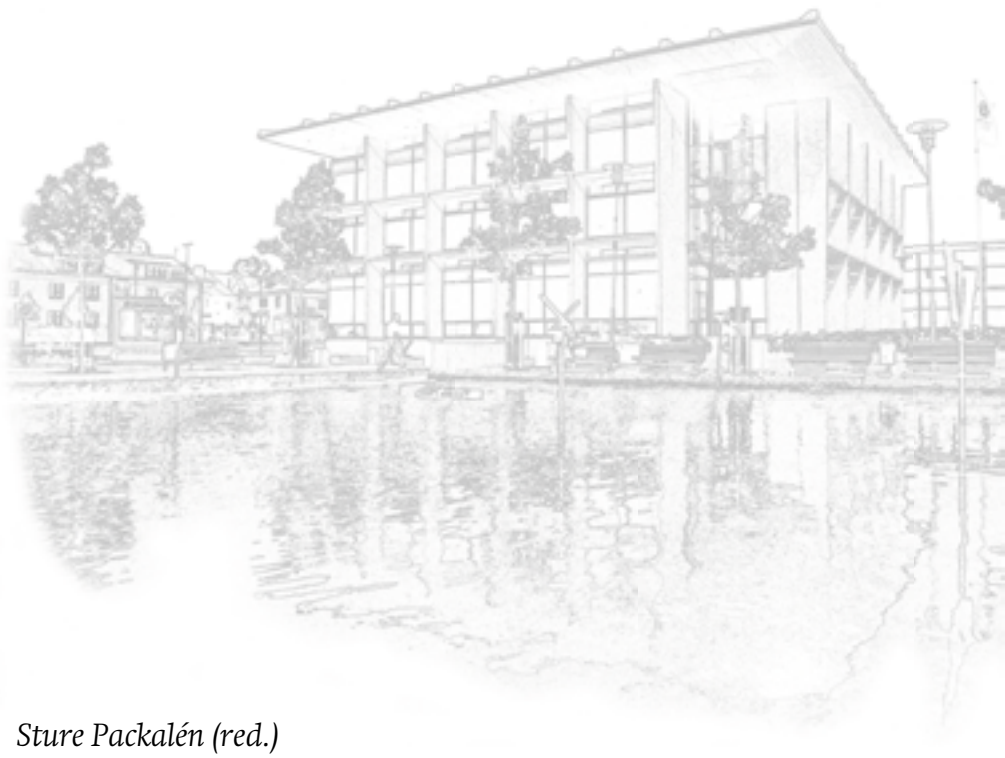
MÄLARDALENS HÖGSKOLA
ESKILSTUNA VÄSTERÅS

Nr 3 (2007)

LITTERATUR OCH SPRÅK

Forskning vid institutionen för humaniora

Barbro Lindgren, Günter Grass,
Sven Regener, J.C. Oates, Émile Zola
Amerikasvenska



Sture Packalén (red.)

LITTERATUR OCH SPRÅK

Redaktör: Sture Packalén (e-post: sture.packalen@mdh.se)
Institutionen för Humaniora
Mälardalens högskola
Box 883
721 23 Västerås

Skriftserien är även tillgänglig på nätet:

Nr. 1 (2005)
Gränsöverskridande i och kring litteraturen
http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mdh:diva-138

Nr. 2 (2006)
Kristina Lugn m.fl.
http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mdh:diva-158

Nr: 3 (2007)
Barbro Lindgren, Günter Grass,
Sven Regener, J.C. Oates, Émile Zola
Amerikasvenska
http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mdh:diva-368

Copyright©Författarna
ISSN: 1653-1701

Litteratur och språk, nr. 3 (2007)

Innehåll

Red	Inledning	2
Janina Orlov	Orden som skrattar och gråter	3
AnnaKarin Kriström	”Vi är som vi är” – Barbro Lindgrens tidiga författarskap för vuxna	13
Margareta Sörenson	Vilda bebin får en scen eller Barbro Lindgren på teatern	23
Stefan Mählqvist	Vemod, dunsar i gräset, och rop. Besök i ett par av Barbro Lindgrens barnboksvärldar	30
Sture Packalén	Günter Grass och minnet av det förflutna	40
Katharina Strohkirch	Das Kokettieren mit dem Banalen. Trivialität als Darstellungsmittel der Betäubung in Sven Regeners *Herr Lehmann*	52
Monica Loeb	Narrative Perspective in *Posthumous,* a Short Story by Joyce Carol Oates	83
Hans Färnlöf	Motivation et description dans *Nana*	89
Gunilla Karlsson	Tre hälsinge-emigranters Amerikasvenska	107

Inledning

Den årliga författardagen vid Mälardalens högskola ägnades hösten 2006 åt Barbro Lindgren och olika aspekter av hennes författarskap. De fyra första bidragen i detta nummer är föredrag som hölls av gästföreläsare vid denna författardag.

Janina Orlov visar fram spår från andra texter hos Lindgren, men framhåller samtidigt att författaren inte låter sig låsas av barnlitteraturens – eller andra – konventioner och att hennes gestalter lever i ett gränsland öppet för alla läsare. Detta gränsland, ofta med skildringar av de marginaliserade i samhället, framträder särskilt tydligt i Lindgrens vuxenlitterära böcker från 1960- och 1970-talet som Annakarin Kriström tar upp i sitt föredrag. Margareta Sörenson visar hur det kommer sig att Lindgrens texter, bildspråk och tecknade bilder fått en så lyckad överföring till teaterscenen. Stefan Mählqvist lyfter fram likheter med 1900-talets barnboksklassiker och pekar samtidigt på det lindgrenskt egenartade som gör att hon inte kan placeras in i *ett* litterärt fack.

Övriga artiklar är skrivna av forskare med anknytning till Institutionen för humaniora. Sture Packalén tar upp Günter Grass syn på det förflutna bl.a. mot bakgrund av självbiografin *När man skalar lök* med avslöjandet att författaren tillhört Waffen-SS. Katharina Strohkirch visar hur Sven Regener i romanen *Herr Lehmann* använder populärlitteraturens stilmedel för att föra fram det obehagliga och tragiska som döljs under textens yta. Föremålet för Monica Loebs undersökning är hur berättarperspektiven i J.C. Oates *Posthumous* tjänar som en viktig nyckel för textförståelsen. Hans Färnlöf studerar den litterära "motiveringen", dvs. hur element i en berättelse (t.ex. personer och handlingar, berättande avsnitt och beskrivningar) länkas samman, i Émile Zolas roman *Nana*. I sitt bidrag om amerikasvenska undersöker Gunilla Karlsson talspråket – både de svenska särdragen och påverkan från amerikanskan – hos tre jämngamla, till Bishop Hill/Galva i USA utvandrade hälsingekvinnor.

Red.

Orden som skrattar och gråter

Janina Orlov

Det började en sommardag på sjuttiotalet. Mamma och jag satt i sommarhusets vardagsrum och lyssnade på radio, det var eftermiddag, kanske sjutton grader varmt, sydlig vind och regn i luften.

> Ett barn ska jag ha när jag blir stor med smala ben och mjuka skor, små vassa tänder och skära händer, mage som en sockertopp och ljusbrunt hår, precis rakt opp.

Vi hade aldrig hört något liknande, men tyckte genast om sången och blev varje gång lika glada när den spelades på nytt. Det dröjde emellertid länge innan jag kom underfund med vem som hade skrivit texten. Långt senare, när jag själv fått barn som vuxit upp en bra bit, förmådde jag aldrig uttala raden ”Spring aldrig aldrig bort från mig…” utan att det stockade sig i halsen och rysningar klättrade upp längs armarna.

En god vän till mig som befann sig i början av sin kritikergärning, sprang fatt mig i backen en snöig förmiddag och bekände att han var förälskad i den implicita författaren. ”Jaha, vem då?”, undrade jag. ”Barbro Lindgren så klart”, svarade han. Eftersom han också annars var nykär i sin blivande fru – som likaså skrev om böcker, för den stora tidningen – ville han recensera *Vems lilla mössa flyger*? tillsammans med henne, som ett slags modifierad Kärlekens höga visa, ett projekt som deras gemensamma uppdragsgivare emellertid avstyrde.

Så är det när man plötsligt hittar en skatt eller ett oväntat hem. Man vill hela tiden tala om det och visa upp det för alla. Nästan som den livsberusade Sparveln, som ”ibland är så glad, så fylld av bubblande glädje att hon pratar som en kvarn.” (1992, 31) /—/ När hon är som gladast, händer det att den hon pratar med plötsligt säjer: ”Kan du inte vara tyst ett tag! Måste du prata hela tiden?”(1992, 31) Och utan att veta om det har de vuxna, eller de som inte råkar vara nykära sårat en i hjärtat och förringat det finaste man har.

”Barbro Lindgren har en märklig förmåga att se världen ur en mycket liten människas synvinkel”, skrev Gertrud Hemmel i *Dagens Nyheter* den 2 november 1966, i anledning av att den andra boken om Mattias utkommit. Hennes uttalande får sin fulla bekräftelse i böckerna om Sparvel, ett hittills oöverträffat porträtt av fyraåringens växande bild av världen och sig själv, ett slags återupptäcktsresa i det allra innersta, tidsmässigt långt borta, med början i tiden ”då världen tog slut strax bakom affärn”. Dessförinnan har vi fått följa den dagboksskrivande Barbro som redogör för sin vardag under fem års tid i *Jättehemligt, Världshemligt* och *Bladen brinner*. Sammantaget bildar de

självbiografiska böckerna ett pärlband eller ”Ett barns memoarer” som signaturen Corinna uttrycker det i *Svenska Dagbladet* den 9 september 1972.

Till yrkesskadorna hos recensenter och litteraturvetare, som ju ofta förenas i en och samma person, hör det oundvikliga sökandet av spår från andra texter i den text man har för ögat. När det gäller Barbro Lindgrens författarskap, hör namn som Beckett, Milne och Jansson närapå till obligatorierna, i synnerhet när man diskuterar världen i Barnhans land eller böckerna om Loranga, Dartanjang och Masarin. Den förgängliga muminidyllen kan, medan sommaren fortfarande råder i mumindalen, uppfattas som en motbild till de avlagda leksakernas värld, där den filosofiske bisamråttan har bytts ut mot en sorgsen rysk poet och alla de försiktiga och blyga skrutten och knytten närmast kan jämföras med den vinglösa och osäkra Nöken.

Alla pinnarna och Barnhans själv liksom diverse myror och andra kryp, finner om man så vill sina motsvarigheter i Sjumilaskogen hos Nalle Puh, om än i inverterad form. Och både Milne och Jansson erbjuder sina läsare kartor över sina världar, precis som Barbro Lindgren gör i böckerna om *Barnhans land*, *Vems lilla mössa flyger, Korken flyger* och *VLMF*.

Själv sällar jag mig till sökarnas skara genom att tillfoga H. C. Andersen, inte minst tack vare fascinationen för trädgårdar och miniatyrvärldar, men också via gestalterna som i den riktiga sagans anda står lägst i rang och får upprättelse på slutet, för att inte tala om barnet i den komplexa *Kejsarens nya kläder*: Barnet är den enda klarögda gestalten, den som säger vad den ser. Slutligen, Andersens upprepade självbiografiska skrivande som tillät honom att belysa en barndom han kanske aldrig haft, vilket faktiskt är ovidkommande i sammanhanget. Sanningen finns ju där i sagorna.

Zacharias Topelius, vars robusta pojkvärld i själva verket döljer mången fasa, men som har för vana – kanske i Andersens efterföljd, – att först erbjuda läsaren ett panorama, varefter han zoomar in detaljerna, skogen, fältet, gården med alla byggnader, människor och djur, innan berättelsen kan komma igång. Göran Tunström, kanske främst för Prästungen, där vi bland annat blir delaktiga av de kval det innebär att tvingas äta den vidriga brylépuddingen, en scen fullt jämförbar med Sparvelns besök hos mormors väninnor och krämen med den kokta mjölken som har skinn och både luktar och smakar illa. Stora ryssar, Fjodor Dostojevskij med sina besatta och utstötta individer som emellanåt blir tragikomiska i all sin existentiella vånda, *Idioten* god som ett barn, eller de utblottade i *Arma människor*, för att inte glömma det självrannsakande jaget i *En löjlig människas dröm*. Nikolaj Gogol i *Sagan om den lilla farbrorn* (1979), Anton Tjechov med alla personer som talar förbi varandra och slutligen Daniil Charms, absurdisten, som förmodligen hade njutit av Lorangaböckerna och själv bosatt sig i gräset där Svarta Havet mynnar ut i Emån, eller tvärtom.

Det är roligt och kittlande att leta efter gemensamma och liknande drag. Samtidigt blir det lätt ett självändamål och ett förminskande av den text man läser. Å ena sidan bekräftar jag min egen beläsenhet och mitt goda

minne och associationsförmåga, å andra sidan krymper andningsrummet för den text jag har framför mig. Därmed inte sagt att författare inte skulle vara snattare och försnillare. Men också tjuvar delas in i skickligare och oskickligare och jag antar och vill tro, att de skickligaste trots allt är oefterhärmliga.

Att uttala sig om Barbro Lindgrens författarskap är minsann inte lätt. Horace Engdahl skriver i sin avhandling *Den romantiska texten* (1986), som jag minns det, att en sann romantisk dikt aldrig låter sig parafraseras. I min förståelse innebär det, att det som är fulländat skrivet inte kan uttryckas annorlunda. Så är det med Barbro Lindgrens texter. Det är därför inte lätt för uttolkaren att redogöra för sin upplevelse eller att beskriva strukturen och idéerna i verket utan att löpa risken att förminska. Upplevelsen av texten kan inte fångas i ord och därför är den gudomlig.

Konst innebär alltid ett förhållande, en dialog mellan i detta fall texten och den som läser. En synnerligen privat kommunikation, som det kan bli svårt att berätta om för andra. Man kan likna det vid att återge en resa och alla de intryck man bär med sig hem. Det går inte. Men jag vill göra ett försök i alla fall. Vad som följer nu, är mina iakttagelser under resan i Barbro Lindgrens värld, sådan den ter sig i böckerna, för mig.

Det börjar i *Lilla Sparvel* (1976) med tanten som har en mun på kinden istället för under näsan, som man skriker åt för att hon inte passar in. Det fortsätter med lekskolan som Sparveln inte klarar av för att skola innebär en plats där barn faller nerför trapporna och slår hål i huvudet, och plötsligt minns jag hur jag själv bad min mamma att ta med mig tillbaka hem när hon väl följt mig fram till grinden och tant Ulla stod på gården och väntade med sin bjällra.

Och alla heliga dårar: Barnfarbrorn med ett gammalt ansikte men sinne som ett barn, honom som bara Sparveln kan umgås med. Åtminstone ibland. I synnerhet när han, på eget initiativ, blir hästen Stjärnan, som Sparveln rider på och piskar tills han tröttnar medan de stora som går förbi ser arga ut. Stjärnan återkommer många år senare i bilderboken *Pojken och Stjärnan* (1991), berättelsen om eldslukarens son och en häst, som bägge två föds samma natt på en cirkus. Hästarna finns med hela tiden, honungsbruna och glada, eller rädda för att hoppa ner i vattenbaljan från ett torn. Som under det till en början glada cirkusbesöket, med hästen som inte vill gå och lägga sig till hästen uppe i hopptornet, som alltså inte vill hoppa ner.

> Men hästen struntar i brödet. Han törs i alla fall inte hoppa ner. Det skulle inte Sparveln heller. Hoppa inte skriker hon till hästen. Då går det ett litet skratt genom cirkusen, musiken spelar upp och hästen slipper hoppa. Mamma pratar om hästen på hemvägen.
> Man ska inte tvinga djur, säjer hon.
> (1992:87)

Dagen efter cirkusbesöket uppdagas den tragiska sanningen, hästen har knuffats ut i luften och vi som läsare och lyssnare får tänka vidare på egen hand och själva benämna smärtan.

I *Pojken och Stjärnan* återkommer episoden. Denna gång får Sparveln sin revansch även om det sker i hennes frånvaro; nu är det cirkuspubliken som protesterar och kräver att direktören hoppar själv. Visserligen får hästen Stjärnan sparken och säljs ut i världen, bort från sin älskade pojke. Men hon återvänder, efter strapatser och umbäranden i valfiskens buk, under en rämnande himmel. Cirkusdirektörens hjärta har äntligen blivit ett barns, Sparveln skulle ha fått ro i sin själ. För en gångs skull är döden satt på undantag. Men dessförinnan har *LillJohn i Vitkind* (1986) förlorat sitt glada föl. Hästen han älskat över allt annat blir obotligt sjuk och ”kollrig”: Hon andas ut sin sista suck med mulen i hans hand, täckt av hans pälsjacka och tårar. Utan hjälp av någon släpar han den likstela hästen ur spiltan och begraver kadavret. ”– Men hästens lilla själ – den for raka vägen upp till himlen!” (1986:107).

Tillbaka hos Sparveln befinner vi oss på Öland tillsammans med mormor och morfar. Ett långdraget samtal om kungens förkylning får Sparveln att smita ut bara för att hitta en vit häst med skär nos och tofsar på bakbenen. Hästen är tjudrad vid ett träd och låter henne förstå att han inte vill vara där. Sparveln, liksom andra barn, och de som har ett barnahjärta, kan nämligen tala med och förstå djur, ett förhållande som sedermera bekräftas just i *Pojken och Stjärnan*. Så efter mycken möda och stort besvär frigör hon honom bara för att se hur han försvinner i ett moln av damm. Varken hon eller vi andra får någonsin veta hur det gick för hästen, friheten är det sista kända tillståndet.

I hästbilderna samsas flera motiv, rädslan för bråddjupet; att falla ner i det okända, en gatubrunn – som Mattias kompis Lillpelle i *Mattias sommar* (1965) eller uttryckt genom varningen i sången ”akta dig för eld och djupa vatten” – rädslan för att mamma ska cykla för nära kajkanten – för att någon man älskar bara försvinner i ett hål ut i tomheten. Men här finns också en kamp mot döden som man vet måste komma. Liksom åldrandet och förgängelsen. I dikten ”Hon är så gammal nu” ur samlingen *Gröngölingen* är på väg från 1974, heter det: /—/

> Ansiktet är fyllt
> av streck och rynkor
> ögonen är lugna
> som hos riktigt gamla hästar
> De har sett så mycket
> (2005,49)

Döden uppträder ofta konkret och handgripligt. Ett slags förgängelsens poetik möter i diktsamlingen *Elegi över en död råtta* från 1983. Ständigt rycks någon eller något bort, alla kan dö, oväntat, eller under långdraget lidande, som Ingrids bleka bror i Sparveln.

Men jag vill ändå gå tillbaka till början, när världen är ny. Till Mattias i *Mattias sommar*, som är övertygad om att en orm krupit in i huset där han bor och nu ligger och växer och växer tills hela huset välter omkull. Och ingen annan vet. Så pågår livet, det yttre, där alla sysslar med det som ger livet sin varje dags mening, allt medan Mattias bär på rädslan och hemligheten om ormen. Visserligen ordnar sig allt till det bästa, ormen är inte mer än en daggmask och Mattias kan sova lugnt igen, men historien blir till en metafor för det inre och det yttre livet, som skildras längre fram i författarskapet, för den glada och utåtriktade Sparveln och den sorgsna Barbro som växer inuti henne, hon som en dag i tioårsåldern resolut reser sig från sin plats i skolan och går hem.

> Det var som jag såg klassrummet för första gången, hur litet och hoppplöst det var och hur alla satt och raspade med pennorna och suckade. Och jag tänkte: Här ska man sitta nästan hela sitt liv, ända tills man blir arton år och plugga årtal och höra kajorna pipa – och då tyckte jag det kändes så hopplöst, så jag kunde inte sitta kvar. Jag reste mig upp och började gå mot dörren.
> Behöver du gå ut? sa magistern.
> Jag nickade.
> Mår du illa?
> Då nickade jag igen och så gick jag ut.
> Sen sprang jag hem, jag hade ju så nära
> (*Jättehemligt*, 1985:25)

Ormen i huset har slutligen förvandlats till det malande ifrågasättande som konstituerar hela trilogin om livet i *Barnhans land*: Frågan VLMF Vad lever man för? blir livsviktig och livsfarlig på en och samma gång. Det gäller att inte stanna upp och ifrågasätta meningen, konsten är att fullgöra sin dagliga syssla, att födas och att dö.

När jag emellanåt har använt *Jättehemligt* i undervisningen av blivande modersmålslärare, är det alltid någon eller några som blir mycket upprörda av depressionsskildringen. Delvis beror det kanske på den vedertagna uppfattningen om vad barnlitteratur ska och inte ska handla om. Glada barn är mera föredömliga och lätthanterliga. Om det uppstår problem ska dessa helst inte vara värre än att de kan lösas genom ett förtroligt samtal, med hjälp av en god kompis eller genom att vinna första pris i en tävling, vilket i sin tur endast överträffas av att klassens snygging väljer just mig. Skämt åsido, många upprörs över att föräldrar och lärare i boken, inte verkat i förebyggande syfte, alltså inte följt sitt barn i vått och torrt, medan ett ytterligare fåtal tycker att boken tillhandahåller felaktiga modeller (detta för att barnlitteratur i så hög grad fortfarande i första hand betraktas som ett instrument för uppfostran). Som jag ser det, tyder de olika reaktionerna på en djupt rotad rädsla för att inte vara som andra, att inte klara av att hålla masken i det spel vi kallar

mänskligt umgänge. Rädslan leder till fördömande, en förhoppning om att ormen aldrig ska bygga bo i det egna huset. Och om så vore, vilket Gud förbjude, då fixar vi snabbt ett terrarium, där reptilen kan hållas kuvad och under ständig uppsikt. Eftersom ingenting får ske oförklarligt i det fördolda.

