conceptual mechanisms “whereby the Given can be deterritorialized or otherwise transfigured. Whereas the Given is situated in a territory, within coordinated space, the Creatively Real moves through space as a pure line of flight” (13). This is to say that I feel it is fruitful to view Gould as employing the meagre means allowed him, to continually grow beyond and around reifying social definitions, avoiding rigid conventional striations – which in the writing are embodied in literary conventions – in smooth space.⁴ If I wanted to be clever, I could state, in a jocular tone, that you will be considering a becoming sketch of a becoming fish, but I do not feel clever before this book; indeed, I feel a bit like the narrator, when he witnesses Gould's manuscript beginning to glow a mysterious purple, which gradually extends from the pages into his skin before metamorphosing into a puddle (Flanagan 25).

Although the most basic temporal and spatial framing will eventually be ambiguated, it does seem at first that the narrative voice is recognizably centered as that of a Tasmanian forger and conman, Sid Hammet.⁵ It is the 1990s and he earns his bread by counterfeiting antiques, for American and Australian tourists. An essential aspect of his fabrication is the forging of stories; it is the story that confirms the validity of his production. For example, he

first constructs and puts a fake patina on Nantucket chairs, which he then legitimizes by recounting that they came to Tasmania on American whaling ships (Flanagan 6). However, he is bored with weaving these little historical narratives, since the stories he tells must not be exciting; they must be completely predictable, recognizable. As he explains, the tourists want to confirm their identities in these (forged) antiques: they want narratives of a past “in which they are already imprisoned” (Flanagan 7).⁶ They are not interested in the sort of story that Sid Hammet wants to write, and may in fact be writing: “in which they appeared along with the story teller, accomplices in escaping” (Flanagan 7).⁷

Here, Sid Hammet is setting up a fairly sophisticated binary: on the one hand, those tourists want narratives that re-affirm socially prescribed ways of recollecting and defining self. On the other hand, Sid Hammet longs for narratives that might embody or enable new, unexpected ways of conceiving narrative: re-imagining, re-mapping. This functional polarity is at work from the beginning of Flanagan’s novel. On the one hand, there is the *Book of Fish* that is publicly acknowledged, these strangely beautiful fish on view at the Allport Museum, Tasmania: strangely beautiful, in contrast to the life of the convict artist who painted them in the 1820s, conman and forger William Buelow Gould.⁸ These fish, then, were painted on command to record and categorize each of twelve species of fish – as the convicts of Sarah Island were recorded and categorized. But, Sid Hammet discovers an unknown copy of Gould’s *Book of Fish*, in which Gould’s recollective account of his life and the lives of the fish he tries to capture, is strangely woven between and around the paintings.

This second version is far from generic categorization: its fish are made singular by errant lines of prose. As Sid Hammet reads Gould’s scrawls, on pages of stitched-together paper, rag, fish skin, he is increasingly disturbed by the directions those lines may take

him, meandering left to right, down to up, end to beginning, making it seem as if the text “never really started, never quite finished” (Flanagan 14). Disturbingly, he gets no chance to resolve his increasing anxiety. While he is in a local pub, pondering this glowing text, which embodies and transmits so much anguish suffered in a Tasmanian penal colony – the most inhuman manifestation of the Enlightenment drive to rigid classification and conformity⁹ – the book of fish mysteriously disappears into, or transmogrifies into a watery puddle. Hence: if Sid Hammet is going to share what he claims to have seen and read, he must recollect and then reproduce both the Gould watercolors and his difficult text; he has to (re)construct it to relate it. This second Gould’s book of fish comes into existence as Hammet remembers it for us: not Gould in 1828, but Hammet’s recollection of Gould – his fish – now.¹⁰

The wandering, recollected story is driven by unexpected narrative twists and turns. For example, in Gould’s recorded memoirs from 1829 as recollected by the narrator (Flanagan 309), is an account of his escape from the penal colony dragging behind him the official journals he stole from Jorgen Jorgensen,¹¹ the commandant’s clerk, bureaucratic ex-king of Iceland. Jorgensen sees it as his mission to record in these journals an official account of events on Sarah Island, an account congruent with the ameliorative visions of the Commandant. In effect, his obsession is the opposite of Gould’s – who deliberately skews arboreal conventions in order to convey a truth he feels is impossible to convey in official forms. Gould realizes that if Jorgensen’s account survives, as the sole record, the sufferings of the convicts will be untold: in effect would not have transpired. With heroic determination, he escapes the confines of the camp.