Till de kontroversiella företeelserna hör också blottandet av stjärten, som när Sparveln och Plåsterlappen blir erbjudna varsin Dixikola ifall de drar ner byxorna och ytterligare en ifall de kissar inför bråkpojkarnas åsyn. Frågan är om en dylik situation skulle passera okommenterad i dagens tillrättalagda barnboksvärld, en fråga som även aktualiserar episoden med risbastun, som ju inbegriper ytterligare ett blottande vilket i själva verket upplevs som värre än själva ”smällningen” av den som blir utsatt för behandlingen. Här liksom i många andra fall, manifesterar Barbro Lindgren sin oavhängighet som författare och sitt oberoende av barnlitteraturens stundvis låsta konventioner. I Sparvelporträttet förekommer ingen idealisering, barndomens svartsidor existerar jämsides med det glada obekymrade livet i all dess nakenhet.

Som vi redan tidigare sett, rymmer Sparvelns värld udda gestalter – mentalpatienter, för att inte säga dårar – som irrar omkring i grannskapet. Hon som inte lärt sig farorna och anammat fördomarna, betraktar existenserna med fascination och på lika villkor. Allra bäst är Janne, den tjocka och tandlösa som är emot barnaga och tvång och som kan leka. Här utvecklas ett förhållande som går stick i stäv med alla normer och accepterade beteendemönster. Därför är det även dömt att raseras. Janne blir förflyttad från Beckomberga och Sparveln sänder ut sina meddelanden i världen, med hopp om att han ska hitta dem en dag. Samtidigt bekräftas vuxenvärldens farhågor och förmaningar genom den lismande Platthatten som dyker upp ur ingenstans och vill att de ska leka mamma, pappa barn, slår sig ner på samma sten som hon och stryker henne över ryggen allt medan han suckar över det ”mjuka håret och de mjuka armarna”. Att Sparveln här, får en genial ingivelse att ropa på mamma, som om hon befann sig i närheten, innebär att Platthattens uppsåt går om intet. Men obehaget kvarstår. Som läsare befinner jag mig inne i Sparveln och lättnaden är stor när vi kan springa hem och lämna det hotfulla bakom oss. Visserligen är problemen inte över och mamma får aldrig veta vad som hänt. Men livet går vidare. Liksom hemligheterna.

Barndomen i Barbro Lindgrens böcker är expansiv. Sparveln växer och med henne världen. Från att ha tagit slut strax bakom affärn, inbegriper den slutligen krig i främmande länder och en vetskap om dödens oundviklighet. ”Ja sorgen har dragit in i Sparveln. Den sitter nånstans djupt inuti och kramar med sin lilla kalla hand” (1992:350). Det gör ont att växa upp och även om glädjen kommer med musiken som i slutet av Sparveltrilogin gör att sorgen för stunden blir mindre och mindre, så är den där för att stanna, liksom den ofrånkomliga döden mot vilken skrivandet alltmer framstår som en besvärjelse.

Det expansiva barnet återkommer med maximal styrka i berättelserna om den vilda bebin, vars gestaltning brottas med såväl språket, som tiden och framför allt rummet. Upptäcktsfärderna, utvidgandet av världen, sker först

i närområden som toaskålen, diskbaljan och den omkringliggande skogen, men förflyttas småningom till fantasins land och slutligen via valens buk (!) ut i kosmos. Längre än så kan man knappast komma. Lilla bebin gestaltar i sig en paradox där omnipotensen förkroppsligas i den bräckligaste av mänskliga varelser och jag kan inte låta bli att dra paralleller till dikten om zoobesöket, ”En Suverän” ur samlingen *Hunden med rocken* från 1985.

> En Suverän i sin vagn
> ger sina order
> och skriker vanmäktigt
> när den förslavade morfadern
> stannar vid fel djur
> eller hastar förbi rätt
> /—/
> Suveränens kinder
> är spända som ballonger
> han håller armarna
> triumfatoriskt höjda
> /—/ (2005,193-194)

Vid sidan av det omnipotenta och makthavande barnet, återfinns Andrej i St. Petersburg vars mamma ”har gått bort” utan att säga vart. Också här möter vi ett barn i rörelse, ett barn som egentligen söker sig tillbaka till en tillvaro före sin egen födelse, ”i det lilla rummet under mammas hjärta, med utsikt över trädgården bakom vilken världen avslutas med en affär (!) där allting är gratis.” Drivkraften heter längtan, målet är ett liv bortom den jordiska existensen som inramas av födelse och död. Allt ur en liten pojkes perspektiv. Den nästan sakrala stämning som råder när man läser *Andrejs längtan* från 1997, kan i försiktigare tappning förnimmas redan i *Sagan om den lilla farbrorn*, från 1979, som jag läser som en skapelseberättelse. Men här handlar det i första hand inte om världen som sådan, utan om den enskilda individen, som äntligen – genom ensamhet, gemenskap och svartsjuka, efter sju dagar, kommer till insikt och blir hel. Bara för att någon stack sin nos i hans hand en gång.

> Den svenska barnboken fyller 400 år. Litteraturvetenskapen har konstaterat att gränserna mellan barn- och vuxenlitteraturen blir allt svårare att skönja. Det börjar bli dags för den första pekboken för vuxna.

Texten står att läsa på baksidan till *Max grav* från 1991, den uppmärksammade finalen på serien om Max, i drastiskt utförande för vuxna. Idag, sexton år senare, undrar jag över om iakttagelsen faktiskt motsvarar verkliga förhållanden, samtidigt som jag inte kan låta bli att dra på mun åt ”litteraturvetenskapen” som en entydig koloss på myndiga ben. Oavsett vad litteraturvetenskapen

konstaterar, lever Barbro Lindgrens gestalter i ett gränsland som är öppet för alla. Visst kan man iaktta en högre eller lägre grad av barntillvändhet i en stor del av texterna, men de återkommande frågorna är lika angelägna vare sig man är stor eller liten och de iscensätts ofta i miljöer som har stora likheter med varandra.

VLMF Vad lever man för, är titeln på den magnifika avslutningen för trilogin om livet i Barnhans land, ett slags drama i tre akter. Och det tycks mig som om just den frågan, vid sidan av döden, utgör bränslet i hela författarskapet. Det är också den frågan som håller igång figurerna, de avlagda eller borttappade leksakerna, kottarna, korkarna och kapsylerna i den bortglömda trädgården. Den presenteras redan i den första delen *Vems lilla mössa flyger*? (1987) en titel som egentligen bygger på en feltolkning av den förstnämnda förkortningen. Barnhans land som ligger på andra sidan syrenhäcken, är den barndomens förborgade trädgård som vi alla bär inom oss. Här, i sin fysiska utformning, framstår den som vildvuxen, bortglömd av de vuxna och därför en frizon. Samtidigt kan jag inte komma ifrån tanken på en soptipp eller kompost, eller en förvaringsplats där man lämnat sådant man inte nänns kasta bort eller helt enkelt ha glömt. Men däri ligger ingenting förnedrande eller förringande. Man kan lika gärna se denna värld som ett hemligt barndomsmuseum, med den lilla skillnaden att exponaterna lever. Leksakerna är med undantag för Gummiapan, den ständigt skrattande Stenkulan och pricknallen, både gamla och trötta. Somliga till och med så slitna att stoppningen rinner ur dem. Men ingen av dem har förlorat sin värdighet, trots att de kan kritisera varandra bakom ryggen och alla är sysselsatta på sitt sätt. Om det så bara gäller att sitta i ett träd och äta nötter i tron att man är en ekorre fast man är en elefant. Acceptansen är stor, även om ungdomarna kan få sig åthutningar ibland för högljutt leverne och uppkäftighet, medan Farbrornallen älskar att ta befäl. Han är den enda som har ett ordnat hem, medan de andra bor lite hipp som happ i skokartonger och Oboyburkar, eller rätt och slätt i en grop. Man ägnar sig också åt kulturella aktiviteter, såsom Nallbeethoven, en uppsättning av pjäsen Nökhamlet , Bisamråttans poetiska gärning och hunden Rödens skola med hundsaker i studieplanen.

Tiden är satt ur spel, i enlighet med barnets tidsuppfattning. Man kan själv bestämma över vecko- och födelsedagar, nätterna känns oändligt långa och svarta,. Dessutom kan man falla i sömn när som helst och det behöver inte nödvändigtvis bero på ålderdom. Döden fascinerar och sysselsätter sinnena. Kanske för att ingen som man känner har dött. Så en dag föreslår Barnhans att man leker begravningsleken. Vad som följer är en ritual enligt principen för mundus inversus. En frivillig behövs som går med på att bli nedgrävd. ”Alla tittade på varann, men ingen sa något”. Frågan går till elefanten Ellen, hon uppfattar förslaget som en vänlighet. ”Vi gräver upp hon när vi lekt färdigt”, sa Barnhans och tippade ned henne i gropen. När formalia är avklarade undrar man hur själva leken ska gå till. Det visar sig vara enkelt, bara stå runt graven och låta bli att skratta. Men resultatet blir det motsatta

och snart ligger alla spridda kring graven hysteriskt skrattande och när man skrattat färdigt, grävs Ellen upp igen. Efteråt minns ingen hur det hela egentligen har gått till, – ”bara att det hade varit en ovanligt rolig lek och att de skrattat mycket åt något som de genast glömt”. (1990,72) I diktsamlingen *Elegi över en död råtta* (1983), återfinns dikten ”Döden i sandlådan” som återger en liknande situation. Diktens naturalistiska inledning, skildringen av hur barnen, diktens ”vi” hittar den döda fågeln som är stadd i förruttnelse och obehaget den väcker förbyts i fascination, ”döden lämnade oss ingen ro”. Plötsligt minns man att ”döden hör jorden till”.

/–/
Begravning, gravsten, sånger –
Vad vi arbetade!
Med vilken glädje!
Snart var döden skymd
av små staket och kransar
Vi sjöng oss hesa
berusade av glädje
Döden med sin utryckta tunga
var förhoppningsvis
redan i himlen
Vi levande myggbitna barn
dansade oss nu varma
kring graven
(2005,178-179)

Det medeltida dödsdansmotivet ges här en delvis ny innebörd. Snarare än att visa på allas likhet inför döden handlar det om att befria sig ifrån den, att arbeta och dansa bort den och därmed bemästra den. I barnens värld är det möjligt. Likväl tjänar episoden med begravningsleken som ett varsel, för i den sista och avslutande delen i trilogin, dör Ellen på riktigt. Allt sågspån har runnit ut och hon är platt och stilla.

I *Vad lever man man för* (2006) anas en försoning, Redan upptakten, där plåtankan kommer trummande in i berättelsen, signalerar att en förändring är på väg, en ny dynamik som bland annat låter tidigare återhållna känslor komma till uttryck vilket gör att världen förefaller vänligare. Nu föranstaltas en verklig begravning med alla tillhörande detaljer och förberedelserna faller väl ut ända till sista sekund då Barnhans har glömt spaden man ska gräva ner Ellen med.

Hunden Röden kommer till hjälp, han är en mästare på att gräva gropar och snart ligger Ellen där, nerbäddad i sin sockerkartong, med löv som Pinjekotten breder över för att hon inte ska frysa. Men Ellens död frammanar också tanken på uppståndelse. Idén om Ellen som ängel är betryggande, det kanske finns ett liv efter döden i alla fall. Och verkligen, en dag är graven tom, Ellen har stigit till himlarna likt en annan känd gestalt. Livet går vidare i förtröstan och farbrorföreningen VLMF sammanträder igen. Men så en dag

kommer Barnhans åkande i sin vagn, med en dockfilt över en hemlighet. De andra gissar sig till innehållet. ”Ni kan aldrig gissa det skriker Barnhans ”. Och precis när alla är på väg att ge upp låter ha täcket falla och där ligger Ellen, livs levande med ett finurligt uttryck.”Och hon såg ut som innan allt hade runnit ur henne, och snabeln var ordentligt fastsydd. Medan ungdomarna firar återuppståndelsen, sitter Ellen och hunden Röden bredvid varandra som i gamla tider Då frågar Barnhans ”Vill du att jag ska göra dig levande också om du dör, Röden? ”Ja, det vill jag”, sa Röden (135).

Och där slutar boken. Men inte barndomen och livet, för i Barnhans land har man bevekat döden. Så länge hålet i syrenhäcken inte vuxit igen, finns det alltid någon som kan tråckla ihop en, eller fästa en snabel och det om något är väl också svaret på frågan Vad lever man för?

Barndomen som källa och kätte ger sig oavbrutet till känna i Barbro Lindgrens texter där döden ständigt är närvarande. Att så är fallet förvånar knappast, eftersom barnet liksom den gamla människan med hela sitt väsen befinner sig närmare det stora obekanta än den vuxna som är mitt i livet. Så kan vi följa den poetiska besvärjelseprocessen genom de realistiska, självbiografiska skildringarna av barnets liv in i den individuella sinnebilden för barndomen, här återgiven som en bortglömd trädgård och dess invånare. Orden skrattar och gråter. Uppdraget består i att leva sin tid också när de man älskar går över på andra sidan.

Jag satt en förmiddag i läsesalen på Kungliga biblioteket i Stockholm. Jag hade bara tagit med mig det allra nödvändigaste, böckerna, ett anteckningsblock och en penna. Jag läste i *Rosas sånger*, diktsamlingen om en älskad bullterrier och plötsligt grät jag, tårarna gick inte att hejda. ”Det blåser i hennes hjärta…” måste lägga boken ifrån mig. Jag mindes raderna om den skära magen när hon låg och sov, tygekorren som fick spela valp, om känslan av den kalla nosen i handen. Och jag tänkte på vår egen hund som börjar bli gammal och på förmågan att låta gå, att våga släppa ifrån sig också när man egentligen hela tiden tänker ”spring aldrig aldrig bort från mig”….

”Vi är som vi är” – Barbro Lindgrens tidiga författarskap för vuxna

AnnaKarin Kriström

Så stilla ligger stenarna
Så mjukt rör sig gräset

Under de två sista åren av mitt avhandlingsarbete satt de här raderna ur Barbro Lindgrens bok *Molnens bröder* på väggen ovanför min dator. Ibland när jag var mitt uppe i en problemlösning eller en formulering som inte ville ta form, lyfte jag blicken från skärmen, lutade mig bakåt och liksom drack de här orden: ”Så stilla ligger stenarna/ Så mjukt rör sig gräset”. Orden blev till en meditativ koncentrationspunkt, en vila. De förmedlade närvaro här och nu, samtidigt som de speglade min egen längtan bort från det där kontorsrummet, min längtan till naturen och att få ligga stilla som en sten, att få röra mig mjukt som gräset. Med andra ord att bara få vara den jag är, varken mer eller mindre.

TUR ATT MAN ÄR SOM MAN ÄR OCH INTE SOM DE ANDRA antyder Eldvin.
TJA säjer Love och tittar underligt på honom.
DU OCH JAG. VI SOM FÖRSTÅR. säjer Eldvin och lägger armen om honom.
Love ser på sina händer, tankar rör sej långt inne men låter sej inte formas till ord.
VI ÄR SOM VI ÄR säjer han till sist.
VI ÄR SOM VI ÄR håller Eldvin med, sen blir det tyst. (*Eldvin,* 13f)

När jag läser Barbro Lindgrens vuxenlitterära böcker från 1960- och 1970-talen återkommer jag ofta till den tanken, att i de här berättelserna är människorna bara som de är. Ja, de är lite hur som helst, det finns inga tydliga gränser eller upprättade normer för hur man ska vara eller hur man bör bete sig. Det är som om författaren vill säga till alla och envar, kanske också till sig själv: du är den du är och det är gott nog. Den här tanken uttrycks ibland i ett lättsamt konstaterande, eller i en upprepad ramsa liksom för att den litterära figuren ska kunna övertyga sig själv, som i citatet jag läste nyss ur kortromanen *Eldvin* från 1972.

Samtidigt tycks människorna i berättelserna inte ha något val. De skildras som underkastade krafter som är starkare än de själva. De lever i direkt

kontakt med de mest grundläggande existentiella villkoren – tidens gång och den ständigt pågående förändringsprocessen. Årstidsväxlingarna är den ram inom vilken händelserna utspelar sig. *Molnens bröder*, den tredje av fyra kortromaner under 1970-talet, utgiven 1975, börjar exempelvis så här:

> Duvorna har kommit! Duvorna har kommit! Vårduvorna! Ja, där går de och pickar under träden. Å, nu är livet värt att leva igen, vårduvorna har kommit!
>
> De blir så glada och överhettade, kastar sej i varandras armar, slår sej på knäna – att de kom till slut, duvorna! (*Molnens bröder*, 9)

”De” som slår sig på knäna är alltså inte duvorna utan romanens huvudpersoner, de intagna på ett hospital i Uppland, även om den oklara presentationen och syftningen kan göra läsaren en aning osäker till en början. Men vad den här oklarheten framför allt exemplifierar är hur närheten mellan människa, djur och natur hela tiden språkligt vävs in i Barbro Lindgrens texter. Ingen människa ställs eller ställer sig över naturen eller djuren, snarare lever de alla i ett sorts okontrollerbart samspel. Och ibland luckras gränserna dem emellan nästan helt upp.

Esra är en pojke i kortromanen *Det riktiga havet* från 1979. Han bor i en stuga långt inne i skogen med sin far, mor och mormor och en ko. Han leker i skogen som sägs vara hans hem, han ligger trygg under modergranens ”vida kjolar” och han lever nära skogens djur. En dag då han är på väg till kallkällan med mormodern skildras denna nära relation mellan människa och djur som ett spontant identitetsbyte:

> Esra, sedan några veckor tillbaka i en kalvs skepnad, skuttar efter med glada hopp och krumbukter, ideligen stångande det lilla spannet.
>
> Mormodern går långsamt, tar fatt i träden som om hon hälsade på gamla vänner. En gång sätter hon sig på en sten och ser sig omkring, medan kalven ligger sprattlande i gräset.
>
> När de väl är framme vid källan, tar hon sig plötsligt åt sidan, något har huggit till därinne. Hon måste sätta sig i den fuktiga sanden, hopvikt som en fällkniv.
>
> Den lilla kalven tittar förskräckt på henne, aldrig har han sett mormodern sitta i sanden förut.
>
> Och inte ett ljud säger hon, bara trycker handen mot kroppen.
>
> - Kalven är törstig, säjer han till sist helt spakt och hänger med huvudet.
> - Kalven får vänta, viskar mormodern. (*Det riktiga havet,* 21f.)

Människa är människa och djur är djur, men här finns en metaforisk glidning i skildringen, ett språkligt överskridande som gör att läsaren faktiskt kan uppfatta att barnet är en kalv. Men det är inte bara barnet förunnat att i leken eller med kroppsspråket rubba sin mänskliga identitet, där finns även i Barbro Lindgrens berättelser vuxna människor som tillskrivs djurlika kvaliteter, ofta rör det sig om fåglars egenskaper. Där finns exempelvis Eloine med ”fågelhuvud” och Johansson med en näsa som en fågelvinge. Där finns Blundögat som rör sig som en fjäril. Och där finns Eldvin som dansar en märkvärdig fågeldans kring Isadora:

> När hon äntligen får syn på honom, flyger han upp i luften, sprattlar med benen på det egendomligaste vis.
> Hon tittar uppmärksamt med huvudet på sned. Då låtsas han att han slänger käppar omkring sej, till sist snurrar han runt flera varv och faller på mage. Då börjar hon ropa HALLÅ!
> HALLÅ HALLÅ EN MAN HAR FALLIT! HALLÅ!
> Vips är han på benen igen, skriker som en påfågel med tillbakakastat huvud, till sist, när han fått henne att skratta, går han därifrån.
> (*Eldvin,* 13)

I de ovan givna exemplen finns inget direkt ifrågasättande i skildringen, snarare accepteras den gränslösa identiteten och beteendet fullt ut. Man är den man är, gör det man gör och så är det bara. Författaren förmedlar sina iakttagelser med inlevelse och en ömsint humor, men utan att värdera. Men hon tycks också vara medveten om att detta gränsöverskridande inte alltid är enkelt och lättsamt, särskilt inte i smärtsamma situationer när den plötsliga insikten om vem man är väcker både vrede och sorg.

Den harmynte lille pojken Felipe, i kortromanen *Felipe* från 1970, bor med sin mor, farmor och utvecklingsstörda storasyster Kolossen i ett hus på landsbygden någonstans i Sydeuropa. Barnen lever näst intill helt isolerade från omvärlden. Modern som driver ett slakteri med en tillhörande butik vill helst inte ha med dem att göra. De får inte visa sig ute i butiken. Det är farmodern som tar hand om och värnar barnen. Men en dag när huset är tomt på vuxna, kikar några andra barn från byn in genom den öppna köksdörren. De får syn på Kolossen och hennes lillebror och när de ser Felipe kan de inte låta bli att flera gånger högt ropa HARMUN och sedan förskräckta springa därifrån. När farmodern kommer hem sitter Felipe uppkrupen i hennes säng.