At this point, the repeated jolts to Gould’s psyche and to his body are paralleled by the ongoing destruction of characters and context at the hands of authority. There is a congruent destabiliza-

tion of form: scenes of such sadness are not conveyed in authorized accounts. A crux is reached when it is recorded in Gould's journal that, at a moment of personal apocalypse, disoriented Gould recognizes a version of his own story in Jorgensen's account: in fact, the journal is written before the event, recording what he has not yet recorded – nor experienced. As the world around him descends into a vertigo of corruption and suffering, Gould's (and through Gould the readers') sense of narrative time is disrupted – as is the sense of subjectivity: who is the narrator, and when – and where?

For the reader, uncertainty peaks when in the "Afterward" the official 1831 Archive closes with Gould "drowned attempting escape" (Flanagan 404) and informs us that ALL of the names (including Sid Hammet) are Gould aliases. Though by then, a metamorphosed Gould has swum out of the narrative, a Weedy Seadragon whose thoughts are "utterly incommunicable" (Flanagan 397), and who wonderfully makes love to Tasmanian Twopenny Sal metamorphosed into a cowfish, finally revealing to Gould her true name (Flanagan 396).

In other words: after having read through to the end, reading back, it seems that the words written between and around the fishes sometime before 1829 construct a frame narrator, a Tasmanian forger in the 1990s recollecting the survival strategies of Gould, who is (officially), all of the characters, including the originary Tasmanian Twopenny Sal who had many identities, who is becoming a fish – in a manuscript perhaps forged by Mr. Hung and the Conga (Flanagan 402). Who, then is telling us this story – and why?

I am going to speculate a bit – speculate, and indicate the depths of this bemusing, terribly sad book. First of all, it is a historical novel, extending from recollections of an imperial British prison settlement up to the neocolonial presence of the US (Sid Hammett's favorite pub is "the *Republic*, formerly the old *Empire*" [Flanagan 24]). It is clear I hope that the written segments of

Gould's book are not comprised of strange disruptions for their own sake: such strategies are inherent to the narrative. Billy Gould is extra-sensitive to the Enlightenment thirst for classification, for defining; a hybrid French-Jewish-Irish bastard, of the lowest social class, summarily imprisoned on Sarah Island, witnessing the animalistic slaughter of black Tasmanians – his situation makes him a tad sensitive to arbitrary hegemonic classification, linguistic or otherwise. The imprisoned artist proclaims that his text will be as liberatingly narrated as the most famed of unconventional texts, Stern's *Tristram Shandy*: "Like good Trim Shandy I shall confine myself to no man's rule. Next to my paintings I intend to make a bonfire of words, say anything if it illuminates a paltry moment of truth in my poor pictures" (Flanagan 91).

As I have mentioned, Sid Hammet – though hardly in Gould's dire situation – similarly sees a relationship between stories and power, locked in by the economic need to forge narratives that foreground and reinforce recollections rooted in race and class: the (occasionally two) narrators share an extreme determination to somehow find a line of flight through their art. Both of them confront the potential roles of narrative: to confirm or to map anew.

Now, when you begin reading it, the book does not seem written all that perversely: discovering a manuscript that critiques the present as it recollects the past is not an unconventional way to frame a narrative. An example I think most of us are familiar with is "The Customs-House", prefacing Hawthorne's *The Scarlet Letter*, a standard account of an author confronting inherited memories, and guilt, at the same time as he uses these memories to deal with the present. Also there is a certain shared sense of the uncanny: as with Sid Hammet and the second *Book of Fish*, there is a mysterious tie between Hawthorne and the scarlet letter, which burns him when he places it on his breast, but then, he wrenches it off, and manages to transcribe and relate Hester Prynne's story. However,

once we look at the protagonists' transmitted accounts, the similarities between them rapidly reach limits. In Hawthorne's account Hester does not question the judgment of her culture. Embracing her sin, she defines a place for herself in the margins of Puritan society: "Able", "Angel", "Artist", much as Hawthorne defines his role of artistry, by actualizing it.

Gould on the other hand is born impoverished, fated by his class – as the Tasmanians he later encounters are doomed by their ethnicity. Like the fish he paints he is slowly dying – condemned – but like the fish he does not know WHY he is defined as always already guilty. He has memories in which his guilt is confirmed, but no experiences to account for the memories; he wants to bear witness to what he has seen done to himself and to others, yet he is constricted by convention and law, and by physical and mental deprivation. So he attempts to break out in his re-imagining, literally using the materials of Tasmania to re-write himself outside definition. This does not make it easier for Sid Hammet, since to reasonably decipher the narrative encircling Gould's copies of his fish pictures, he must cope with a rhizomatic hodgepodge, for as he explains, "Upon running out of space at the end of the book, the writer seems to have simply turned it around and, between the existing lines, resumed writing – in the opposite direction and inside down – more of his tales if this wasn't confusing enough – and it was – there were numerous addenda and annotations crammed into the margins [...] not at all the sort of open and shut thing a good book should be" (Flanagan 13). To understand Gould's story, Hammet must follow (or lead) him to strange places.

And not only does the writing, the narrative form, flow strangely. Gould's fish, like Melville's *Moby-Dick*,¹² are hard to reproduce, swimming in a smooth space, a process that cannot be truly fixed or rigidified. Sid Hammett transmits Gould's complaint that: "A fish is a slippery & three-dimensional monster that exists in all

manner of curses, whose coloring & surfaces [...] suggest the very meaning and riddle of life [...] a fish is the truth” (Flanagan 133).

Now of course this slipperiness is the underlying irony of the book, since Gould, imprisoned on Sarah Island, the most inhuman confinement in the British Empire, has been assigned to paint these fish by the prison surgeon, who is – it is the 1820s – an enlightened Linnaean: he wants those unknown fish copied so they can be scientifically classified, fixed in generic categories. It is soon clear, though, that Gould, in his confrontation with fish after fish, is a war machine, which is to say, he wanders out of control, attacking what he is assigned to confirm.¹³ He detests Linnaean categorizations: an unnamed bastard, he has been incessantly diminished by social definition, by constructors and administrators of knowledge, scholars of natural science, indeed, even critics of art, whose aim, from his point of view, “sounds suspiciously like an attempt to recreate the natural world as a penal colony” (Flanagan 129).

To re-iterate: what gets Sid Hammet so bothered when he forges old furniture for Australian and American tourists, is that they eagerly swallow his garishly falsified stories of its ancestry, of their ancestry, as if the stories are right, since the tourists do not see stories as ways to freedom, of realizing self, but as secure prisons, securely confining their imagination and defining their memories. It is precisely this sort of linguistic imprisonment that Gould gradually works his way out of as he draws his fish: learning to see the uniqueness of living creatures.

What I am suggesting is that the unravelling of Gould’s physical self under the pressure of extraordinary and continual torment allows, indeed motivates, that he gradually is a becoming fish. This process obviously means moving into a smooth, unexplored territory, with few of the striations, the social strictures that define him. Not (I want to emphasize) that Gould *becomes* a fish but he is engaged in the process of virtually *becoming* a fish, escaping

from the striated, reductive confines of majoritarian memories.¹⁴ Becoming a fish is not an end in itself, living happily after. It is a de-territorialization, a removal from the social territory; it is not an end in itself, but can – for the reader – lead to the production of further de-territorialized ideas (Goodchild 3). Perhaps seeing the water he swims in as a kind of watery cyberspace makes this easier to envision: cyberspace, a “consensual hallucination” (Gibson 51) that allows redefinition of self, of the narrating subject. Striations suggest conventions, rules that lead to a defined, utilitarian goal, while smoothness opens the mind of the reader to “the joys of wandering” (Ryan 18). I will try to indicate what I mean, the direction I indicate, by looking back at Hawthorne.

As I mentioned, when Sid Hammet finds the fish book, the glow of it affects him – like Hawthorne, when he discovers the *Scarlet Letter*. But when Hawthorne is mysteriously moved – burned – by the letter, he separates it from himself so, though he is filled as an artist by some of the conflicts of Hester Prynne, and is inspired by her, he remains in control of the story. Now Sid Hammet, on the other hand, literally begins to turn purple, to become the book. The process may indeed continue, since as I mentioned, the final page will confirm that all of the characters (including Sid Hammet) are in fact aliases for Gould, drowned in 1829. This places the narrative outside time, since it means the frame narrator in the 1990s is virtually defined by the past of Tasmania: created in 1829 by a fish.

My suggestion is the strangely liberating possibility of removing oneself from this narrative dilemma, by seeing Gould as a becoming fish: this is to say that he moves “between” being a fish, and a person: he is evolving or developing the living potential disallowed him as a person. This is made even more wonderful, since the male seadragon is impregnated by the eggs of the female, nurtures and gives birth to the little babies – and is utterly camou-

flagged as vegetation. So, becoming a leaf-bearing fish, a potentially child-bearing male, Gould is in a place beyond or between the classifications he has resisted through his life.