HARMUN
säjer pojken oförmodat.
Genast blir farmodern stel, gör ett häftigt kast med ansiktet.
HARMUN
Hon trycker hans huvud hårdare mot sin kjol
VEM VAR HÄR?
HARMUN!
ropar pojken igen, nu har han fått farmodern i darrning
DU. ÄR DEN. DU ÄR. FAST. MED SÅDAN MUN.
säjer farmodern
Först är det som han inte förstår vad hon säjer. Men när hon säjer SÅDAN MUN, låter han handen fara över ansiktet.
Kinderna, näsvingarna, läpparnas konturer, den djupa springan.
Och han känner ångestfullt på farmoderns mun, drar med fingret längs överläppen.
Och så igen, ravinen i hans egen. Den djupa klyftan.
Och han ger upp ett hest förfärat tjut, rusar fram till Kolossen, stryker hennes mun, hel hel!
Låter fingret löpa från ena sidan, det dyker djupt ned – till den andra, och så tillbaka igen.
Så är han vid sidan om allting, och Kolossen också, fast av andra orsaker.
Och han grips av ett obetvingligt raseri, sparkar henne så hårt han orkar mitt på smalbenet, så hon slår som en deg i golvet.
Där blir hon liggande tills farmodern kommer och jämkar henne upp igen.
Att köket var så svart, han har inte sett det förr.
Sotflagorna i taket. Lukten. Gamla hartassar och ruttna inälvor.
Fångad. Fastnupen av sin harmun.
Han ser en bäck slingra i bergsklyftan utanför fönstret, svarta fåglar kastar sej som stenar mellan topparna.
Och hela tiden känner han farmoderns hand på sitt huvud, undrar om fåglarna ska dyka upp igen.
Det är mycket tyst, farmoderns hand så tungt på hans huvud.
Kolossens frånvända fnitter när hon leker med sina sockerbitar.
Till slut vänder han ansiktet mot farmodern.
De buktiga kläderna, avsmalnande uppåt.
Högt uppe det vita utmejslade ansiktet, hon rör sej inte, ser honom inte. Ögonen är som dammar, vitblänkande sjöar.
Flödar långsamt över.
Häftiga floder borrar sej igenom veck och utbuktningar, längs munnens fåror, stänker i golvet.
Handen som stryker och stryker hans huvud.
Och förundrat ser han in i sin farmors nya flödande ansikte, till synes outsinliga dammar, droppar som häftigt far i golvet.
Och bortom allting, på något sätt. Hör han till henne.
(*Felipe*, 32ff.)

Trösten i den svåra situationen är att känna samhörighet. Felipe upplever att han tillhör sin farmor på ett obegripligt, gränsöverskridande sätt, ”bortom allting”. I fortsättningen av berättelsen kommer han också långsamt att försonas med sitt handikapp genom att identifiera sig med djuren. Han börjar mer och mer uppleva sig själv som ett djur och det ger honom en sorts styrka, en livskraft. Öknamnet ”harmun” får därigenom inte enbart en negativ klang utan kan samtidigt förstås som en upptäckt han gör, av en förbindelselänk mellan djurriket och människornas värld inom honom själv – haren och munnen hör ihop. Han är den han är på grund av den här sammankopplingen i hans kropp.

För mig är det här stycket kännetecknande för Barbro Lindgrens prosa och lyrik också på ett helt annat sätt, nämligen med tanke på att skildringen är så konkret och koncentrerad. Läsaren naglas fast vid händelseförloppet, vid de utvalda detaljerna. Det finns ingen möjlighet att uppfatta personerna eller rummet i sin helhet. Det är Felipes och farmoderns känslor som styr skildringen. Vi förstår genom Felipes blick att köket är sotigt och svart, där hänger gamla hartassar. I hemmet finns döda, slaktade djur som motsvarar hans egen avskurenhet från livet och hans egen identitet som ”djurmänniska”. Istället för att få överblick blir vi om och om igen varse samma bilder, farmoderns hand på Felipes huvud, pojkens fingrar som upptäcker den vanställda munnen, tårarna som rinner och rinner över farmoderns ansikte. Ibland har jag tänkt att Barbro Lindgren arbetar som en skulptör. Hon utgår från den ”ordmassa” hon har i sig, ur vilken hon sedan karvar och hugger bort det hon inte vill ha med i just den situation, den bildkonst hon skapar. Som läsare är det svårt att värja sig för de former som lämnats kvar. De är som de är, varken mer eller mindre.

***

Med utgångspunkt från utsatta människor i samhället, mentalt eller fysiskt handikappade, barn, äldre, socialt utstötta och isolerade personer gestaltade Barbro Lindgren i de fyra kortromanerna från 1970-talet, *Felipe, Eldvin, Molnens bröder* och *Det riktiga havet*, ett slags försvar för de små, avvikande och sorgtyngda. Hon ställde dessa människor i centrum för sina berättelser och det här tolkades på sin tid som ett ställningstagande mot kategoriseringar av människor och mot den i samhället ökande marginaliseringen av vissa utsatta grupper, exempelvis gamla och mentalt sjuka. Recensenterna mottog det vuxenlitterära författarskapet överlag positivt. Man prisade ofta den lyriska prosan i kortromanerna och uppfattade gärna berättelserna som realistiska verklighetsskildringar eller lyhörda studier i utanförskap och ensamhet, med inlevelsefullt gjorda porträtt. Den enskilde författare som Lindgren upprepade gånger sammankopplades med var norrmannen Tarjei Vesaas och romanen *Fuglane* från 1957. I likhet med Lindgrens kortromaner kretsar *Fåglarna* kring en udda människas upplevelse av världen och en recensent såg fågelsymboliken i *Molnens bröder* som ytterligare en parallell till

Vesaas bok. Men det fanns också de som var mer tveksamma, som upplevde att där var för mycket ”sorg och jämmer[1] i Lindgrens berättelser, eller som ansåg att det fanns något frånstötande i de mer burleska scenerna. Andra reagerade på det till synes enkla språket. En recensent skrev bland annat om *Molnens bröder* att hon blev ”irriterad av att bli tilltalad på ett språk som mer hör hemma i barnkammaren än på sinnessjukhus”.[2]

Det man efterfrågar i den här negativa kritiken är egentligen gränser. Det är en anpassning man vill ha, till de normer som bestämmer vad som passar sig i det litterära sammanhanget. Lite mer glädje tack, inget barnspråk i vuxenlitteraturen och någon sorts gräns för utlevelserna... De gränsöverskridande inslagen i Barbro Lindgrens texter tycks ha stört kritikerna. Den positiva kritiken fick dessutom sin prägel genom att recensenterna istället förutsatte eller själva upprättade vissa gränser, mellan det ”normala” och det ”onormala”, mellan ”dem” och ”oss”, eller mellan ”psykologisk realism” och ”absurdism” i texterna. Enligt min uppfattning är det dock inte realismen, utanförskapet eller de sociala problemen som lyfts fram i dessa berättelser. Inte heller finns det någon motsättning mellan normalt och onormalt, verkligt eller fantastiskt. Tvärtom, dessa aspekter befinner sig i ständig kontakt. Barbro Lindgren tycker inte heller synd om människorna. Hon kommer inte med lösningar eller förmildrande omständigheter. Hon skapar poetiska världar där verklighet och fantasi möts. Hon skapar gränsöverskridande individer som den tandskallrande Gustav Wasa, den uråldriga Halvbarnet och Blundögat, som är en fantastisk sammansmältning mellan docka, flicka, kvinna, mor och djur. Och just när döden har varit på besök och allt är stilla och tungt, då händer det som måste ske, tyngd och stillhet förvandlas till lätthet och rörelse:

> Nej, det blev aldrig så, att tranan spände sina vingar och svingade sej över trädtopparna. Det blev aldrig så att han fick känna trycket från sina släktingars vingar och blicka ner i det skimrande havet.
>
> Och det kommer aldrig hända mer att Gustav Wasa dansar i parken under kastanjen.
>
> Men i stället har någon hängt upp en gunga där. Och i gungan sitter Blundögat med lysande ögon. Hon håller sej hårt fast i repen medan Halvbarnet ger fart.
>
> Högre och högre flyger hon, långt nerifrån skriker han:
>
> - Du är en fågel nu! Du är en fågel nu!
>
> Ja, då blir hon en fågel med vinden brusande i vingarna. Näbben lyftad mot stjärnorna.
>
> - Fågel! Fågel! Skriker hon.

[1] Qia Selling, ”Bara sorg och jämmer”, *Sundsvalls Tidning,* 27/8 1979.

[2] Charlotte Airas, ”Fångar i olika världar”, *Hufvudstadsbladet*, 17/10 1975

Då ropar en annan röst. Det är visst Calebs:
- FÅGEL FLYG! FÅGEL FLYG!
Så flyger fågeln.
Med slutna ögon och fjädrarna fyllda av vind, flyger den lilla fågeln med de tunga brösten ut i världen!
(*Molnens bröder*, 101f.)

Barbro Lindgren visar att skarpa gränser mellan ont och gott, fult och vackert, barn och vuxen, flicka och kvinna, människa och djur kanske inte existerar i hennes fiktionsvärld. Naturen, djuren, människorna, verkligheten och poesin interagerar och hör samman i tiden, där liv och död är ofrånkomliga delar. ”Det blir som det blir. Så är det.” konstaterar berättaren i *Molnens bröder*.

Och medan tiden går och går uppehåller sig Barbro Lindgren gärna vid nuet, händelser i nuet, möten i nuet. Att nuet är prioriterat märks både i kortromanerna och i lyriken som huvudsakligen är skrivna i presens. Prosastycken i imperfekt glider nästan omärkligt över i presens. Läsaren förs på det viset från det ena nuet, via dåtiden till ett annat nu. Årtal och klockslag förekommer nästan inte alls. Inte ens tiden fixeras på så vis med skarpa avgränsningar. Den här flytande tiden vill jag exemplifiera med inledningen till diktsamlingen *Genom ventilerna*, där människorna reser bokstavligen med häst och vagn i en förfluten tid, men samtidigt rör sig genom tiden in i nuet, diktens här och nu.

Så for de
studsande i vagnen
genom skuggorna från träden
Orörliga
iakttagande det framflytande landskapet
liksom insvept i en vit dimma
Det gröna gräset
ännu daggigt efter natten
Pinjerna
och kastanjeträden som strax skall blomma
Genom vagnsluckorna strömmar doften
av den dammiga vägen
av gräset och dimman
Över broar med stillastående vatten
förbi gårdar
och yrvakna tuppar
Nu syns solen långt borta
(*Genom ventilerna,* 3)

Livstiden, kretsloppet i naturen och nuet har, kanske i ännu högre grad än i kortromanerna, helt centrala funktioner i de två diktsamlingarna *Genom ventilerna* från 1967 och *Rapporter från marken* från 1976. *Genom ventilerna*, som

för övrigt var debutboken för vuxna läsare, berättar i en uppbruten kronologi om ett nyfött barns korta liv och samvaro med modern och en äldre kvinna, ”den gamla” kanske mormodern. Dikterna innehåller utsnitt ur deras liv, berättande fragment, som bland annat skildrar en förlossning, människornas gemenskap, döden, sorgen, övervuxna trädgårdar och hus med vilda kattor och svin. Framställningen av barnets första minuter i livet visar upp en av de mer brutala sidorna av Barbro Lindgrens litterära bildkonst. Och närheten mellan liv och död.

Med ett fruktansvärt skrik föds han
störtar ut i världen
med vitt uppspärrade ögon
händerna krampaktigt slutna
Han är mjölkigt vit och glanslös
och navelsträngen ligger varvad runt halsen
Efter hand
vitnar de blå sammanpressade tårna
händerna vecklas ut
och faller ner över bröstet
Ganska ovarsamt
rycks han bort från sin mor
som ligger utslängd på ett köksbord
som en ko på slaktbänken
Det är sent på eftermiddagen
luften mycket kvalmig
Flugpappret
svart av flugor
och det luktar blod överallt
Man lägger honom i en balja
medan modern vacklar ner från bordet
Skälvande
tillintetgjord
tyst gråtande.
(*Genom ventilerna,* 4)

I *Rapporter från marken* är det snarare naturen som står i centrum, hela tiden i relation till människan.

Jag kan rapportera
att tjälen är kvar i marken
och att spindlarna
kastar sig fram
Kottarna hänger
där de brukar hänga
orörliga och svällande

Stenarna sitter fast
i marken
fälten ligger bara och väntar
ett och annat skott hörs
Här kommer att vara
lysande blått
om några veckor!
(*Rapporter från marken,* 10)

Med baksidestexten: ”Denna bok innehåller rapporter från marken i trakterna kring Stora Söderby, Uppland 1974-75” kan det här verket betraktas som ett närmast ironiskt svar på den så kallade rapportboksgenren, som var mycket populär under 1960- och 1970-talen. Tre av de mer kända exemplen är Jan Myrdals *Rapport från kinesisk by*, Sara Lidmans *Gruva* och Maja Ekelöfs *Rapport från en skurhink*. Det var ett socialt och politiskt engagemang som drev de här författarna till att vilja skildra verkligheten. I sina reportageliknande halvdokumentära texter försökte de ge röst åt och synliggöra de marginaliserade i samhället och världen. Barbro Lindgren å sin sida, använde sig av en annan teknik i sin ”rapportbok”. I dikten ”Vi som ser sandkornen” markerar författaren, istället för att ge röst åt de ”små” människorna, sin samhörighet med dessa:

Vi som stirrar oss blinda
på marken
medan meteoriterna
virvlar genom luften
Vi som håller oss fast
i löven
medan stammarna
oupphörligt faller
Vi som ser sandkornen
när andra ser havet
– finns det något
hopp för oss?
(*Rapporter från marken*, 48)

I *Rapporter från marken* är det inte bara de små detaljerna i naturen som uppmärksammas utan även de kortaste tidsspannen. Nuet i den här samlingen reduceras ytterligare, till ”Ögonblicksfångst”:

Nu sitter två kråkor
på räcket vid ån
Nu flyger den ena
Så är den stunden över

Nu ritar jag en blomma
med en penna
på en sten
Nu ritar jag en till
Så är den stunden över

Nu sitter kråkorna
i en stolpe
jag lägger handen
över stenen
Så är den stunden över

Två kråkor på räcket
telefonstolpen är tom
jag kastar stenen
i en grop
Så är den stunden över
(*Rapporter från marken*, 38f.)

Den stunden, det tillfälliga nuet, som ständigt pågår, är samtidigt evigt och jag sitter kvar framför datorn på mitt kontorsrum, bakåtlutad i stolen, vilande den inre blicken på en liten blänkande sjö i skogen uppe i Ångermanland, där jag är född och där älgarna kliver över lägdan i gryningen. Då känns Barbro Lindgrens texter aldrig är särskilt långt borta:

Så brusar vi in i tiden
den ena efter den andra
evigheten tar över
Så brusar vi in
häpna att det redan tog slut
Livet
som egentligen aldrig
riktig började
In i skogens kärna
nådde vi aldrig
De största fåglarna
gled vår näsa förbi
Dagarna lät sej
inte hejdas
åren stormade förbi
Så stilla ligger stenarna
så mjukt rör sig gräset
Så snabbt var det över.
(*Rapporter från marken*, 20)

Vilda bebin får en scen eller Barbro Lindgren på teatern

Margareta Sörenson

Barnteatern och barnboken har en gammal och kär relation. Lika länge som bilderböcker, sagoböcker och kapitelböcker för barn varit spridda till en större läsande allmänhet, ungefär från tiden kring förra sekelskiftet, har böckerna varit en utgångspunkt för teaterföreställningar för en barnpublik. Dramatiseringar av Peter Pan, Alice i Underlandet, Nalle Puh, Det susar i säven, Trollkarlen från Oz , Mumintroll, Hellsingdikter och Pippi Långstrump utgör ett fundament för barnteatern i Sverige, även om det under 1900-talets senare decennier också vuxit fram en rik flora av samtida dramatik för barn i Sverige från 1970-talet med Staffan Göthe till 2000-talet med Lucas Svensson.

Barbro Lindgrens författarskap hör till de som ofta satts på scen. Det har, nästan alltid, varit en ovanligt lyckad förflyttning från en konstform, litteratur, till en annan, scenkonst. Barbro Lindgrens texter har passat in i teaterns karaktär av allkonstverk. Texterna berättar mycket, men inte endast narrativt utan med en stark betoning av känslor, stämningar och filosofiska perspektiv. Både bilderböcker, mer omfattande kapitelböcker och lyrik har dramatiserats, bearbetats, bildsatts, eller tonsatts för scenen. Bra, ännu bättre och till och med storartat har det blivit. Kultpjäs måste man nog kalla Sagan om den lilla farbrorn, när den sattes upp 1983 på Folkteatern i Göteborg. Thomas von Brömssen och Lars-Eric Brossner, som också tonsatt pjäsen, spelade farbrorn respektive den uppdykande hunden så att det hädanefter stod klart att när teater för barn är riktigt bra, är den bra för alla. Och tar in livets aspekter så att en bagatell som ålder löses upp till intet inför publikens ögon. Den *Vilda Bebin, Sparvel, Tungt gräs, Pojken och stjärnan, Loranga, Masarin och Dartanjang, Vilda Bebin får en hund, Andrejs längtan* – vad är det för kvaliteter som gjort att ett djupt ovanligt författarskap blivit till så rik och intressant teater?

Lyriken och bilden

Ännu står lyrik och dramatik på samma hylla i många bibliotek och påminner oss om att teatern och rytmiken (i ord, toner, dans) varit varandras systrar sedan urminnes tider. Barbro Lindgrens lyrik är nästan alltid ordmässigt mycket enkel, uppbyggd av vardagliga och välbekanta ord. Men rytmiken är raffinerad, och tydliga bilder tar form snabbt från en rad till en annan. Från en saklig oro kring den älskade hunden (och musan) Rosa i två rader, tar dikten en hastig symbolisk bildtur till skog och hav, och stannar slutligen upp i en mycket konkret bild av det invanda samspelet mellan en hund och hennes matte. Samtidigt blir den förtroendefulla nosen i en människohand en allvis bild av envart förhållande mellan två levande varelser.

Det blåser i hennes hjärta
det gör det i hjärtan ibland
Det är som en susning i skogen
Små vågor som slår emot land
och Rosa blir stilla och undrar
Och lägger sin nos i min hand
(ur *Rosas sånger* 2004)

Barbro Lindgren ägnade sig mycket åt musik som barn och tonåring, och den yrkesbana hon tänkte sig som ung var bildkonstnärens. Båda delarna kan förnimmas som en solid grund i hennes ordakonst. En gång berättade hon att de små Max-böckerna kom till så att hon skrev texten, och skickade den utan vidare kommentarer till Eva Eriksson, som gjorde bilderna. Författaren skrattade själv åt den bildmässiga situationskomiken, som nallen som ramlar i pottan – ”det är ju ett scoop!” Texten är faktiskt rolig alldeles för sig själv, och jag råder en var att pröva. En säker känsla för den bild som skapas hos läsaren driver berättandet framåt. Ibland får man till och med färglagda bilder i huvudet av att läsa Barbro Lindgrens lyrik.

Längst inne i mitt huvud
står hästar under träden
och molnen flyger fort
där lyser vallmon röd i säden
Den har den alltid gjort
(ur *Gröngölingen är på väg* 1974)

De till synes självklart enkla orden balanseras mot kraftfulla bilder, men öppnas också utåt mot ett vidare perspektiv av livsfilosofi där människa, djur och natur blir ett, oupplösligt och evigt i en gudomligt vis ordning. De sparsamma och välbekanta orden kan så laddas med stor sprängkraft, ångest, längtan och alienation – begrepp som är en del av det mänskliga varat men ytterst svåra att verbalisera inför barn eller av barnen själva. Barn som en gång sjungit den tonsatta dikten ”Jag har ett hav inom mig” har känt vinddraget från en tanke och en idé som kanske är dem lika välbekanta som den är främmande att formulera.

Den lyriska laddningen förklarar en del av styrkan i Barbro Lindgrens texter som teater; men givetvis är hennes fantasifullt förlängda realism en lika viktig komponent, liksom den fabulösa humorn och den starka känslan för barnets jämförelsevis svaga position i familjestruktur, skola eller andra givna strukturer.

Sorg, smärta och utanförskap

Barnteatern i Sverige utvecklades raskt och mångsidigt under 1970- och 80-talen och det flitiga användandet av Barbro Lindgrens texter på teatern måste ses i sin kontext. Barnteaterns boom på 1970- och 80-talen kom inte ur intet. Det fanns redan en tradition att bygga på från 1940-talets Skolteater, 1950- och 60-talets Marionetteatern och allt mer seriösa försök från institutionsteatrarna att bjuda barnpubliken kvalitetsteater. Men med 1970-talets rika framväxt av fria teatergrupper spreds ett omfattande experimentarbete både vad gäller form och innehåll. Dockteater, mim och plastisk teater passade för påvra spellokaler, gympasalar och turnerande fattiga teatrar. Innehållet i barnkulturen ruskades om på 1970-talet då en auktoritär syn på uppfostran och pedagogik omprövades både i familjen, skolan och samhället. Inget ämne var för stort eller för svårt för barnen, ingen form för avancerad.

När *Sagan om den lilla farbrorn* sattes upp för första gången 1983, fanns redan åtskilligt med djärv, högkvalitativ och problemorienterad teater för barn. Men Barbro Lindgrens lilla bilderbok (med Eva Erikssons bilder) kommenterade inte med ett ord det omgivande samhället och eventuella orsaker till den lilla farbrorns hjärtslitande ensamhet. Hon talade ur hjärtat och till hjärtan; varje människa, varje barn också, vet vad ensamhet är, som hot eller realitet. Brossners musik för en sopranblockflöjt och en stråkkvartett växer ur en västerländsk tradition av wienklassicism och tidig modernism som utomordentligt väl uttrycker sorgens och längtans många nivåer och klangfärger, liksom glädjens, kärlekens och samhörighetens fröjder. Den är en studie i individuell alienation och livssmärta, samtidigt som pjäsen är symbolisk och trygferad med dråpliga iakttagelser om triangeldramats knyckighet och en stor, lufsig hunds ömhetsbehov.

Pjäsen *Sagan om den lilla farbrorn* kom att sättas upp på flera scener och Unga Riks produktion i regi av Tomas Alldahl blev en långkörare och ett flaggskepp för svensk barnteater med återkommande turnéer i fjärran land.

Mer realistisk och mindre symbolisk var *Andrejs längtan* 1995, en berättelse om två gatubarn i St Petersburg som dör av svält. Helena Nilsson, Marionetteaterns nuvarande konstnärliga ledare, regisserade tillsammans med Michael Meschke *Andrejs längtan*, och har berättat att teatern bad Barbro Lindgren att skriva en pjäs. Men hon ville inte skriva något på beställning, och avvisade förslaget. Så småningom kom det dock ett utkast till en pjäs, ”bara ett papper med lite rader på”, som teatern började bygga ut. Och då började Barbro Lindgren bolla tillbaka och ett manus växte fram. Ett par år efter premiären blev historien till en bilderbok, och pjäsen sattes även upp som opera vid Regionteatern i Växjö.

Uppsättningen på Marionetteatern hade en scenografi som omgav publiken, som satt på golvet. Runtom fanns en ”rysk” stad med hus och lökkupoler i blått, butiker och bodar, hamn och båtar och i ena kortänden av rummet, en ”drömvärld” med det hus och den trädgård och en mamma som Andrej drömmer om. Den stora smärtan och vanmakten i Andrejs

situation och sorgliga liv fick stort svängrum i musik och sånger i rysk tradition, och det allra enklaste ropet ”Mamma!” fick vingar av musik och dockor och lyfte över den konkreta miserabla vardagen för två gatubarn till en större bild av världen, de vuxnas ansvar och barnens rättigheter.

Realism och absurdism

Böckerna om Sparvel dramatiserades av Staffan Göthe och iscensattes på Unga Riks 1988 i regi av Finn Poulsen. Göthe hade klippt samman sekvenser ur de självbiografiska böckerna om Sparvel, som växer upp i ett villaområde utanför Stockholm i närheten av ett av Sveriges största mentalsjukhus, Beckomberga. Mötet med en av sjukhusets frigående patienter ”barnfarbrorn” är för den vuxna världen farligt, för barnet ett möte med ett annat, men vuxet, barn. Ett annat barn som vet vad sorg och utanförskap är. Samtidens syn på barn var optimistisk och positiv – och välgörande på många sätt – men ställde också krav på barnen att vara glada, lyckliga, verksamma, att passa in i en munter framgångsbild. Storheten i Sparvelböckerna är, enligt min mening, att de gestaltar barnens rätt att vara ledsna, känna sig utanför och oförstådda eller ställda inför orimliga krav. Som att förväntas bli glad över en docka som inte alls ser ut som man har tänkt sig!

Även till pjäsen Sparvel hade Lars-Eric Brossner komponerat musiken, som så utmärkt väl kan bära tvära känslokast och i ett enda stråkdrag ila från euforisk skrattlycka till svartaste svart. I min recension (*Expressen*, 5 april 1988) skrev jag att det var ”teater som vilar på absolut gehör, som flyger fram mellan själens svarta hål och fnissorgier. Tilltalet till publiken är direkt och varmt. ...Den vanliga, ”vuxna” teatern kan avundas denna lätthet och till synes nonchalanta lek med distans och närhet. ...Barn är ju bara människor. Deras sorg och deras livsglädje lika verklig som vår. Med denna Sparvel kan de dela hemligheterna om det som är stort, svårt, nytt.”

Böckerna om den vilda bebin hör vid sidan om Max-böckerna till de mest populära i Barbro Lindgrens författarskap. Eva Erikssons bilder och texten – korta tvåordsmeningar i Max-böckerna respektive rimmade texter till bebin – ingår en symbiotisk förening av två självständiga, fullödiga konstuttryck. Den första uppsättningen av *Den vilda bebin* på Dockteatern Tittut 1984 var så att säga porträttlik: uppsättningen som blandade dockor och skådespelare anslöt till Eva Erikssons bilder. Dockan som var bebin var mycket lik bilderböckernas intensiva smååring, och den uppgivna mamman i sitt förkläde likaså. *Vilda Bebin får en hund* 1997 förhöll sig betydligt friare till Eva Erikssons bildvärld, men så hade också Dockteatern Tittut under sin grundare Ing-Mari Tirén vid det laget hunnit skapa sig en konstnärlig profil och ryktbarhet både i och utanför Sverige. Ibland kallades den småbarnens nationalscen, än så länge tämligen ensam om att spela för barn mellan två och fyra år gamla. En erkänt skicklig och personlig dockmakare och scenograf, Eva Grytt, hade gett både bebin, hunden och mamman ett mer självständigt

uttryck visavi böckerna. Men den välvilliga mammans dilemma var inte att ta miste på, lindgrenskt.

Dockteatern har en stark tradition av drastisk humor och absurdism. Realistisk behöver den inte vara, eftersom dockor kan flyga och spolas ner i toaletten (som bebin nästan gör). Dockan i sig förenar realism och overklighet i sin tygkropp – märkligt lik en riktig bebi i skådespelarmammans famn, märkligt självgående när den styrs av korta stavar av diskreta dockspelare. Den vilda bebins tema är svårigheterna att balansera två viljor och två insikter om vad som är farligt, lämpligt, önskvärt. Barn och vuxna känner igen sig i lika mått och Barbro Lindgren ställer frågan om vem som leder vem här i världen med humorns hjälp. Bebin hamnar i dråpliga och halsbrytande situationer, mamma får lirka, sucka och ta det ansvar hon eventuellt skjutit upp.

Också den mycket ringa bilderboken *Pompe* om en hundvalp har blivit dockteater. Teater Spektaklet i Uppsala satte upp den 2004 med en glatt rufsig valp av Eva Grytt och man spelade för de allra yngsta. Pompe hade en särdeles uttrycksfull kalufs som vältaligt gestaltade nyfikenhet, förvåning, undran och skräck inför mötande fjäril, groda, gädda eller tjur. Eller en jazzig mask – hos Spektaklet kombinerades stilla, musikaliskt lugn med dramatik på mininivå. Situationsbilden fångades träffande, enkelt med dock- och skuggspel till en halvtimmes innehållsrik bildteater.

Magisk realism

I Barbro Lindgrens diktarvärld är fantasin en del av verkligheten, en skapande och kanske helande kraft i människan. Ett samförstånd mellan människan och djuren, en samsyn på människa och omvärld har en dragning åt det panteistiska, ett gudomligt samband. I *Pojken och stjärnan* utvecklar Barbro Lindgren berättelsen om den lille cirkuspojken Pépé och hans häst, födda på samma dag och under samma stjärna, till en etisk-estetisk exposé över kortsiktigt tänkande och girighet kontra humanism och respekt för individen, en civilisationskritik. Den lilla hästen, som inte törs göra alltför våghalsiga konster, säljs till slakt av den despotiske cirkusdirektören. Pépe söker och finner sin häst – i detta verk kan barnen och djuren tala med varandra och därför kan en liten pojke till slut finna sin hästvän.

Pojken och stjärnan har satts upp först av lilla Teater Pero, med två mimare/skådespelare i alla rollerna. På Dramaten blev den en uppsättning på stora scenen med rika inslag av akrobatik och cirkusdoft, men något i den lilla Pero-uppsättningen, båda på 1990-talet, lyckades bättre fånga den luggslitna cirkusmiljön och den hotfulle cirkusdirektörens press på sin omgivning. Den italienska skuggspelsteatern Teatero Gioco Vita satte 2006 upp *Pépé e stella/ Pépé et l'Étoile* med två aktörer och en mångfald större och mindre skuggspelsskärmar på scenen. Det blev ett fantastiskt teateräventyr, där den långa och svåra flykten över haven blev väldig och vacker. Skuggspelet, de magiska förvandlingarnas konstform, gav osedvanligt väl form och kraft åt berättelsens stora och vida drag av filosofisk moralitet. *Pojken och stjärnan* talar vackert om mänsklighetens uppdrag här på jorden, men i sitt

osökta språng mellan verklighet och fantasivärld påminner den lite om Lygia Bojungas skrivna värld där en realistisk bild ständigt rämnar för en inbillad, tänkt, drömd, lekt, önskad.

Läser man boken *Pojken och stjärnan* tar tankeexperimentet med barnens och djurens gemensamma språk form i läsarens inre. På teatern kan det gestaltas om uppsättningen är varsam och söker sig mot berättelsens kärna av livsbetraktelse. Teaterns speciella karaktär av lek och överenskommelse mellan scen och publik gör att den obesvärat kan hantera drömvärldar och fantasibyggen – att hästar talar är inget bekymmer på en teater.

Absurdism och surrealism

Böckerna om Loranga, Masarin och Dartanjang finns blanknötta av kärleksfull läsning i många barnfamiljer. Toivo Pawlos uppläsning av dem för Sveriges Radio hör till de legendariska. Hans snustorra läsning understryker den besynnerligt tosiga stämningen i den märkliga boning där denna manliga trio skrotar omkring.

Allt och inget händer runt omkring dem. Vad som är lek och inbillning eller någonting annat lämnas åt läsare och lyssnare. I all sin absurditet målas en bild av tillvaron misstänkt lik vår egen: alla dessa märkliga kombinationer av människor, händelser, företeelser. Att Barbro Lindgren på senare år berättat att böckerna skrevs om hennes egen verklighet med man, barn och svärfar i ett hus på landsbygden norr om Stockholm ändrar ingenting. Även om det är sant att hennes man en kall morgon tog en tehuva som mössa när han försökte få igång bilen, är det skildringen av en udda person, en känslig man som ständigt känner sig lite krasslig, som går till våra sinnen. Tehuvan kröner hans originalitet.

Loranga-böckerna har blivit tecknad film, ”vanlig” teater (Parkteatern i Stockholm) och nu senast en opera av Carl Unander-Scharin. Filmen koncentrerade sig på händelsernas absurdism, vattnet i garaget som blir bassäng, tigrarna osv. Men den egenartade och karaktäristiska stämningen i böckerna hamnade på undantag, även om den i någon mån fångades av rösterna – Gösta Ekmans raspiga Dartanjang ej att förglömma. I den nyskrivna operan har säkerligen kompositören just tänkt på stämningen och atmosfären av en knasighetens självklara värld. Men för den som inte redan är väl förtrogen med böckerna blev det svårt att fångas av musiken som uttryck för den absurda världen. Den roliga scenografin anslöt nära till böckernas bilder av Barbro Lindgren själv, men barnet Masarin blev en ganska schabloniserad barnbild för en sopran. Operakören som en mångfald tigrar, poliser och fångar var en fruktbar scenisk utveckling av boken, likaså lyckades rollen Dartanjang få en viss profil – så är ju också virrighet ett säkert och roande kort.

Men här hade regissören Karl Dunér och Unander-Scharin inte riktigt hittat nyckeln till vad som ofta varit en lycklig överfart från bok till scen när det gäller Barbro Lindgren. Den svårfångade stämningen, den milda och lite saktmodiga och liksom inbyggda crazyns underliga spleen gled undan.

Stor eller liten

En överblick över Barbro Lindgren på teatern visar att mindre format haft lättare att nå textens innersta ton och mening. Stora sceniska byggen innehåller otaliga komponenter, kanske en del av Barbro Lindgrens texters kvalitet är deras koncentration och ganska stränga fokus, inte på handlingens fortskridande men på stämning och känsla. Den lyriska sidan av hennes texter finner mer osökt sin form på teaterscenen. Den iscensättare som lyckas finna en bild för hennes bilder – inre eller tecknade på papper – lyckas bäst förmedla hennes verk, verktroget men självständigt. I Barnteatersverige finns många goda krafter, lång erfarenhet och höga ambitioner som skapat utsökta konstverk för scenen och barnpubliken. Som också varit barnens vuxna till största glädje.

Vemod, dunsar i gräset, och rop. Besök i ett par av Barbro Lindgrens barnboksvärldar

Stefan Mählqvist

”Barnen måste själva få upptäcka livet” är rubriken på en intervju med Barbro Lindgren gjord av Kjell Häglund (*Vi föräldrar,* 1994:3). Men har man valt att bli författare är ju likafullt risken stor att man genom att skriva böcker för barn hjälper till i den processen: Upptäckten av livet. Ändå är nog det vi kallar erfarenheter oftast byggda på egna personligt gjorda upplevelser. Men böckernas ord och händelser kan också fungera som kompasser när vi ska orientera oss och finna stigar i verklighetens dunkla skog.

Barbro Lindgrens hela författarskap spänner till dags dato över drygt 40 år, antalet titlar har för längesen överstigit etthundra. Hon har också prövat alla upptänkliga genrer: Bilderböcker för de minsta och för de lite större. Berättelser, dramatik, poesi, visor och romaner för vuxna. Det är stört omöjligt att inom ramen för ett föredrag att omfatta allt detta.

Några särskilda sviter av berättelser ryms dock inom författarskapet och framstår som särskilt intressanta. Det är bland annat de två absurdistiskt galna familjeskildringarna *Loranga, Masarin och Dartanjang* och fortsättningen *Loranga, Loranga* (1969, 70), den första självbiografiska trilogin *Jättehemligt*, *Världshemligt* och *Bladen brinner* (1971-73) som omfattar tiden före puberteten. Ännu längre tillbaka i den egna tiden söker Lindgren i barndomstrilogin om *Sparvel* (1976, 77 och 79). Mycket av 80-talet kom att präglas av det lysande samarbetet med illustratören Eva Eriksson (*Max-böckerna* och *Vilda bebin*), hon som likt ingen annan vet att uttrycka en varelses innersta känslor i kroppsspråk och mimik. Och det är också hennes illustrationer som får ackompanjera tre berättelser, som trots att det är mycket originella, samtidigt skriver in sig en upparbetad barnbokstradition. Jag syftar på *Vems lilla mössa flyger* (1987) och *Korken flyger* (1990). Jag vill minnas att de tidigt aviserades som en kommande trilogi av författaren, men den tredje delen har av någon anledning låtit vänta på sig ända fram till denna höst då *VLMF – Vad lever man för* (2006) äntligen träder ut i ljuset under läslampan. Idag kan däremot Barbro Lindgren inte erinra sig, att de ursprungligen var planerade som en trilogi, utan att hon helt enkelt valde att skriva ännu en bok om gestalter som hon kände väl sedan tidigare, när hon för tillfället inte hade något annat nytt på gång i sitt litterära skafferi. Skulle jag slutligen välja ännu en svit måste det bli böckerna om bullterriern Rosa (1995-99) som ställer det kända begreppet att hunden är människans bästa vän på huvudet, för nu visar det sig också att människan är hundens bästa vän. Men på samma sätt som en nybliven förälder genom sitt barn får en ny syn på tillvaron, så nosar en egensinnig hund upp andra

nyanser av livets allra viktigaste spår som tidigare försummats eller bagatelliserats av människan.

I fortsättningen har jag valt att koncentrera mig på två av dessa sviter, för att inte bara göra en segelflykt över ett litterärt landskap, utan istället likt en arkeolog valt ut ett par begränsade utgrävningsprojekt. I mitt fall således den självbiografiska trilogin om *Sparvel* samt de tre böcker som inleddes med *Vems lilla mössa flyger*.

Så här inleds berättelsen om *Lilla Sparvel*: ”Det här ska handla om tiden då världen tog slut strax bakom affären.” Denna enda lilla mening är lika enkel som genial, och den innehåller två grundläggande anvisningar till läsaren. Världen är begränsad så som ett litet barns värld är begränsad, ty hela den värld som barnets verklighet omfattar sträcker sig bara ”strax bakom affären”. Vi vet ännu inte om det finns något förbud (förmodligen från de vuxna) att röra sig längre bort på okänd farofylld mark eller om det okända är så skrämmande att man inte vågar gå längre. Men till affären får man gå, för då kan man ju också skickas ut i ärenden att handla. Men så följer fortsättningen som förstärker det upplevande barnperspektivet på tillvaron: ”Det var på den tiden då alla nätter var svartare än nu. Och då alla kläder som hängde över stolsryggarna ideligen förvandlades till vargar eller häxor. På den tiden bodde det en flicka...”

Det avgörande ordet som upprepas i denna inledning är begreppet ”tiden”. Författaren vill pränta in i oss att vi företa en resa tillbaka i tiden till barndomen. Och det är Barbro Lindgrens föresats i denna trilogi. Att sänka sig djupt ner i ett tidsschakt. Hon har i en intervju yttrat att hon genom att gå i psykoanalys fick hjälp att hitta tillbaka till sig själv som liten. I den sista delen *Bara Sparvel* har medvetandet om världen vidgat sina gränser utanför det egna jaget. Den tid Sparvel nu upplever inleds på följande sätt: ”Det är krig i världen. Tidningarna är fulla av krig, radio knastrar om krig hela dagarna. Det är dumt att kriget aldrig tar slut.” Slutscenen i boken är firandet av Fredsdagen den 1 maj 1945.

Ifall Sparvel-trilogin avgränsar sig genom TIDEN – en period i livet – gissningsvis från 3-4 års ålder fram till förstaklassarens 7-årsupplevelser, så sker i VLMF-sviten en avgränsning i RUMMET. Men den inleds med en ganska hissnande färd i våldsamt tempo: ”Vägen till Barnhans land är inte lång, ut ur huset bara, sen över grusgången, genom vildvinsportalen, förbi syrénhäcken, snabbt in genom hålet – och så är man där!” Men däri införlivas också en poetisk inbromsning genom de sällsamma ljud som möter oss redan innan inträdet i detta land: ”Redan på grusgången kan man höra Bisamråttans vemodiga röst och dunsarna från Stenkulan i gräset. Kottkorna ropar om dagen...”. Och så tycks allt kunna stillna i en nattlig rofylld tystnad: ”På natten rullar månen sakta fram över himlen, stjärnorna tänds och mörkret fylls av suckar och pip.” När dagen återvänder klarnar landskapet: ”...haven, ängarna, sandgropen och skogen. Och tvärsigenom alltsammans rinner Emån så vild och vacker...”

Detta land, Barnhans land, är befolkat av kringslängda gamla saker och luggslitna leksaksdjur. Med VLMF-sviten skriver Barbro Lindgren in sig i en lång barnbokstradition alltifrån fablernas värld, resor till en fantasivärld och klassiska föregångare från förrra århundradet som A.A. Milnes *Nalle Puh*, Kenneth Grahames *Det susar i säven* och även till Tove Janssons Muminland.

Jag ska be att få återkomma till detta, och lyfta fram likheter med klassikerna, men kanske framför allt försöka peka på skillnader som gör denna värld så lindgrenskt egenartad.

Vad som utmärker Sparvel-böckerna är att författaren konsekvent försöker återskapa den syn på världen och sin omgivning som den föreligger i sin barntid utan vuxenkommentarer. Visserligen måste hon använda ett språkbruk som i många avseenden överstiger ett barns. Men omedelbarheten i själva upplevelsen och dess begränsning utkristalliseras utan efterrationaliseringar eller moraliska pekpinnar. Således har hon hört talas om att det finns andra länder långt borta, men vad hon lagt på minnet är ändå inskränkt på grund av den ringa åldern. ”I ett land till exempel är alla kolsvarta och pratar ett språk som ingen förstår. Ibland äter de upp varann, för de är mycket fattiga och måste leta länge innan de hittar något att äta.”

En episod när Sparvel ska gå i lekskola inleds på följande sätt: ”Det skulle bli lekskola! Det var bra för barnen med lekskola. Sparveln skulle också börja blev det bestämt.” Genom det lilla ordet *det* kan läsaren uppfatta hur de vuxna bestämmer och råder över barnet, som om man har en naturlag att följa. Men ordet som hette ”skola” är en gång för alla förknippat med farlighet för Sparvel, därför att där ramlar barn i trappor och slår hål i huvudet så det kommer blod, vilket hände storasyster. Denna föreställning om skolan förföljer Sparveln envist ända intill dess att hon själv ska börja i första klass.