The most obvious reaction to this assertion is that this act of imaginative transformation is quite impossible: indeed, that Gould must in his flight take a line beyond what might rationally be expected is, I think, the point. This serves to exemplify a difficult assertion of Deleuze and Guattari (and postcolonial scholars Glissant and Benito Rojas), that it is necessary for the imagination to go beyond limits, in order to perceive new political potential: to think the unthinkable (Semetsky 2). It is precisely because such a fishy tale as this does not adhere to preconceptions that it becomes possible to “bring, to select the whispering voices, to gather the tribes and secret idioms from which I extract something I call my Self” (Deleuze and Guattari cited in Nielsen 126).

The path Gould’s projections lead the reader on is a long and arduous one, since, as his imagination grows stronger and becomes increasingly fishy,¹⁵ his physical self, confined and tortured unspeakably, fades into insignificance. Even more extreme is the case of Twopenny Sal, kidnapped by sealers, victim of inconceivable transgressions (Flanagan 218), who gradually moves from role to role till transforming into a wonderfully sensual cowfish (Flanagan 396).

Directly countering narrative as becoming are the fates of the various camp administrators, for example the physician, Lampriere, who originally ordered Gould to reify the fishy identities. Lampriere, longing so for membership in the Royal Society, is a believer in Reason and the powers of categorization. Having had his penis wacked off in a gruesome parody of Tristram Shandy’s fate, he is finally metamorphosed through that big boar Castlereagh’s digestive tract into the largest pile of shit Gould has ever seen, his anonymous skull ironically confirming the animality of the abo-

iginal Tasmanian (Flanagan 302-3). Or the fate of Jorgensen, the contingent Danish king of Iceland, who serves as official Memory, the official recollections Deleuze and Guattari have termed virile majoritarian agency (293). Jorgensen's end is as grotesquely gothic at that of the classifying physician, yet can be usefully considered in terms of the narrative binary I have suggested is at work in this fishy book. Jorgensen (his records stored directly above Gould) devotes his life to transforming the unpredictability and rough edges of existence, recreating and refining colonial memories to make them appropriately comestible: his imagination is shackled to restructuring and re-organizing events in the camp to make them fit the imperial template, "as he felt the world had [...] betrayed him by not being a book" (Flanagan 254). But the falsity of this ruling narrative resounds as the matter of his body corrupts, rotting black then green, increasingly fluid (Flanagan 49-52).

Gould on the other hand, is focused on – indeed, obsessed with – finding truth, no matter its singular form. His intent is perhaps most clearly and movingly seen in his relationship with Twopenny Sal, told in some of the most unconditionally loving words in modern literature (Flanagan 158-59). However, there is no room here for romantic closure: trapped in the fish book, Gould finds himself "without either the desire or the energy to follow Twopenny Sal into the future" (Flanagan 340).

Now, I implied earlier that there are resemblances between the scarlet letter, and those little curlicued mites given birth to by the male members of the seahorse family. It might be fruitful to extend the comparison, for the moment of becoming fish which enables this book to be written "in that instant between when I was of this flesh & when I was not" (Flanagan 393) is, I think, the same place Hawthorne indicates when he speaks about the neutral space-time necessary for the imaginative faculty to function: that moment when moonlight transforms his study into "a neutral ter-

ritory, somewhere between the real world and fairy land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other” (Hawthorne 46). This willed liminality, this smooth space – cyber space – allows the rewriting, the recuperating of memory.¹⁶

With Gould finally on the gallows by water’s edge, awaiting execution, there seems only a dead end – but the situation is resolved by a radical act of deterritorialization: smashed into the water, becoming a fish, Gould literally enters “a kind of a historical weightlessness or transparency” (Hallward 172).¹⁷ Gould is indefinable, his fish will free him by being “a song of ITSELF” (Flanagan 37).

Thus, whereas the Given – the majoritarian prescribed – is situated in a striated territory, within coordinated space, the Creatively Real moves through space as a pure line of flight (Hallward 13). This is to say that the becoming fish is defined by action, by transformation that has not been anticipated: the making of the space is itself an escape (Goodchild 169-71). As Deleuze and Guattari elaborate, there is the possibility of “[w]riting as becoming, always incomplete, always in the midst of being formed beyond the matter of any livable or lived experience” (1). The liberating paradox is to allow the full possibility of living potential, beyond any class or ethnic stricture, clearing space by becoming a Weedy Seadragon: becoming fish.

Notes

¹ For further details on Sarah Island, for a time the most feared of imperial prison colonies, and a center of enlightenment experiments in pedagogically efficacious confinement – including a model panopticon – see Brand.

² The text thus echoes the belief that the [Watt and Kettle] common sense model of fiction is “not so much determined by history as crip-

pled by it: hence the need for and development of new poetics in the last few decades” (Fraser 6).

³ This is tellingly demonstrated in, e.g., the introductory chapters of Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *The Empire Writes Back*.