Ett typiskt drag hos Barbro Lindgren, som återfinns inte bara i böckerna om Sparvel, är att personer får benämning (och artbestämning) genom substantivsammansättningar. De identifieras delvis som karaktärer. I lekskolan konfronteras Sparvel med Mustaschtanten. Ingen trevlig bekantskap, vilket torde framgå redan av namnet. En påflugen lekkamrat begåvas med det ironiska namnet Plåsterlappen av Sparvels mamma. Bekantskapen med den lekfulle Barnfarbrorn ogillas av de vuxna. För dem är han en snäll ”dåre”, men absolut ingen lämplig lekkamrat för en liten flicka. Men som så ofta i Barbro Lindgrens texter finns det en stark medkänsla med utanförskapsindivider, socialt handikappade, inte minst i hennes vuxenromaner, men även annorstädes.

Den djupgående konflikten som återkommer är att barnets förståelsehorisont förmörkas av de vuxnas påbud. När Sparvel och Plåsterlappen drar ner sina underbyxor så att bråkpojkarna kan ge dem var sin kola känner Sparvel på sig ”att det är fult” och att mamma nog inte skulle tycka om det om hon fick veta. När lek med förbjudna tändstickor håller på att orsaka skogsbrand, så bestraffas Sparvel med smäll på bara stjärten, men kan ändå inte riktigt förstå ”hur hemska saker” hon ställt till med. Men hon kan också brista ut i ett slags medlidandets litania med vuxna som inte förstår livets sanna

glädjeämnen: ”Vad det är synd om alla stora! Vilken tur att man är barn! När man blir stor måste man alltid gå. Då får man inte hoppa och springa längre. Att gå är det tråkigaste Sparveln vet.”

I Sparvelböckerna återkommer gång efter annan olika rädslor som oftast bottnar just i den barnbegränsade förståelsehorisonten. Barndomens tid framstår därigenom som en blandning av vild glädje och obegripliga pålagor. Men finns också ren ångest. Skräcken inför döden, mycken gråt och företeelser eller människor som helt enkelt blir ofattbara och därigenom upplevs som eller sammanfattas som ”dumma”. Ordet ”dumt” får stå för allt sådant som är fel i Sparvelns ögon. I sin avhandling om ”de gränslösa böckerna” där Barbro Lindgrens tidiga författarskap får en ingående behandling, talar AnnaKarin Kriström om Sparvelböckernas ”kombination av barnspråk och subjektiv synvinkel” och det konsekventa förhållningssättet med ”en ´barnslig´ logik”.

I *Stora Sparvel* flyttar förortsfamiljen till ett nytt hus, vilket givetvis medför många nya erfarenheter:

> Sparveln och Stora syster frågar mamma vad Beckis betyder. De där dumma barnen hade ju skrikit det.
>
> Beckis betyder Beckombergs-sjukhuset, där de som är sjuka i huvudet bor.
>
> Men snart hör Sparveln och Stora syster av alla dumma barn att det inte alls är ett sjukhus. Det är ett dårhus där dårarna bor.

Sparveln får alltså två ganska olikartade tolkningar av denna nya institution i grannskapet och dess invånare. Självklart väljer hon, utan att tveka, att använda ungarnas eget språkbruk. Och hon väljer sitt eget sätt att umgås med fenomenet.

> Vid middan sa Sparvel att hon tyckte Beckisgubbarna var snälla. Hur kunde hon veta det? Hade hon pratat med någon? Jo, hon hade pratat med många. Alla hade varit snälla. Ingen hade varit farlig.
>
> Nu blev de allvarliga vid bordet. Hon fick absolut inte prata med gubbarna. De kunde nog vara snälla. Men farliga ändå. Åtminstone en del. Så nu var det slutpratat med gubbar, det fick hon lova säkert. Sparveln lovade och såg pappa i ögonen, fast hon visste att det inte alls var slutpratat. För hon hade ju precis börjat!

I det här stycket refereras de vuxna föräldrarnas frågor vid matbordet av berättarjaget, vilket på ett subversivt sätt markerar ett avståndstagande från deras fördömande och ängsliga inställning. Och mycket riktigt fortsätter

Sparvel att vara olydig. Och i ett utbrott senare vänder hon sig plötsligt överraskande direkt till läsarna: ”Men vänta bara tills hon blir stor! Då, ni! ”

Barbro Lindgren väjer inte för att berätta om traumatiska upplevelser, vilket förstärker känslan av autenticitet. Redan i *Jättehemligt* berättade hon, om hur hon som tioåring drabbas av en regelrätt depression. Och i en obehaglig scen blir Sparvel vid ett tillfälle utsatt för närmanden av en farbror med svart platt hatt, men hon lyckas lura honom att släppa henne, däremot får hon senare problem med att förklara varför lillebrors barnvagn blev kvarglömd, eftersom hon inte vill berätta om anledningen till den brådstörtade flykten. Intuitivt tycks Sparvel veta vad hon helst bör förtiga för de vuxna i hennes omedelbara omgivning. När hon vid något enstaka tillfälle undslipper sig en liten ironisk randanmärkning, som när Sparvel får åka tåg med en skolkamrat till sin mamma som ledsagare, så sker det i ett slags samförstånd med läsaren: Tanten ”är mycket snäll och pratar med Sparveln som om hon vore stor. Hon har inga egna barn att bråka med, då brukar de bli så där snälla.”

Ju äldre Sparveln blir desto längre och mer sammanhållna ter sig vissa episoder. *Stora Sparvel*, andra delen, berättar om vänskapen med den snälle Janne som är intagen på Beckomberga på ganska svaga grunder som det verkar. I sista delen *Bara Sparvel* adopterar berättaren mer eller mindre en hund av blandras, gör bekantskap med en sorgsen flykting från Estland som spelar piano samt berättar om det första året i riktiga skolan.

Illustrationerna är gjorda av författarens båda söner Andreas och Mathias. De består av små klumpigt utförda filtpennsteckningar, vilka just genom sin naivitet förstärker intrycket av barnslig autenticitet. Läsaren ska också härigenom övertygas om att det är en oretuscherad barndomstid som Barbro Lindgren återskapar i serien om Sparvel.

Nu tänker jag övergå till att behandla den trilogi som inleddes med *Vems lilla mössa flyger*. Som jag antydde tidigare präglas verket av en stark tradition inom litteraturen för barn. Barnhans land är alltså befolkat av levande leksaker. De flesta av dessa tygdjur har alla sina speciella karaktärsdrag och kan därigenom hänföras tillbaka ända till Aisopos fabler. Vi ramlar inledningsvis in genom ett hål i syrénhäcken på samma våldsamma sätt som Alice faller ner i sitt kaninhål och hamnar i Underlandet. Men den klassiker som man ofrånkomligen associerar till är A.A. Milnes *Nalle Puh*, men det finns också, som jag ser det, avgörande skillnader.

Nalle Puh är en väl strukturerad berättelse. Varje kapitel utgör ett avslutat helt, en liten novell eller saga, om man så vill. Författaren tillför episod för episod efterhand nya figurer till dess att hela menageriet är komplett först i slutet av den första boken. Pojken Christopher Robin, när han finns med i handlingen, intar rollen som en slags fadersgestalt eller förebild för sina ibland lite vilsna leksaksdjur, men den vuxne berättarrösten tillhör i sin tur hans far, det vill säga Milne själv. Vi kan alltså sluta oss till att det rör sig om en hierarkiskt välordnat universum där berättaren ser på sin skapade värld

som något av en mild gud som styr händelseförloppen, i varje enskilt fall, till det bästa.

I Barnhans land finns en anonym allvetande berättare, men som förhåller sig neutral i förhållande till sina figurer. Och Barnhans, den ende levande pojken i handlingen, påverkar inte handlingsutvecklingen mer än någon annan. Alla existerar på ett jämlikt plan. Men umgänget präglas inte sällan av motsättningar på grund av karaktärernas olikheter. I Barnshans land råder anarki, här hotar ofta kaos och sammanbrott. Det är en sekulariserad värld där egocentriciteten hos de olika individerna framträder ogenerat.

Sparvelböckerna har en barnslig berättarröst, de är mera som rena monologer. VLMF-serien är påfallande dialogisk och detta understryks ytterligare av att varje bok inleds med en lista över medverkande personer, som vi är vana att se i teaterpjäser.

Hur ter sig då denna rollista? Barnhans har inga speciellt framträdande karaktärsdrag. Han är ett barn som far omkring i en dockvagn och vill ha aktion omkring sig. Hans speciella skyddsling är en liten stickad nök, en fågel han bär med med sig, där garnet tog slut innan vingarna blev färdiga. Röden är en trött gammal, melankolisk urblekt tyghund, med tecken på begynnande demens, som bor i en gammal kartong, där han också håller skola. Men de övriga invånarna i detta land förstår föga vikten av att lära sig hundkunskaper, det vill till exempel säga vad som är viktigt att veta om ben. Men alla måste gå i Rödens skola ”utom Barnhans för han är bara ett barn” lyder den absurda logiken. Sedan är det gummiapan Mack, bosatt i en tom O´Boyburk, som är i ett stycke med sin motorcykel. En tuff yngling med punkfrisyr som far omkring som ett jehu och pratar slang. Bisamråttan är en ytterst vemodig rysk poet med tärande hemlängtan och påtagliga skrivsvårigheter. Alltsomoftast drabbas han av djup depression, vilken tursamt nog ger vika när något nytt inträffar som får honom på andra tankar. Men när han gråter på riktigt är det inte för han är ledsen – utan för att han är lycklig.

Till de åldriga invånarna hör också den gamla åderförkalkade tygelefanten Ellen som läcker sågspån och mest ligger och slumrar uppe i sin tall. Ibland dammas hon av lite grand av de övriga. Så långt sträcker sig alltså hemtjänstens omsorger i detta udda samhälle. Den mest ärevördiga figuren, torde dock vara den konservative och högdragne Farbrornallen, en pedantisk blanksliten teddybjörn som vandrar omkring med en resegrammofon och tilltalar utvalt folk som ”Käre bror”, samt plågar sin omgivning genom att i tid och otid spela Beethoven på grammofon. Det är också han som tar initiativ till det hemliga brödraförbundet VLMF, där endast äldre gentlemän kan beredas medlemskap. När Röden och Bisamråtten funderar över vad initialerna kan tänkas betyda presenterar de förslag som: Vems lilla mössa flyger och Vart längtar min fot. Under tysthetslöfte avslöjar Farbrornallen att det står för: Vad lever man för? Och i stadgarna som Farbrornallen själv bestämt preciseras att man lever för 1) Nallbeethoven, 2) olyckor och 3) sjukdomar. De två övriga ursprungsmedlemmarna som befunnits värdiga (Röden och Bisamråtten) föreslår andra

målsättningar i föreningen: För att äta ben eller För Ryssland blir omedelbart nedtystade av den diktatoriske besserwissern Farbrornallen.

Eftersom den vilde gummiapan Mack absolut inte kan medges tillträde i denna ärevördiga församling av äldre herrar bildar han en egen sammanslutning MFDF – Macks Fartdåreförening – där givetvis han själv ingår tillsammans med några andra livligare varelser som Nöken, Barnhans och Tallkotten.

Biroller tillfaller gruppen grankottar med tändsticksben, som med förlov sagt inte är särskilt sluga, och som kanske kan associeras till Tove Janssons primitiva Hattifnattar. I en mindre roll återfinner vi stenkulan som odrägligt förälskad och förtjust förföljer den för stunden tillbedda med gälla skrik, vilket får alla andra att tröttna och gräva ned kulan djupt under i sanden så det blir tyst. Mot slutet utökas persongalleriet med en galen och sjövild Champagnekork, av troligen ryskt ursprung, som kommer inflytande längs Emån.

En hotfull gestalt som aldrig visar sig, men som sätter skräck i fantasin, och som Barnhans gärna talar om, kallas Skrämslagan. En figur som onekligen associerar till den fruktade Mårran i Mumindalen.

Det stora projektet i den första boken om Barnhans land är ett framförande av Nökhamlet i en radikalt komprimerad bearbetning av Farbrornallen. Men repetitionerna blir till slut så förvirrade att projektet läggs ner innan det blivit färdigt.

Första boken avslutas med en gemensam flottfärd på Emån, vilket åter för tankarna till den avslutande Nordpålsexpotionen i Nalle Puh.

Livskänslan i *Vems lilla mössa flyger* ansluter i mångt och mycket till Albert Camus essä *Myten om Sisyfos*, där världen och människans situation uppfattas som absurd. Vi levande varelser söker en mening med livet i en värld som ingen mening har. Men detta förehållande är hos Barbro Lindgren inte gestaltat som en dyster tragedi utan mer som en uppochnervänd fars. Farbrornallen, som tror sig vara verkets ledande filosof och kulturpersonlighet, och som plågar sin omgivning genom att tvinga dem lyssna på Nallbeethoven eller ge bort den smutsiga boken Nalldante till Röden i födelsedagspresent, det vill säga till någon som inte alls begriper det fina i den kråksången. Och därutöver står, som sagts tidigare, njutningar som lyckor och sjukdomar i VLMF:s stadgar. Den stränge Farbrornallen tycks till och med få för sig att vilja styra och utvärdera sina gelikars tankar.

> Tänkte inte Råttan på något under hela dagen?
> Joo.
> Vad tänkte Råttan på?
> .... på Ryssland...
> Usch!" ropade Farbrornallen uppbragt. Vad som helst men inte det!
> På, på ... ELÄNDET, svarade Bisamråttan nedslaget.

Bra! Utmärkt! Farbrornallen klappade i händerna och Bisamråttan blev helt omtumlad av sin plötsliga framgång.

Bisamråttan vars hela själ är uppfylld tanken på och längtan efter Ryssland har faktiskt vid ett tillfälle lyckats knåpa ihop en tvåradig rimmad dikt som han med skälvande patos deklamerar för den betydligt mer sakligt jordbundne Barnhans:

Å NI RYSKA STJÄRNOR SMÅ
PÅ DEN SVARTA HIMLEN BLÅ
Himlen kan väl inte vara svart om den är blå, sa Barnhans.
Dikten handlar om den ryska himlen, sa Bisamråtten.
Då blev de svarslösa.

Halvvägs in i handlingen på den andra delen är det dags för ännu en nykomling att göra entré. Röden tillkallar de övriga kamraterna för att ställas öga mot öga med ett fynd som han gjort. Den motorcykelåkande Mack hinner fram först och utbrister:

Vad skådar mitt norra öga! En pricknalle!"
Och där på kartongens botten låg mycket riktigt en liten barnnalle med röda och svarta
prickar. Den såg mycket ledsen ut.
Var bor du? undrade Barnhans.
Hemma.
Har någon tappat dig? frågade Röden milt.
Jaa...
Vem då?
Nalle började gråta.
Min pojke.
Jag hittade henne på vägen till sandgropen, sa Röden.
Bortslängd, va? ropade Mack.
Nej... mer tappad, trodde Röden
De rördes alla över den lilla Pricknallens förtvivlan.
Var är min pojke? grät hon.
Om du vill... kan jag bli din pojke, sa Barnhans.

Pricknallens ankomst tänder en eld av medkänsla hos alla de övriga. Och den lilla nykomlingens hjälplöshet får till och med Farbrornallen att vekna. Han, som annars inte har så lätt för någon annan än sig själv, och vissa äldre kulturella gentlemän. Men till all lycka så visar det sig också att Pricknallen är den enda som verkligen diggar Beethoven.

Mot slutet blir pricknallen allvarligt – ja just det – strecksjuk (eftersom prickar är naturligt för honom). Invånarna beslutar sig för att göra sig av med champagnekorken och stenkulan och kasta ut dem ur Barnhans land, därför där blir det så mycket roligare för dem bland alla andra kringslängda korkar och kulor, medan alla de övriga belåtet konstaterar att dem finns det bara en av! Upplevelsen av att vara ett unikum stärker sålunda vars och ens bottenlösa behov av självkänsla.

Dynamiken och händelseutvecklingen i seriens andra och tredje del beror på de immigranter som anländer till platsen. Pinjekotten, som egentligen är en begravningskotte, vars ursprung härrör från att han suttit på en krans med ett sidenband med inskriptionen Vila i frid, blir en dag plötsligt bortslängd. Och anländer sålunda som en hemlös till Barnhans land. Men han får en hemstad hos gamla Ellen. När en viss företeelse i denna förunderliga värld plötsligt följer naturens lagar så upplever man också det som något konstifikt. Efter några dagars ihållande regn kommer Pinjekotten på besök hos Mack och då får han ett nästan burdust rättframt bemötande:

> Va farao har du gjort? Har du krympt? Pinjekotten gjorde en kraftansträngning för att vända huvudet bakåt och titta på sig själv. Då såg han till sin förvåning att de stora fjällen hade lagt sig ned och han hade blivit mycket mindre. Gosse, du har krympt i regnet, ropade Mack, och du som hade såna balla punkfjäll! Hade jag? sa Pinjekotten förvånad.

I den tredje delen avslöjar författarens egen baksidestext en paradoxal programförklaring: ”ju sorgligare saker som händer desto roligare blir det!” Här är nytillskottet en trummande plåtanka, som tappats bort av en cirkus, men som visar sig vara en som vill vara alla andra till lags, det vill säga gör precis vad man säger åt honom. Själva huvudhandlingen upptas av omsorgsfulla begravningsförberedelser, eftersom gamla Ellen befaras ha dött på sin gren. Den fogar sig sålunda till en i raden av begravningsscener i Lindgrens författarskap. Men en vacker dag är Ellen plötsligt försvunnen ur sin grav. Den mest närliggande förklaringen är givetvis att hon flugit upp till himlen. Och då är det som om lugnet lägrar sig i Barnhans land. Men likafullt finns behov av raka motsatsen för att tillvarons balansräkning ska gå ihop: ”Det är tråkigt när det inte händer något, små katastrofer då och då livar alltid upp.”

Förebud om en kommande cyklon gjuter nytt mod i livsandarna för en stund, men sedan återvänder friden. Sista sammanträdet med föreningen VLMF blir en rätt pinsam historia eftersom Farbrornallen har två synnerligen obehagliga frågor på dagordningen: Har korkar rätt att leva? Har kulor rätt att leva? Beslutet man står inför gäller således hur man ska hantera den helgalne champagnekorken och den efterhängsna stenkulan. I grund och botten en allvarlig diskrimineringsfråga. Äldre griniga herrar har sina mörka stråk, även om de veknar inför pricknallars önskan om en ”gocka”. Som

slutöverraskning dyker Barnhans upp och presenterar en sågspånsfylld och pånyttfödd Ellen. Livet i leksaksvärlden låter sig repareras. Döden är inte slutgiltig, men himlen kan nog med fog avskrivas för gott.

Det påtagliga dialogiska inslaget i de båda första delarna har i denna tredje del har ersatts av mera berättande, vilket får till följd att de överraskande ordvändningarna nästan lyser med sin frånvaro. Något av den uppsluppna galenheten, de blixtrande filosofiska kullerbyttorna har fått ge vika för ett mer stillsamt och eftertänksamt tonfall.

Barnhans land är ett eget litet universum. En allegori där olikheterna i karaktärsegenskaper orsakar både konflikter och väcker medkänsla. Det finns inga samhälleliga regler för livet, utan varje gestalt för sig försöker dra sig fram genom livet på egen hand. De har vissa svårigheter med att komma tillrätta med sig själva, men framför allt varandra, de talar därför inte sällan förbi varandra. Språket är ett bristfälligt kommunikationsmedel. Det tycks inte heller finnas någon högre makt eller världsordning att sätta sin tro till. Det är i gliporna, när man upptäcker att man försöker sätta sig mellan två stolar, som livets små och stora hisnande upplevelser blir till. Jag tycker det finns många kännemärken i den här trilogin som visar en tydligt släktskap med absurdismen inom teatern så som den framstår i Martin Esslins numera klassiska studie *The Theatre of the Absurd* (första gången publicerad 1961, men som senare utökats och reviderats). Hos dramatiker som Samuel Beckett, Eugene Ionesco et consortes framställs det tragiska i människans situation som en svart komedi. Och även hos Barbro Lindgren möter vi ibland sorgen med ett leende, olyckan med ett skratt. Hur bakvänt det än förefaller.

Till sist en reflektion, inte över frågan Vad lever man för? Utan över frågan VSMF: Vem skriver man för? Är detta barnböcker?

De är utan tvivel utgivna för barn av förlaget. De har fått ett utseende som annonserar att de är ägnade för barn. Men är de skrivna för barn? Jag skulle inte vilja försöka besvara den frågan alltför entydigt, utan genom en liten diskussion: – Ja, de är skrivna *som* för barn. Man bör vara försiktig med att komma med bestämda utfästelser i den här frågan. Det har ju alltid funnits en tendens att dela in böcker enligt någon slags skoaffärsprincip. Herrskor eller damskor och så storlekar efter ålder. Drar damen kanske trettionio eller trettionioochenhalv i läsning? Och lilla barnet, där tror jag det blir bra med nummer nitton. Man förstår genast hur fånigt det blir när man ska klassificera böcker och läsare för vuxna. Man bör vara lika försiktigt med böcker utgivna för de yngre. Sparveln och VLMF-sviten är vad jag brukar vilja kalla barfotaböcker. De spränger på ett välgörande sätt alla kategorigränser och vänder sig till dem som vågar ge sig ut i det daggfriska gräset eller den stickiga barrskogsstigen med kottar och annat elände.