⁴ The distinction between striations and smooth space is discussed in Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus* 369-73.

⁵ The name of course echoes Cide Hamete, the shifty narrator of Cervante’s *Don Quixote* (Part Two), who confronts the reader with many of the same basic possibilities and dilemmas as does Gould’s: “the doubtful origins of his story, his personal unreliability, and the distance [... of] the musty and arcane manuscripts between his lived time and that of his character” (El Safar 120-21).

⁶ This uncannily echoes Bill Ashcroft’s observation that whereas colonialism has faded, cultural colonialism is still strong (115).

⁷ As Sid Hammett and Gould will finally collaborate ambiguously in Gould becoming free of social and narrative convention.

⁸ On the actual *Book of Fish* by the historical Gould, see Rainbird.

⁹ This Enlightenment move towards reasonable order is made explicit in the ideological similarity of Bentham’s panoptical control of prisoners, and Linnaeus’s *System Naturae* (Flanagan 131): a similarity Gould suspects embodies a wish “to recreate the world as a penal colony” (Flanagan 129).

¹⁰ The less-than-solid recollection may account for the whimsical hybridity of spelling conventions (beginning with p. 41 of the journal). That the “original” copies (reproduced by Sid Hammett from memory) were reproduced by Gould from memory, hardly simplifies the question of identity.

¹¹ Jorgen Jorgensen, like most characters populating Flanagan’s novel, did exist, though they are unfairly defamed in the *Fish Book*, making metatextual the intratextual judgment that “the story [...] seemed to concur with the known facts only long enough to enter with them into an argument” (Flanagan 16).

¹² “*Moby-Dick* is in its entirety one of the greatest masterpieces of becoming” (Deleuze and Guattari 243).

¹³ A war machine is occasionally discussed in the context of striated and smooth space; see, e.g., Deleuze and Guattari 422-23.

¹⁴ As Mark Hansen brilliantly explains, since the process of becoming – of creative involution – is a matter of liberating energy rather than form, human shape is not necessarily prioritized: “Regardless of their point of origin or their local effects, becomings occur beneath and beyond any form of molar organization and involve the transversal communication of molecular forces”.

¹⁵ Looking back, the uniqueness of each slippery fish – of multiplicity – increasingly emphasizes the sense of becoming (Deleuze and Guattari 239).

¹⁶ There may be a metaphysical dimension to Gould’s suffering and liberation; he speculates that “good old Ichthys” [ich-th-ys; Jesus] has delivered the fish to him, undistorted “by the demands of Science or [...] social ambitions” (Flanagan 240).

¹⁷ Hallward is referring to C. Johnson.

Works Cited

- Ashcroft, Bill. "The Rhizome of Post-colonial Discourse". In *Literature and the Contemporary*. Eds. Roger Luckhurst and Peter Marks. London, 1999. 111-25.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York, 1989.
- Benitez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island*. Trans. Jema E. Maraniss. London, 1992.
- Brand, Ian. *Sarah Island Penal Settlements 1822-1833 and 1846-1847*. Tasmania, 1984.
- Clune, Frank. *The Viking of Van Diemen's Land*. Sydney, 1954.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. London, 1988.
- El Saffar, Ruth. *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill, 1975.
- Flanagan, Richard. *Gould's Book of Fish*. London, 2001.
- Fraser, Robert. *Lifting the Sentence: A Poetics of Postcolonial Fiction*. Manchester, 2000.
- Gibson, William. *Neuromancer*. New York, 1984.
- Goodchild, Philip. *Deleuze and Guattari: An Introduction to the Politics of Desire*. London, 1996.
- Hallward, Peter. *Absolutely Postcolonial*. Manchester, 2001.
- Hansen, Mark. "Becoming as Creative Involution?: Contextualizing Deleuze and Guattari's Biophilosophy". *Post Modern Culture* 11.1 (2000).
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. Ed. Ross C. Murfin. Boston, 1991.
- Nielsen, Aldon L. "Hieroglyphics of Space': Wilson Harris in *The Waiting Room*". *Callaloo* 18.1 (1995): 125-31.

- Nunes, Mark. "Virtual Typographies: Smooth and Striated Cyber-space". In *Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Ed. Marie-Laure Ryan. Bloomington, 1999. 61-77.
- Rainbird, Stephen. *William Buelow Gould Hobart*. Burnie Art Gallery, 1980.
- Ryan, Marie-Laure. "Introduction". *Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Ed. Marie-Laure Ryan. Bloomington, 1999. 1-30.
- Semetsky, Inna. "Deleuze's New Image of Thought, or Dewey Revisited". *Educational Philosophy and Theory* 35.1 (2003): 1-14.