Günter Grass och minnet av det förflutna

Sture Packalén

> När jag var trettiotvå år, blev jag berömd. Sedan dess härbärgerar vi berömmelsen som hyresgäst. Den står och hänger överallt, är besvärlig och svår att slinka ifrån /.../. En många gånger uppblåst, men också slö slyngel. Besökare som tror att det är mig de menar, ser sig omkring efter honom./.../ Överallt tas han på allvar, också av mina motståndare och fiender. Tjock har han blivit och han börjar redan citera sig själv...[1]

Så sade Günter Grass för trettiofem år sedan och hösten 2007 kan han – just åttio år fylld – verkligen blicka tillbaka på en makalös framgång som författare. Internationellt berömd blev han över en natt. Året var 1959 och anledningen var ju en enda bok: *Blecktrumman* (sv. övers 1961). Hans anseende späddes på tjugo år senare med Volker Schlöndorffs filmatisering av boken och efter ytterligare två decennier kröntes Grass diktarkarriär med Nobelpriset, som motiverades bl.a. med raderna att han ”i muntert svarta fabler tecknat historiens glömda ansikte”. Även i nobelsammanhanget var det förstlingsverket *Blecktrumman* som stod i förgrunden, en fixering vid just *ett* verk som Grass gillade lika litet som Goethe gjorde när man framhävde *Den unge Werthers lidanden* eller som Thomas Mann när han främst sågs som skaparen av *Buddenbrooks*.

1959 då *Blecktrumman* kom ut var det inte den osmakliga skildringen av hur man fiskar ål med ett gammalt hästhuvud, utan den sexuella frispråkigheten som gjorde Grass både omtalad och omstridd. Ja, till den grad att han på grund av sin förmenta sedeslöshet t.o.m. vägrades ett litteraturpris av staden Bremens senat (”Bremer Literaturpreis”), något som förefaller tämligen svårbegripligt för oss idag. Det är inte heller denna aspekt, utan den realistiska skildringen – med många burleska inslag – av de ”små” människornas liv och attityder under Hitlertiden som gör boken till vad den är: ett litterärt psykogram och en rekonstruktion av tyskt liv före, under och efter nazisttiden med utgångspunkt ifrån Grass egen biografi.

[1] Citerat efter Volker Neuhaus (1986), "Günter Grass", i *Metzler Autorenlexikon*, Stuttgart: Metzler, s. 213.

Med Oskars ögon

Bokens berättare, Oskar Matzerath, möter vi i hans samtid på ett mentalsjukhus i Västtyskland under tidigt femtiotal. Samtidigt skildrar han sitt och sina släktingars förflutna i Danzig före och under hitlertiden. Nazisttysklands storvulenhet och fall avspeglas på ett mikroplan i faderns, specerihandlaren Matzeraths och hela familjens livsöde. Det vi får läsa är till stor del hämtat ur författaren Grass egna upplevelser och hågkomster. På så sätt är teckningen av människor och miljöer – det tyska småborgerskapet där nazisterna fann sitt starkaste stöd – i hög grad realistisk. Grass särmärke som författare är att han ser dessa människor genom en skevslipad lins som ger deras liv märkligt överdrivna och närmast groteska konturer. Oskar själv t.ex. är inte mer än dryga metern lång, en barnslig iakttagare med vuxen tankeförmåga. Han kommunicerar – och protesterar – helst genom sin barntrumma i de polska färgerna och har förmågan att med skrik ge ifrån sig så höga toner att föremål av glas går i kras. Skeendet i boken är mycket verklighetstroget, men sett ur Oskars förvrängda och barnsligt klarsynta grodperspektiv framstår det mesta i ett dubbeltydigt sken: som något mycket bekant, men ändå främmande på ett sätt som irriterar och många gånger gör läsaren osäker på vad han/hon egentligen ska tro. Tvetydigheten hänger förmodligen också ihop med Oskars beslut att inte växa och bli vuxen. På ett undermedvetet plan motsvarade denna handling nämligen det hos många tyskar förträngda, men underhand framväxande medvetandet om den egna skuldens omfattning.

Med sina otaliga ”äventyr” är Oskar själv också en tvetydig figur som både efterliknar och parodierar den nazistiska maktpolitiken: Hans erotiska erövringar går inte bara jämsides med den tyska arméns härjningar i öst, han uppträder också som aktör inför kristallnatten och skriker sönder skyltfönster i Danzig. Vid det tyska överfallet på Polen lockar han sin morbror Bronski i en dödlig fälla och vid det nazistiska sammanbrottet medverkar han mer eller mindre medvetet till den makabra scenen där hans far kvävs till döds när han försöker svälja sin partinål som Oskar påpassligt nog räcker honom just när ryssarna marscherar in.

Å ena sidan är Oskar alltså en brottsling och en medlöpare bland många andra, men också en person som utsatts för övergrepp och som byggt upp ett aggressivt beteende utifrån sin underlägsenhetsposition. Å andra sidan undergräver han den nazistiska ordningen (t.ex. när han genom att trumma lyckas få en musikkår att spela vals i stället för marscher) utifrån sin position som outsider. Samtidigt är han i motsats till de flesta andra i det framväxande välståndstyskland efter kriget, en person som plågas av sitt förflutna. Han känner sig skyldig, men har också förmågan att sörja och få andra att gråta i sin terapeutiska nattlokal, sin ”lökkällare”. Men att gråta och sörja över det som varit, var inget beteende som var efterfrågat direkt efter kriget, utan tvärtom till den grad suspekt att Oskar hamnar på mentalsjukhus.

Med all den komplexitet som Grass gett sin huvudfigur fångar han upp mycket av den motstridiga tyska inställningen till nazismen under efterkrigstiden. Det som gör att *Blecktrumman* ännu ”håller” som skildring av

det tyska förflutna, är förmodligen att Grass mycket precist lyckas fånga in den tyska hållningen till nationalsocialismen genom att gestalta två motstridiga perspektiv: dels att Hitler fick sin makt med stöd av de allra flesta tyskar, dels att de tyskar som överlevde kriget mer eller mindre omgående helt förträngde hitlertiden och som en följd av detta också marginaliserade de få människor som kände skuld och påminde sin samtid om det förflutna.

Men Grass berör aldrig förintelsen och den nazistiska terrorn direkt i *Blecktrumman,* även om antydningar finns, t.ex. när den judiske leksakshandlaren som förser Oskar med trummor begår självmord under pogromnatten i november 1938. Grass håller heller inte fram några pekpinnar och han lyckas antagligen just därför provocera den tyska läsaren till eftertanke kring det egna agerandet under nazisttiden[10] och kring förträngningen av den.

Just genom sin ambivalenta skildring av människors hållning till tredje riket är *Blecktrumman* oöverträffad i tysk litteratur eftersom den på ett originellt, men samtidigt exemplariskt sätt både förmår sätta igång diskussionen kring minnet av det förflutna och vara kritisk till sin egen samtid under femtio- och sextiotalet.[2]

Tabuiserandet av nazisttiden

Blecktrumman utgör tillsammans med *Katt och råtta* (1961, sv. övers. 1962) och *Hundår* (1963, sv. övers. 1964) den s.k. ”Danziger trilogin” efter huvudskådeplatsen Danzig.[3] Utöver den gemensamma platsen finns det också en rad personer och motiv som kommer igen i dessa tre böcker, men inte bara i dem utan också i den sena novellen *Krabbans gång* (2002, sv. övers. 2003). Här berättar Grass om hur det tyska flyktingfartyget ”Wilhelm Gustloff” med närmare 10000 passagerare ombord sjunker den isiga 30 januarinatten 1945,[4] träffad av tre ryska torpeder. Berättartekniskt skildras händelsen ur tre olika generationers synvinkel och längs ett flertal berättelsetrådar som vävs samman genom användningen av ett modernt internetperspektiv.

Huvudpersonen Tulla Pokriefke, som fanns med redan i *Katt och råtta*, överlever fartygskatastrofen och föder efter att hon blivit räddad sonen Paul. Livet för Tulla går sedan vidare i DDR där hon visar sig ha haft ett ytterst ”selektivt” förhållande till sitt eget förflutna.[5] Sonen Paul som växer upp med

---

[2] Hur boken togs emot av sin samtid och kritikerna tecknar Harro Zimmermann (2006) i *Günter Grass unter den Deutschen. Chronik eines Verhältnisses*, Göttingen: Steidl, s. 71-84.

[3] I sin avhandling *Aus zweierlei Perspektiven... Zur Rezeption der Danziger Trilogie von Günter Grass in Polen und Schweden in den Jahren 1958-1990* Stockholm (2003), gör Janina Gesche en intressant jämförande undersökning av hur trilogin mottogs i Polen och i Sverige.

[4] 30 januari var den dag då Hitler kom till makten 1933, men också Wilhelm Gustloffs födelsedag. Gustloff var ledare för det schweiziska nazistpartiet och blev något av en martyr för nazisterna efter att 1936 ha blivit skjuten av David Frankfurter som var jude.

hennes berättelser reagerar på dessa med förträngning och avståndstagande. När modern ber Paul – som nu är journalist – att skriva om sänkningen av ”Wilhelm Gustloff” och natten då han själv föddes, vägrar han, inte av politiska skäl utan av rädsla för moderns minnen från nazisttiden som kastat slagskuggor över hela hans liv. Först i den tredje generationen, hos Pauls högerextreme son Konrad, får Tulla gehör för sina minnen. Konrad lägger nämligen ut hågkomsterna på sin hemsida, blutzeuge.de. Det är inte förrän när Paul märker hur sonen söker efter förankring av sin egen historia i det tyska förflutna och enbart finner stöd för den hos högerextremisterna, som han själv börjar söka efter sitt förflutna bland de tyskar som fördrivits från de gamla tyska områdena i öst.

Tulla Pokriefke är vilsen därför att hennes egen berättelse om nazisttiden inte passar in i det ”kulturella minnet”, dvs. det vedertagna, officiella tyska ihågkommandet av det nazistiska förflutna. Konrad i sin tur får all sin information från det ”kommunikativa minnet”,[6] från mormoderns högst privata minnesalbum och från högerextrema hemsidor eftersom fadern Paul ju inte vill tala om det som varit. Även Grass själv kommer in i den komplexa berättarstrukturen genom figuren ”den Gamle” som så att säga driver på jagberättaren att göra efterforskningar kring ”Wilhelm Gustloff” och ödet för de människor som fördrivits från de gamla tyska områdena i öst.

Själva fartygskatastrofen spelar egentligen en underordnad roll i novellen, huvudvikten ligger istället på de många sidoberättelserna, t.ex. vem Wilhelm Gustloff egentligen var och på den ryske ubåtskaptenen Marineskos berättelse. På så sätt åstadkommer Grass ett mångfasetterat perspektiv på både gärningsmän och offer. Exempelriskt visas också i boken hur föräldragenerationen misslyckats med att inordna det förflutna i ett demokratiskt diskussionssammanhang inom familjen och samhället i stort. Konsekvensen av tabuiserandet av nazisttiden och det som faktiskt skett inom familjen, visar Grass genom Konrads kontakter med högerextrema kretsar. Det tankegods Konrad stöter på där leder till slut till att han skjuter sin fiende, den förment judiske David, som han kommit i kontakt med genom ett chatroom på internet.

Boken gick visserligen ut i åtta upplagor redan under de första tre veckorna, men kritiken var för den skull – eller kanske just därför – inte nådig: ”Alltför glest har han vävt sitt stoff, snarare välment än välgjort”, framhöll t.ex. *Neue Zürcher Zeitung*.[7] Litterärt och estetiskt sågs boken på många håll som torftig och utan konstnärlig gestaltning. Just därför får den sägas vara ett gott

---

[5] Jürgen Engler, "Nachträglicher Vorsatz: Grass lesen; Lektüre als ‘Krebsgang’", i *Neue deutsche Literatur*, 50/6 (2002), s.140.

[6] Jan Assmann (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München: C.H.Beck, s. 49.

[7] Roman Bucheli, ”Die verspätete Erinnerung. Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang”, i Neue Zürcher Zeitung*, 9 februari 2002.

exempel på den av W.G. Sebald[8] framförda tesen om att det tyska lidandet inte varit och uppenbarligen fortfarande inte är helt tillåtet att estetiseras i Tyskland, inte ens av landets senaste nobelpristagare i litteratur.

I den politiskt och moraliskt argumenterande debatt som följde i bokens kölvatten, ifrågasattes också huruvida Grass hade brutit mot ett berättartabu eller inte, när han skildrade ”Wilhelm Gustloffs” undergång. Härigenom riktade han nämligen uppmärksamheten mot de känsliga frågorna kring de från de gamla tyska östområdena fördrivna tyskarna. Om novellen alltså mest var ett ”samhällsterapeutiskt företag”[9] genom vilket Grass hade trott sig kunna motverka det på många håll nog så reaktionära samhällsklimatet i Tyskland, ja då mynnade hans bok enligt somliga kritiker ut i tomma intet eller fick rentav en helt motsatt verkan, dvs. publikreaktionen: ”Äntligen en bok som handlar om det tyska lidandet!” Just detta nya synsätt på det förflutna och därmed den tyska skulden ledde under våren 2002 till en bisarr litteraturdebatt kring frågan ifall böcker såsom Grass *Krabbans gång*, men även Bernhard Schlinks *Högläsaren*, rentav bagatelliserade tyskarnas roll i förintelsen under andra världskriget.

Men Grass avsikt var inte i första hand att skriva om de fördrivna tyskarnas lidande, för den delen av befolkningen hade redan sedan länge sina språkrör i de s.k. ”Vertriebenen-Verbände”. Hans avsikt med ”tabubrottet” var snarare att i ett slags dialog med författarkollegan Martin Walser och dennes opposition mot ett påtvingat ihågkommande av nazisttiden,[10] provocera det som han uppfattade som ett systemtvång inom ramen för det ”kulturella minnet”: att inte få tala om tyskarna som offer under andra världskriget. Grass poäng är i stället att öppna för ytterligare perspektiv genom att tala om det tyska lidandet och därigenom hindra att det ”tas över” av högerextrema grupper i det tyska samhället.

Att skala minnets lök

Denna öppning för nya provokativa perspektiv ligger helt i linje med Grass syn på den egna rollen som författare och nonkonformist. Ända sedan succén med *Blecktrumman* 1959 har han gång på gång lyckats med att sätta fart på

---

[8] W.G. Sebald (1999), *Luftkrieg und Literatur*. München: Hanser.

[9] Dirk Knipphals, ”Schiffskatastrophe und andere Untergänge”, i *Die Tageszeitung*, 20 februari 2002.

[10] Martin Walser är den som tydligast förkroppsligat och uttalat sig om tysk ”normalisering” och rätten till att ”se bort” ifrån det som varit. Med ett omskakande tacktal – vid utdelandet av den tyska bokhandelns fredspris – i Paulskyrkan i Frankfurt den 11 oktober 1998, fick han stående ovationer ifrån ledande politiker, kulturpersonligheter och andra samhällsdignitärer. Talet innehöll en nog så provokativ frondering mot det kollektiva tyska ihågkommandet av nazisttiden. Detta stod helt klart när han talade om den ”moralklubba” som den politiska vänstern använde sig av för att göra uppgörelsen med nationalsocialismen till en ”pliktövning”. Se Martin Walser (1998), *Ansprachen aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1998*.

debatterna i Tyskland. Ja, ända sedan Adenauer-epoken på femtiotalet finns det knappt någon strid som han inte varit med i, om det nu sedan gällt politik, samhällsfrågor eller litteratur. Han gisslade femtiotalets restaurationstendenser, han var skeptisk iakttagare av 68-rörelsen, han attackerade Helmut Kohls återföreningspolitik likaväl som brotten mot de mänskliga rättigheterna i Östtyskland, Sovjet och andra diktaturer. Ja, Grass har under alla år varit en demokrat som verkligen tagit demokratin på allvar och alltid betraktat ”funderandet kring Tyskland som en del av sitt litterära arbete”.[11]

Till detta ”funderande kring Tyskland” hör avgjort också Grass senaste bok *När man skalar lök* (2006, sv. övers. 2007). Det är en memoarbok på femhundra sidor som sträcker sig från den tidiga barndomen i Danzig fram till genombrottet med *Blecktrumman* 1959. Man får läsa om förorten Langfuhr i Danzig, om gymnasietiden, om Grass som artillerihantlangare, pansarsoldat, sårad soldat, amerikansk krigsfånge, stenhuggarlärling i Düsseldorf, konstakademistudent i Berlin, som författare in spe i samtal med Paul Celan i Paris, slutligen om uppläsningen vid Grupp 47-mötet i Wannsee år 1955 som kom att bli språngbrädan för hans stora framgång med *Blecktrumman*.

Titeln med lökmetaforen knyter å ena sidan an till Oskar Matzeraths ”lökkällare” i *Blecktrumman*, å andra sidan syftar den på hur minnet fungerar: skalar man ovarsamt eller rentav hackar löken så kommer tårarna, försöker man i stället varsamt frilägga skikt för skikt så kan man se hela minnesutvecklingen och även komma fram till kärnan – om det nu finns någon. Sannolikt har hela bokprojektet också med just det att göra som Grass avslutningsvis säger i sin ”Frankfurter Poetikvorlesung” från år 1990, nämligen att han förvisso sagt mycket om förhållandena i Tyskland, men att det ändå inte räcker: ”En del som ännu inte sagts, måste sägas. En gammal historia kanske ska berättas helt annorlunda. Kanske lyckas jag med att få ner också just de få raderna.” [12]

Frågan är om inte *När man skalar lök* på sitt sätt kan ses som just ”de få rader” i vilka det som måste sägas, sägs. Särskilt gäller detta det korta, kanske t.o.m. alltför korta avsnittet där Grass under rubriken ”Hur jag lärde mig frukta” [13] bekänner att han som 17-åring tjänstgjorde i ett Waffen-SS-förband och inte i de reguljära Wehrmachtstyrkorna som han tidigare sagt.[14] Det som

---

[11] Günter Grass (1990), *Schreiben nach Auschwitz: Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Frankfurt am Main: Luchterhand, s. 42.

[12] ib.

[13] Det är nog ingen tillfällighet att rubriker som "Wie ich das Fürchten lernte" har stora likheter med de rubriker man finner i Grimmelshausens skildring av det trettioåriga kriget, *Der Abentheuerliche Simplizissimus* (1669), som på många sätt varit en förebild i Grass författarskap.

[14] Michael Jeismann berättar i artikeln "Grass hätte Hitler befreit", i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 augusti 2006 att SS-pansardivisionen Frundsberg som Grass tillhörde under en månad, hade som sista – men aldrig utförda – uppgift att frita Hitler ur det det ryskockuperade Berlin.

styrker ett sådant antagande är bl.a. att det är just denna ”bekännelse” som lyfts fram i en specialintervju med Grass i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* redan två veckor innan boken kommer ut.[15] Uppmärksamheten kring boken blev genom denna artikel så stor att utgivningsplanen snabbt tidigarelades. Första upplagan på 150 000 böcker såldes slut på kort tid. Det var en välapterad mediebomb som briserade i Tyskland och inte bara där. Liksom flera gånger tidigare skaffade sig Grass enorm publicitet genom ett självregisserat uttalande.

Varumärket Grass i blåsväder

Det som skrevs på kultursidorna efter att boken kommit ut hade dock mycket lite med litteratur att göra, men desto mer med den tyska minneskulturen. Det litterära varumärket Grass som sedan femtiotalets slut spridit nationell glans ”precis som Mercedesstjärnan”,[16] han som under årtionden kritiserat politiker och andra för hur de förhållit sig till det tyska förflutna, han som profilerat sig som något av Tysklands moraliska auktoritet och apostel i synen på nazisttiden, han hade själv inte rent mjöl i påsen. Det är klart att upprördheten och besvikelsen var stor att nu även den store författaren som man skyltat med i internationella sammanhang som den ”oanfrätte”, visade sig bära på ett ouppklarat brunt förflutet.

Frågor som ställdes var: Hur kunde det ske? Varför berättar han först nu? Fanns det någon speciell avsikt med detta? Svaren utföll i stort sett på en skala med ”indignation” och ”pinsamt” i ena änden och ”ungdomssynder” i den andra. Spekulationer förekom också att det hela var en högst beräknad medial iscensättning av Grass själv för att få maximal uppmärksamhet kring den nya boken. Infama röster, såsom Daniel Kehlmann, författaren till succeboken *Världens mått* (2005, sv.övers 2007) menade till och med att Grass medvetet hållit inne med sitt SS-förflutna för att inte diskvalificera sig till nobelpriset:

> Ambitious like most good writers, Grass must have had his eye on the Nobel Prize from early on. He knew he deserved it. The question of why he remained silent for so long about his past is in fact easy to answer: one visit with the Chilean dictator Augusto Pinochet was sufficient for Borges never to receive the prize. Would someone who had served in the SS stand a chance?[17]

---

[15] Günter Grass, "Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche. Eine deutsche Jugend: Günter Grass spricht zum ersten Mal über sein Erinnerungsbuch und seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS, i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 augusti 2006. Se också: Frank Schirrmacher, "Das Geständnis", i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 augusti 2006.

[16] Volker Hage (1999), ”Rückblick mit Oskar. Was heisst hier Nachkriegsliteratur?”, i *Propheten im eigenen Land*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, s. 328.

[17] Daniel Kehlmann, "Günter Grass: A prisoner of the Nobel Prize", *New York Times*, 20 augusti 2006.

Horace Engdahl skrev visserligen i sitt pressmeddelande på Nobelstiftelsens hemsida 1999 att ”Günter Grass spadtag i det förflutna skär djupare än de flestas, och han finner hur det godas och det ondas rötter ligger hopslingrade.”[18] Men man kan nog ändå med Kehlmann fråga sig om inte Grass förhållande till “det ondas rötter” hade fått Svenska Akademien att förpassa honom till raden av föreslagna, men icke-accepterade priskandidater.

Det har naturligtvis under senare tid också funnits tunga röster för Grass, nyligen t.ex. John Irving som i en stort uppslagen artikel i *New York Times* både citerar kända personer som står upp för Grass och själv tar sin gamle vän och mentor i försvar mot dem som kritiserar honom. Bl.a. vänder sig Irving mot alla dem som är kritiska till att Grass kommit ut med sin bekännelse så sent. Han säger: ”But good writers *write* about the important stuff before they *blab* about it; good writers don’t tell stories *before* they’ve written them!” Att det inte var en *story* vilken som helst och att den i sin tur var och är del i en mycket större tysk story som angår oss alla, är något som Irving i sin vänskapliga lojalitet uppenbarligen är helt blind för. Utan att så mycket som rispa diktarmonumentet Grass vrider han sedan elegant vapnet ur händerna på dennes kritiker när han säger:

> What is breathtaking about this autobiography is Grasss honesty about his dishonesty./.../ It is the moral certainty, the holding himself accountable, that makes this memoir resonate so powerfully.[19]

I sin apologi ser Irving uppenbarligen inte att det inte är en av skuld och skam böjd Grass vi har framför oss, utan en person som full av meddelelsevilja iscensätter en mediekampanj med det dubbla syftet att provocera och att bli hyllad som senfärdig, men trots allt insiktsfull botgörare.

Grass själv då, vad menade han med sin senkomna bekännelse? Redan i minnesboken *Mitt århundrade* (1999, sv. övers 2000) hade han i kapitlet ”1945” bekänt sin oförmåga att skildra det han sett när koncentrationslägret Stutthof i närheten av Danzig utrymdes: ”Jag saknade ord för detta. Så lärde jag mig att tiga”.[20] Grass förstummades inför krigets fasor, men uppenbarligen också inför sin egen roll i det hela. Hans egen förklaring till den decennielånga tystnaden kring enrolleringen i Waffen-SS var att han tigit, inte av glömska, utan på grund av skuldkänslor som belastade honom ”som en skam”.[21] Til syvende og sidst är frågan dock hur han själv, som ju i uttalanden och skrifter gått till ständiga angrepp mot tigandet och mot ”systemen av förträngning

---

[18] http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/press-sv.html

[19] John Irving, "A Soldier Once", i *The New York Times Bookreview*, 8 juli 2007, s. 10.

[20] Citerat efter den tyska upplagan av Günter Grass (1999), *Mein Jahrhundert*. Göttingen: Steidl, s. 163.

[20] Günter Grass, "Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche. Eine deutsche Jugend: Günter Grass spricht zum ersten Mal über sein Erinnerungsbuch

och cyniskt förnuft", nu efter sin bekännelse skulle kunna uppfattas som något annat än "en försiktig hemlig förträngare"?[22]

Alla Grass ställningstaganden mot förträngningen av det förflutna under flera decennier förlorar ändå knappast sin innehållsmässiga skärpa genom hans bekännelse. Däremot rubbar bekännelsen trovärdigheten till honom själv, t.ex. när han i ett öppet brev 1966 angrep den tidigare nazistpartimedlemmen, dåvarande förbundskanslern Kiesinger:

> Hur ska vi minnas de torterade och mördade motståndskämparna, hur ska vi minnas de döda i Auschwitz och Treblinka, om Ni som var medlöpare på den tiden här och nu är den som vågar bestämma riktlinjerna för politiken?[23]

Kanske hoppas Grass att hans metaforiska skalande av minnets lök ska få ögonen att tåras och sikten mot minnesbilderna att bli mindre skarp. Men klart är också att hans författarskap, i den egna förträngningens ljus, träder fram i en annan dager än tidigare och att Grass själv inbjuder till detta synsätt genom sin syn på minnet som "en lök som gärna ska skalas för att kunna frilägga vad som är avläsbart, bokstav för bokstav: sällan entydigt, ofta i spegelskrift eller chiffrerat på något annat sätt".[24] I Grass erkännande att han tillhört Waffen-SS finns det som Per Landin säger "en kokett självupptagenhet".[25] Ja, kanske kan man se erkännandet också som ett utslag av det ständigt pågående skulpterandet på det egna diktarmonumentet, vid sidan av böckerna. Måhända kunde man säga att Grass nu slutgiltigt kastat av sig sina fablers och metaforers täckmantel för att fullfölja sitt Tysklandsprojekt. Tydligt är att han gör det genom att blotta sig på ett sätt som inte kan annat än provocera.

Tysk minneskultur i förändring

Helt bortsett från den rent personliga sidan av saken, av livslögnen, så är Grass erkännande också att se som ett tecken i tiden. Det är början till en förändring av den tyska minneskulturen. Snart kommer ju av naturliga skäl tidsvittnenas tid att vara förbi och deras hågkomster endast att återfinnas i arkivens, bibliotekens och andra institutioners kulturella minne. Frågan är då vilken

---

und seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS", intervju med Frank Schirrmacher och Hubert Spiegel i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 augusti 2006.

[22] Hugo Loetscher, "Ideologie als Gewissen. Günter Grass und die Macht der Vergangenheit", i *Neue Zürcher Zeitung*, 19 augusti 2006.

[23] Günter Grass (1987), *Werkausgabe in 10 Bänden*. Utg. av Volker Neuhaus, band 9, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, s. 172.

[24] Grass (2006), *När man skalar lök.* Här översatt efter den tyska utgåvan *Beim Häuten der Zwiebel*, Göttingen: Steidl 2006, s. 8f.

[25] Per Landin, "En tysk mans historia", i *Dagens Nyheter*, 9 september 2006.

historieskrivning som kommer gälla i synen på det förflutna i det allmänna medvetandet och det kollektiva minnet: historieböckernas faktiska och dokumenterade eller en mera personligt rättfärdigande, tillrättalagd och ”normaliserad” syn såsom den Grass står för i sin självbiografi.

Att det för Grass själv är de individuella minnena som står i förgrunden framgår klart i det tal han höll vid återträffen för nobelpristagare i Vilnius 2001:

> Minnet (’Erinnerung’) är – så suddigt och fullt av luckor som det tycks vara – något mer än ihågkommandet (’Gedächtnis’) som ska skolas till noggrannhet. Minnet får fuska, skönmåla och låtsas, ihågkommandet däremot uppträder gärna som omutlig bokhållare.[26]

Någon kamrerarsjäl har Grass aldrig varit och hans historiska bokföring i *När man skalar lök* är i all sin minneskreativitet heller inte något som alltid tål en närmare faktagranskning. Men just därför kan man också se Grass självbiografi som ett tungt inlägg i debatten om synen på det förflutna i Tyskland. För vad är hans bok om inte ett slags minneskatalysator, en indirekt plädering för en ”normalisering” av synen på det som varit och för rätten till ett subjektivt ihågkommande utan närmare sneglande på vad som ”borde kommas ihåg”?

Man kan avslutningsvis konstatera att många av den tyska litteraturens stora namn såsom Wolfgang Koeppen, Heinrich Böll, Uwe Johnson och Christa Wolf under efterkrigstiden tematiserat det nazistiska förflutna och kommit att bli något av moraliska ställföreträdare för ett ”bättre Tyskland”. Som kollektivt minne har litteraturen kring detta förflutna också varit en kristallisationspunkt för det tyska samhällets utveckling. Det moraliska alibi som litteraturen på detta sätt har utgjort, kan sägas ha fungerat som ursäkt för en prövning av samvetet i ett bredare och större politiskt samhällssammanhang.

När nu Günter Grass i sin tunga efterkrigsroll som ett nationens tillrättavisande samvete inte visar sig fullt ut ha haft den moraliska integritet som han själv och andra tillskrivit honom, kan man fråga sig vilken betydelse detta kommer att ha å ena sidan som signal för hela det återförenade Tyskland, å andra sidan för synen på litteraturen som vägröjare för ett nytt kollektivt tänkesätt. Sist och slutligen hänger nämligen litteraturens roll i detta sammanhang nära samman både med den sig förändrande tyska minneskulturen, frågan om bevarandet av det förflutna och frågan om vilken roll detta nationalsocialistiska förflutna framdeles kommer att spela för identifikationen med den nationella gemenskap som heter ”Tyskland”.

---

[26] Günter Grass (2001), "Ich erinnere mich", i Günter Grass, Czeslaw Milosz, Wislawa Szymborska: *Die Zukunft der Erinnerung*. Utg. av Martin Wälde, Göttingen: Steidl, s. 28.

Litteraturförteckning

Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.

Bucheli, Roman,"Die verspätete Erinnerung. Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang*", i *Neue Zürcher Zeitung*, 9 februari 2002.

Engdahl, Horace, "Nobelpriset litteratur 1999. Günter Grass". http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/press-

Engler, Jürgen, "Nachträglicher Vorsatz: Grass lesen; Lektüre als 'Krebsgang'", i *Neue deutsche Literatur*, 50/6 (2002), s. 138-143.

Gesche, Janina (2003), *Aus zweierlei Perspektiven... Zur Rezeption der Danziger Trilogie von Günter Grass in Polen und Schweden in den Jahren 1958-1990*. Acta Universitatis Stockholmiensis 61, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Goethe, J.W. von (1999), *Den unge Werthers lidanden*. Stockholm: Klassikerförlaget.

Grass, Günter (1961), *Blecktrumman*. Stockholm: Bonnier.

Grass, Günter (1962), *Katt och råtta*. Stockholm: Bonnier.

Grass, Günter (1963), *Hundår*. Stockholm: Bonnier.

Grass, Günter (1987), *Werkausgabe in 10 Bänden*. Band 9, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand.

Grass, Günter (1990), *Schreiben nach Auschwitz: Frankfurter Poetik-Vorlesung*. Frankfurt am Main: Luchterhand.

Grass, Günter (2000), *Mitt århundrade*. Stockholm: Bonnier.

Günter Grass (2001), "Ich erinnere mich", i Günter Grass, Czeslaw Milosz, Wislawa Szymborska: *Die Zukunft der Erinnerung*. Utg. av Martin Wälde, Göttingen: Steidl, s. 27-39.

Grass, Günter (2003), *Krabbans gång*. Stockholm: Bonnier.

Grass, Günter, "'Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche'. Eine deutsche Jugend: Günter Grass spricht zum ersten Mal über sein Erinnerungsbuch und seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS". Gespräch mit Hubert Spiegel und Franz Schirrmacher, i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 augusti 2006.

Grass, Günter (2206), *Beim Häuten der Zwiebel*, Göttingen: Steidl 2006.

Grass, Günter (2007), *När man skalar lök*. Stockholm: Bonnier.

Hage, Volker (1999), "Rückblick mit Oskar. Was heisst hier Nachkriegsliteratur?", i *Propheten im eigenen Land*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, s. 328.

Irving, John, "A Soldier Once", i *The New York Times Bookreview*, 8 juli 2007.

Jeismann, Michael, "Grass hätte Hitler befreit", i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 augusti 2006.

Kehlmann, Daniel, "Günter Grass: A prisoner of the Nobel Prize", i *New York Times*, 20 augusti 2006.

Kehlmann, Daniel (2007), *Världens mått*. Stockholm: Bonnier.

Knipphals, Dirk, "Schiffskatastrophe und andere Untergänge", i *Die Tageszeitung*, 20 februari 2002.

Landin, Per, ”En tysk mans historia”, i *Dagens Nyheter*, 9 september 2006.
Loetscher, Hugo, "Ideologie als Gewissen. Günter Grass und die Macht der Vergangenheit", i *Neue Zürcher Zeitung*, 19 augusti 2006.
Mann, Thomas (2006), *Buddenbrooks: en familjs förfall*. Stockholm: Bonnier.
Neuhaus, Volker (1986), ”Günter Grass”, i *Metzler Autorenlexikon*. Stuttgart: Metzler.
Schlink, Bernhard (1997), *Högläsaren*. Stockholm: Bonnier.
Sebald, W.G. (1999), *Luftkrieg und Literatur*. München: Hanser.
Walser, Martin (1998), *Ansprachen aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1998*. Utg. av Börsenverein des Deutschen Buchhandels, Frankfurt am Main: Verlag der Buchhändler-Vereinigung.
Zimmermann, Harro (2006), *Günter Grass unter den Deutschen. Chronik eines Verhältnisses*. Göttingen: Steidl.

Das Kokettieren mit dem Banalen. Trivialität als Darstellungsmittel der Betäubung in Sven Regener*s* *Herr Lehmann.*

Katharina Strohkirch

Sven Regeners erster Roman *Herr Lehmann* wurde ein großer Erfolg, womit sich das Lesepublikum offenbar nicht auf den Kreis oder die Generation derjenigen beschränkt, die sich in der Hauptfigur wiedererkennen können.[1] Im Schutzumschlag des Folgewerks *Neue Vahr Süd* wird zur Überzeugung des präsumtiven Käufers Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki zitiert, der sich über *Herr Lehmann* wie folgt äußerte: „Ich habe sehr gelacht...und ich lache nur selten unter meinem Niveau."[2] Aus der Warte der gehobenen Literatur handelt es sich bei *Herr Lehmann* folglich um ein Werk, das sich für ein Gütesiegel nicht ganz qualifiziert. Dennoch hat Reich-Ranicki „sehr gelacht", was nicht nur als ein befriedigendes Qualitätsurteil angesehen werden muss, sondern sogar als ein Zeugnis über besondere Eigenschaften gelten kann. Abgesehen davon, dass Reich-Ranickis Lachen offensichtlich für ein überzeugendes Verkaufsargument gehalten wurde, wirft es zusammen mit seiner übrigen Beurteilung die Frage auf, wie etwas, das andeutungsweise minderwertig ist, doch bei genau derselben Beurteilungsinstanz große Anerkennung finden kann. Die ambivalente Bewertung durch den Literaturkritiker Reich-Ranicki soll mir in diesem Zusammenhang dazu dienen, der Frage nachzugehen, wie die Trivialität im Roman *Herr Lehmann* erzeugt wird, und wie der Roman trotz oder wegen seiner Trivialitätsmerkmale ein Lachen hervorrufen kann. Meine Vermutung dabei ist, dass die Trivialität für die inhaltliche Interpretation bedeutungstragend ist, und somit, ähnlich wie beispielsweise die fragmentarische Erzählweise in Alfred Döblins Werk *Berlin Alexanderplatz* als Gestaltungsmittel dient.

Die Trivialliteraturforschung hat bisher keine klare Definition ihres Objekts formulieren können, da die Versuche zur eindeutigen Beschreibung an Abgrenzungsschwierigkeiten scheitern. Die formalen, strukturellen und anwenderbezogenen Kriterien, die als Erkennungsmerkmale dienen, können bei näheren Vergleichen auch in der seriösen Literatur nachgewiesen werden.[3] So gilt die Spannungskurve der klassischen Tragödie in der Ursprungsgattung als künstlerisches Mittel, im „Groschenroman" aber eher als eine stereotype

[1] Regener, Sven (2001), *Herr Lehmann*. Berlin: Eichborn.
[2] Regener, Sven (2004), *Neue Vahr Süd*. Berlin: Eichborn.
[3] Nusser (1991), S. 4ff.

Eigenschaft. Dass ein einfacher sprachlicher Stil, stereotype Figurenkonstellationen, die Verwendung von Charaktertypen, die in der seriösen Literatur als Gestaltungsmittel einer bestimmten Gattung oder einer bestimmten Epoche angesehen werden, in der Trivialliteratur jedoch als minderwertig betrachtet werden, hat zu einer Hinterfragung des Konzepts der höheren Literatur allgemein geführt sowie der modernen Forderung nach formaler Veränderung und Innovation.[4] Um dieses Dilemma zu entflechten ist vorgeschlagen worden, Trivialliteratur sei der „Literaturkomplex, den die dominierenden Geschmacksträger einer Zeitgenossenschaft ästhetisch diskriminieren"[5], womit der Begriff in ein Verhältnis zur Geschichte der ästhetischen Bewertung gesetzt wurde. Obwohl Versuche zur Grenzziehung unmöglich scheinen, werden Kunstwerke mit sicherem Gefühl dafür, was gute bzw. schlechte Literatur ist, wie in diesem Fall von Reich-Ranicki, bewertet.[6] Auch die Verwendung von Literatur wird als eins ihrer Gütekriterien herangezogen. Die Kritik an der Trivialliteratur richtet sich gerade gegen die Art der Benutzung des literarischen Textes, und es wird aus einem hastigen Konsum, einer eng identifikatorischen und verschlingenden Verwendung auf eine schnelle und oberflächliche Bedürfnisbefriedigung und über diese Phänomene wiederum auf die Eigenschaften der Literatur geschlossen.[7] Die Bewertung des literarischen Textes richtet sich daher nach dem Vorverständnis über das Publikum und seine Lesart. Leser sind als Opfer der vermeintlich manipulativen Bedeutungen ihrer trivialen Lektüre angesehen worden. Dies ist seit den 1980er Jahren mit Beginn der Cultural Studies in Birmingham und von Janice Radway umbewertet worden, indem die konstruktiv denkende Tätigkeit der Leser in die Analyse mit einbezogen wurde.[8] Vor diesem Hintergrund bleibt zu bedenken, dass auch bei der Verwendung seriöser Literatur eine unkritische Lesart nicht ausgeschlossen, und dass gerade das Spiel mit der Manipulation zu den Wirkungsweisen und zum Anspruch höherer Literatur gezählt werden kann. So scheint die Trivialliteratur nur funktionsbezogen und epochenspezifisch definiert werden zu können.[9] Das bedeutet, dass eine Bestimmung der Trivialität eines Werks lediglich im Verhältnis zu den literarischen Konventionen ihrer Epoche möglich wäre. Die Funktionen werden vom Text, den Produktions- und Rezeptionsverhältnissen abgeleitet, wobei auch diese dem zeitlichen Wandel der für sie geltenden Normen unterliegen. Bei zeitlich verschobener, epochenferner Rezeption können Werke oder Stilmerkmale folglich trivialen Status erlangen bzw. abwerfen. Trotz flüchtiger Definitionskriterien und einer belegten freieren Verwendung

[4] Vgl. Nusser (1991), S. 4ff, besonders S.7.
[5] Kreuzer (1967), S. 185 in Nusser 1991, S.10.
[6] Nusser (1991), S. 8.
[7] Vgl. Öhman (2002), Kapitel 1.
[8] Radway (1984), Turner (1990).
[9] Vgl. Nusser (1991), bes. S. 7.

von Texten durch seine Leser formuliert Nusser Darstellungskonventionen für die Trivialliteratur, die ihr als Erkennungsmerkmal dienen können. Ich möchte in Anlehnung an die von der Forschungsliteratur formulierten, auf eine vermeintlich triviale Rezeption abzielenden, ästhetischen Mittel, diejenigen Merkmale im Primärtext identifizieren, die den Eindruck von literarischer Trivialität erwecken.[10] Auch Beurteilungen aus der konkreten Rezeption weisen auf gewisse ästhetische Kriterien im Roman hin. Reich-Ranickis Aussage fungiert in der vorliegenden Studie als Indiz für die mögliche Einordnung des Romans in die Trivialliteratur. Trivialität soll damit in dieser Studie als gestalterisches Verfahren betrachtet werden, das das Dargestellte trägt und außerdem mögliche Rezeptionswege vorgibt. Da der Roman Herr Lehmann Gattungsmerkmale des Genres Schelmenroman aufweist, kann er sich auch das Spiel mit dem Trivialen dieser Gattung zu Nutze machen. Auch dies wird in der Analyse berücksichtigt. Zunächst werde ich den Roman einer hermeneutischen Deutung unterziehen, um in den darauf folgenden Abschnitten den Trivialitätseffekten und deren Funktionen nachzugehen.

Hund, Drogen und Psychose

Bei der Hauptfigur Frank Lehmann handelt es sich um einen regelmäßig alkoholisierten 29-jährigen Bartender in Berlin, der vom Beginn des Romans im September 1989 seinem 30sten Geburtstag am 9. November entgegensieht, an dem die Erzählung endet. Die Handlung, deren Beschreibung sich nah an die Perspektive des Protagonisten hält, besteht für ihn darin, dass er eine Liebesgeschichte einleitet, die wenige Wochen später wieder endet, dass seine Eltern zu Besuch nach Berlin kommen, und als dramatischem Höhepunkt, dass sein Kollege und Freund, der Künstler Karl Schmidt, kurz vor seiner ersten eigenen Ausstellung und am selben Tag, an dem die Berliner Mauer geöffnet wird, einen mentalen Zusammenbruch erleidet. Während des täglichen Einerleis häufen sich die Anzeichen für die Krankheit und den Drogenkonsum des Freundes. Da sich die Erzählperspektive jedoch an Frank orientiert, der die Zeichen nur begrenzt wahrnimmt und nicht reflektiert, bleiben sie im Hintergrund, bis der psychotische Zustand Karls zu einer Aufgabe für Frank und damit zu einer Tatsache innerhalb des Romans wird.

Der Roman besitzt einen Unterton von beängstigendem Unbehagen, das durch den nahenden dreißigsten Geburtstag, der zur Anrede „Herr Lehmann“ geführt hat, den wiederholten Kontakt zu den Eltern und durch die Unzulänglichkeiten des Protagonisten in Situationen aller Art bedingt ist. Die Ouvertüre des Werks besteht aus einer bedrohlichen Situation, deren Motive im Verlauf des Romans wieder auftauchen. Furcht erregend ist die Situation auf mehreren Ebenen. Am offensichtlichsten ist die Bedrohung des

[10]Die Kritik an der Trivialliteratur sieht die Rezeption als ein Zusammenwirken von ästhetischem Mittel mit sozial bedingten Eigenschaften beim Lesepublikum, siehe z. B. Nusser (1976). Im Zusammenhang meiner Studie soll auch die Rezeptionsvorgabe als ein zu lesendes Stilmittel betrachtet werden.

Protagonisten durch den angriffslustigen Hund, der ihm den Weg verstellt und ihn nicht nach Hause gehen lässt. Tief greifender bedrohlich jedoch wird die Situation durch die Unsicherheit darüber, ob der Hund eine Phantasie war, was sich im romaninternen Rückblick dadurch, dass sich Frank später diese Frage stellt, zusätzlich bestätigt. Bei jeder Wiederholung des Motivs akkumulieren sich die Indizien, die den beängstigenden Verdacht begründen, dass die Perzeption Franks unzuverlässig sein könnte. Der Hund taucht an vielen Stellen im Roman wieder auf und aktualisiert und variiert in diesen Zusammenhängen Franks Angst vor Übermacht und vor dem Aussetzen seines Verstandes mit der gesamten durchschimmernden Spannbreite des Motivs Hund.[11] Die Stellung am Anfang des Textes und das Wiederauftreten des Hundes verleihen dem Motiv dabei besonderes Gewicht. Außerdem erhöht die Tatsache, dass sich der Hund im Laufe der Erzählung nie wieder gefährlich gebärdet, die Wahrscheinlichkeit, dass Franks gedankliche Aktivität herabgesetzt und unzuverlässig, und sein intellektuelles Durchhaltevermögen gemindert ist. In der Anfangsszene werden die Anhaltspunkte, die auf eine Halluzination hindeuten, abgelöst von solchen, die das Geschehen real wirken lassen: Eine Passantin wendet sich erschrocken ab, was den Blick auf Frank als einen lautstarken, betrunkenen Mann, der auf dem Bürgersteig sitzt, freigibt. Dann tritt die Polizei hinzu und unterbricht Franks paranoide Perspektive abrupt, was zur Folge hat, dass wieder eine nüchterne Interpretation der Lage eröffnet wird. Dennoch wird der Perspektivenkonflikt weitergetrieben, denn der Hund beißt einem der Polizisten in die Hand und stellt seine Gefährlichkeit, und damit Franks Bewusstsein folgend, unter Beweis. Halluzination und realitätsorientierte Wahrnehmung sind weder für Frank noch für den Leser auseinander zu halten und erzeugen unsichere, manische Stimmungsschwankungen. Demnach tritt der Hund im Weiteren in Situationen auf, die mit Angst verknüpft sind, und sein Erscheinen signalisiert leitmotivisch Perspektivenunsicherheit bzw. Wahrnehmungsstörungen. Nach einem Disput mit einem offensichtlich zu gewissenhaften Busfahrer, der die eben bei ihm gelöste Fahrkarte nicht akzeptieren will, hatte Frank seine Überlegenheit durch einen verbal ausführlichen Verzicht auf den Transport ausspielen und so die Niederlage in einen „Sieg“ (163) verwandeln können, was ihn „euphorisiert“ (163) hatte. Diesmal befindet sich Frank in Gedanken an seine Freundin Katrin und ist auf dem Weg zu seinen Eltern, die ihn in Berlin besuchen. Schon die Ankündigung dieses Besuchs hatte Unbehagen bei Frank ausgelöst und die Angst vor dem Zusammentreffen wird durch den Roman hindurch bewitzelt. So wie durch Karls Frage über den sich nähernden Besuch:

[11]Nicht nur landläufig als gefährliche Waffe und gleichzeitig treuestem Gefährten des Menschen bekannt, findet sich diese Polarität in der Literatur wieder. In Friedrich Dürrenmatts surrealer Erzählung „Der Hund“ (1951) wird die verunsichernde Schreckenswirkung des Tiers betont. Thomas Mann beschreibt die Verschmelzung von Mensch und Tier in ihrer Relation zueinander in der Idylle *Herr und Hund* (1919).

»Seit wann weißt du das denn?«
»Was weiß ich, seit Wochen schon.«
»Und dann frißt du das die ganze Zeit in dich hinein?« (136)

Die ängstliche Reaktion auf den Hund, der dieses Mal weder knurrt noch zu beißen droht, ergänzt seine Bedeutung als Motiv. Frank bräuchte dieses Mal nicht mit dem Hund zu sprechen, wie er es im ersten Kapitel tat, um ihn dadurch zu besänftigen und durch gutes Zureden vom Tier akzeptiert zu werden, damit es den Platz freigeben möge. Trotz des Mangels an Gefahr für sein Fortkommen bestätigt Frank jedoch seine Beziehung zum Hund durch eine überraschende Vertraulichkeit und sogar Höflichkeit, als er sich dafür entschuldigt, diesmal leider keine Zeit zu haben, sich länger aufzuhalten. Zwischen Kampfeseuphorie und dem Treffen mit den Eltern sind somit weder Franks Stimmung noch sein Urteilsvermögen stabil. Ähnlich dem Perspektivenwechsel durch die Polizei im ersten Kapitel, wird kurz darauf durch die Aussage der Mutter Information über Frank gegeben, die vorher ausgespart war und die über den Informationskanal des Frank nahe stehenden Erzählers hinausgeht und somit einen Außenblick auf den Protagonisten zulässt. Die Deutlichkeit steigert sich in der Wiederholung im Verlauf des Gesprächs:

[...] und du riechst auch ein bißchen (165).
Du riechst aber wirklich schlimm (166).

Als der Hund schließlich im Zusammenhang mit Karls psychischem Kollaps erscheint, bestätigt sich die Verbindung des Motivs zum Phänomen der schwer zu kontrollierenden Wahrnehmung bis hin zum psychotischen Zustand. Frank gelingt es dabei seine rationalen Funktionen zu meistern, als er den nicht zusammenhängend assoziierenden Karl nach Hause bringt. Gerade als Frank darüber nachdenkt, dass er „seinen besten Freund" Karl wie einen Hund führt, der sich nicht „losreißen" (259) dürfe, erscheint der Hund vor ihnen auf der Straße. Franks Haltung ist reserviert, Karl hingegen wälzt sich in Eintracht mit dem Hund, den er als „guter Hund"(260) bezeichnet, auf der Erde, wird von ihm abgeleckt und rangelt solange, bis er auf ihm liegt und Frank ihm erklären muss, dass er den Hund mit seinem Gewicht erdrücken könnte. Die Angst vor der mentalen Dysfunktion und die Angst als Ausdruck eben dieser geminderten Funktion scheint sich durch den akuten Zustand auf den hundegleichen „besten Freund"[12] Karl verlagert zu haben, da Frank nicht mehr in deren Mittelpunkt erlahmt stehen bleibt, sondern als Betrachter und Verwalter handelt. Die Symptome, die Frank latent durch den Roman trägt, manifestieren sich in dieser Szene außerhalb seiner Person und so läuft der Hund weg, ohne dass Frank sich um eine Kontaktaufnahme und Fortführung der Verbindung mit ihm kümmert. Stattdessen kommuniziert

[12] Auf die Benennung Karls als „bester Freund" wird später eingegangen.

Karl gerade und ausschließlich mit dem Hund situationsgerecht, indem er „›Guter Hund‹“ (260) sagt und sich mit ihm im Matsch wälzt, anstatt zusammenhangslos Einfälle auszusprechen. Dies wird unterstrichen dadurch, dass Frank es bemerkt: „Er [Frank] war ja im Grunde froh, daß sein bester Freund mal normales Zeug redete, auch wenn es dummes Zeug war“ (260).[13]

Durch das Zur-Schau-Stellen Frank Lehmanns begrenzter Möglichkeiten und seiner begrenzten Perspektive, mit der er aber gleichzeitig Anspruch auf Richtigkeit und Allgemeingültigkeit erhebt, bereitet die Geschichte humoristische Lesemöglichkeiten. Die Affinität des Romans zum humoristischen Genre erklärt teilweise seine Trivialität, da die humoristische Narration ihre Effekte oft durch die ernste Darstellung von Trivialitäten beziehungsweise die triviale Darstellung von Ernstem erzielt.[14] So gehören Wiederholungen, Wortspiele und innertextuelle Anspielungen zu den Mitteln, die einen erheiternden Effekt erzeugen, da sie unerwartete Bezüge zu und Sinnbrüche mit dem bereits Erzählten schaffen.[15] Auch die Gestaltung einer Figur als naivem Schelm führt dazu, dass dessen Hoffnungen und Überzeugungen offen liegen und durch den Wissensvorsprung des Lesepublikums, das die Begrenzungen und die Außenperspektive durch das Genremuster bereits kennt, als zum Scheitern verurteilt identifiziert werden können. Die humoristische Darstellungsweise trägt jedoch nur einen Teil der Trivialität. Sie wird durch diejenigen trivialisierenden Darstellungsmittel ergänzt, die die Funktion haben, darzustellen, wie mentale Unsicherheiten eines Süchtigen durch seine eigene verminderte sprachliche und gedankliche Tätigkeit ausgeglichen und verdeckt werden. Anstatt beispielsweise einer fragmentarischen Darstellungsweise, die die mentale Unsicherheit freilegen würde, herrscht in Regeners Roman eine trivialisierende Darstellungsform, d. h. sie entspricht der vereinfachenden, Lücken schließenden, gedanklichen Aktivität einer Person, die dem mentalen Chaos entgegenwirken muss.[16]

Die die allgemeine Orientierungslosigkeit untermalende Einnahme von Drogen wird nicht nur angedeutet, sondern explizit erwähnt. Frank trinkt regelmäßig und zu allen Tageszeiten Alkohol, was sich im Charakter seiner Wahrnehmung und seiner kognitiven Funktionsmuster widerspiegelt. Da die Erzählperspektive in hohem Maße diejenige der Hauptperson wiedergibt, ist der Leser auf die gedankliche Aktivität eines suchtverdächtigen

---

[13] Hier wird dem nächsten Abschnitt *vorgegriffen*, in dem die explizite Erklärung als ein Stilmittel bewertet wird.

[14] Dies kann mit dem Zuviel oder Zuwenig an Aufwand im Verhältnis zu dem, was erwartet wird, verglichen werden, das Freud als die Ursache für das Komische z. B. an der Clownfigur anführt. (Freud 1905 nach Jauß 1977, S. 259).

[15] Außer der in obiger Fußnote angesprochenen Disproportionen des Erzählens kommt es zu Kontextverschiebungen (Lypp 1986), ein Aufeinanderstoßen widersprüchlicher Prinzipien und Werte.

[16] Innerhalb der psychoanalytischen Terminologie fällt diese Funktionsweise in die Kategorie der Abwehrmechanismen.

Alkoholkonsumenten angewiesen.[17] Der gleichmäßige Erzählstil ist dabei nicht davon abhängig, wie viel Frank zu den verschiedenen Gelegenheiten getrunken hat, sondern die Einwirkung des Alkohols auf die kognitive Belastbarkeit bezieht sich auf die Weise, in der Schlüsse gezogen werden und Beurteilungen ausgesprochen werden. Die sprachlich aufgezeigten Gedankenmuster bestehen einerseits aus knappen, kurzschlussähnlichen Beurteilungen, die Zweifel neutralisieren und jegliche Differenzierung suchende Analyse ausschließen. Hierzu gehören formelhafte und zusammenfassende Aussprüche in großer Anzahl wie „der Blödmann", „Ist doch ein Scheiß". Andererseits bricht Frank in Analysen über semantische und pragmatische Bedeutungen aus. Diese Eruptionen dauern lange an, Frank hält mit nahezu ehrgeizigem Eifer an seiner Position und an den aufgeworfenen Fragen fest, ohne dass es in diesen Zusammenhängen zu vorschnellen kompromissbereiten Abrundungen kommen würde.

Dem im Roman als normale Droge geltenden Alkohol werden andere Drogen gegenübergestellt. Neben den deutlichen Hinweisen auf Karls Übernächtigung, seinen überarbeiteten Zustand durch seine bevorstehende Ausstellung, seine schmutzigen Fingernägel und sein allgemein vernachlässigtes Äußeres, spricht Erwin den Verdacht aus, Karl würde Drogen nehmen, ohne dass diese benannt werden. Dies geschieht erst bei der Einlieferung ins Krankenhaus am Ende des Romans (276). Als ausdrücklich von Heroin, Kokain, LSD und Amphetamin die Rede ist, polarisieren sich die Perzeptionbeeinträchtigungen der beiden Freunde. Die Erfahrung, die Orientierung zu verlieren, durchlebt der phlegmatische Frank mit langsamerer Geschwindigkeit als Karl, den nicht nur eine andere Droge, sondern auch sein künstlerischer Ehrgeiz zu einem höheren Tempo seiner Handlungen drängt, was im Vergleich zu Frank zu einem sichtbareren und akuteren psychischen Kollaps führt. Mit Hilfe des Hundemotivs werden die unterschiedlichen Verläufe des kognitiven Zerfalls miteinander verbunden. Dass es auf das Problem der Orientierungslosigkeit keine Antworten gibt, selbst wenn professionelle Hilfe herangezogen wird, sondern lediglich Betäubung zur Verfügung steht, wird im Gespräch mit dem Arzt im Krankenhaus bestätigt. Der zweite Arzt, der über die Behandlung entscheiden soll, kann sich nicht eindeutig über die Ursachen für Karls Zustand aussprechen, sondern ist bezeichnenderweise ein übernächtigter junger Mann, der mehr als einmal durch seine eigene Gestikulation beinahe die Balance auf dem Stuhl verliert, auf dem er sitzt. Auch welche Formen für eine Behandlung aktuell sind, lässt er unbestimmt. Dann beweist er allerdings Tatkraft, als er Karl schließlich eine Schlaftablette gibt, denn seine bisherige vorsichtige und unbestimmte Haltung, mit der er Vorschläge macht, verwandelt sich in Bestimmtheit, als er Karl mit einem kurz formulierten Befehl: „›Mund auf‹" (279) die Tablette verabreicht.

[17] Anbei ist zu vermerken, dass im Text nicht ausdrücklich problematisiert wird, inwiefern es sich um eine soziokulturell bzw. klinisch definierte Sucht handelt.

Der Roman endet mit dem Fall der Berliner Mauer, die den Protagonisten als Westberliner bisher durch zwei Staatsgrenzen vor seinen Eltern „geschützt" hatte. Der Roman spannt somit einen Bogen zwischen individueller, beziehungsweise generations- oder milieubedingter Orientierungslosigkeit und einem gesellschaftlichen, Unsicherheit bringenden Ereignis.

Ob sich durch die Öffnung der Mauer, die zwar im Roman von einer ausgelassenen Stimmung begleitet ist, die Schwerinterpretierbarkeit des Daseins für den Protagonisten steigert, bleibt offen.

Die besprochene Handlung des Romans könnte vermuten lassen, dass Spannung erzeugt wird oder gewisse Steigerungen zu einer starken emotionalen Involvierung des Lesers führen würden, ein Verfahren, das Nusser zu den Darstellungskonventionen der Trivialliteratur zählt. Durch Affekt lösende Geschehen könnte die Anspannung lustvoll wieder entspannt werden.[18] Dies geschieht nicht, denn die Marköre, die ausdrücklich auf das dramatische Ende hinweisen, sind spärlich vorhanden, und eingebettet in einen banalen Alltag mit seinen aneinander gereihten, humoristisch dargestellten Tücken bleibt der tragische Verlauf im Hintergrund.

Kein Entrinnen aus Trivialem

In den folgenden Abschnitten soll herausgearbeitet werden, wie im Roman *Herr Lehmann* durch die Milieuschilderung, die genaue zeitliche Situierung und verschiedene erzähltechnische und sprachliche Mittel Trivialitätseffekte erzeugt werden. Der Text lädt durch seine verschiedenen konkretisierenden, banalisierenden Merkmale zu einer Perspektivenbeschränkung und einem möglichen unreflektierenden, identifikatorischen Lesen ein,[19] und damit zu einer Verwendung von Literatur, die für das Lesen von Bestsellern als typisch angesehen wird und in der Diskussion um die Bewertung eine Zielscheibe für die traditionelle Kritik an der Massenliteratur dargestellt hat, aber später

[18] Nusser (1991), S. 128.

[19] Artur Schopenhauer (1992), *Världen som vilja och föreställning*, övers. Efraim Sköld. Bei der von Jauß vorgenommenen Differenzierung verschiedener Identifikationstypen und der zu Grunde liegenden Auffassung, dass die ästhetische Erfahrung eine „Hin- und Herbewegung" zwischen dem Aufgehen in einer Emotion durch das Miterleben dargestellten Schicksals und einer abgelösten Reflexion darüber sei (Jauß 1977, S. 221), kann ein miterlebendes, identifikatorisches Lesen natürlich nur eine Vereinfachung sein. Bedingt durch all das, was in Regeners Text im Vordergrund passiert, drängt sich eine identifikatorische Leseperspektive jedoch auf. Der Eindruck, dass es sich um eine dokumentarische Abbildung von Wirklichkeit handelt, die Darstellung von direkt aus dem Alltag wieder erkennbaren Details, was Gegenstände, Sprache, Milieu, Denkweise und politisches Ereignis angeht, kombiniert mit einer Erzähler/Protagonisten-Perspektive, mit vielen ironischen Reflexionen, sorgt für so viel Variation und humoristische Unterhaltung, dass eine Hin- und Herbewegung, die über das von der Erzählperspektive Umfasste hinausgeht, keineswegs notwendig ist, um abwechselungsreiche Unterhaltung zu schaffen.

auch positiv und als Qualität ausgelegt worden ist.[20] Die Merkmale im Text, die eine solche Lesart ermöglichen, können somit als Mittel, die Trivialitätseffekte schaffen, betrachtet werden. Die identifikatorische, kulthafte Lesart wird durch die werbende Aufmachung auf dem Klappentext vorbereitet.[21] Hier findet man Zitate aus verschiedenen Rezensionen aus der Presse. An erster Stelle wird die Sonntagszeitung zitiert, hier heißt es: „Herr Lehmann, das sind ja wir! Sven Regener gelingt mit seinem Romandebüt ein hochkomisches Sittenbild der Achtzigerjahre-Lumpenbohème."[22] Demnach verspricht der Text, das wiederzugeben, was schon eingewöhnt und bekannt ist. Das kann bedeuten, dass dem Leser zugesagt wird, dass ihm keine Anstrengungen aufgebürdet würden und dass er sich nicht in fremde Verhältnisse hineinversetzen müsse. Eine eventuelle Horizonterweiterung bleibt auf die Möglichkeiten beschränkt, die ein Blick in den Spiegel geben kann. Auch in Hellmuth Karaseks Rezension (Tagesspiegel) ist von „Alltag" und einem „Kreuzberger Oblomov in einem unverwechselbaren Milieu" die Rede, die ein Publikum ansprechen, das zur Identifikation bereit ist. Ähnlich wird durch den Einbezug des Mauerfalls eine Abkürzung zum Rezipienten eingeschlagen. Das explizite Anknüpfen an ein politisches Ereignis, das die Leser selbst erlebt haben und dessen Auswirkungen sie noch erleben, gewährleistet ein direktes Wiedererkennen eines gefühlsstarken Erlebnisses.

Stil und Erzählerposition

Der für triviale Romane typische Aktionismus ist in *Herr Lehmann* in seinem hohen Anteil an Dialogen realisiert.[23] In den Dialogen herrscht folgender sprachlicher und kommunikativer Stil vor: „›Sie hat da keinen Bock drauf‹" (189) oder „›wenn die Welt schon mit Arschlöchern vollgestopft ist, die bis 17 Uhr frühstücken, wieso brauchen wir dann auch noch Knallchargen, die um elf Uhr schon Schweinebraten bestellen?‹", „›Soso, da erzählt dir keiner was‹"(49). Die Dialoge entbehren die für die gesprochene Sprache typischen Strukturmerkmale wie z. B. häufige Pausen und eingeflochtene Überbrückungen wie Äh- oder Mmh-Laute und auch die Syntax ist vergleichsweise vollständig. Dialektale Aussprachevarianten sind nicht in der Schreibweise wiedergegeben. Sowohl Wortwahl als auch die grammatische Variante der Trennung des Pronominaladverbs („›[...] da war doch oft die Rede von‹" (28))

---

[20] Siehe Turner (1990), Radway (1984).

[21] Mit „kulthaft" ist der Status des Romans als „Kultbuch" gemeint, das von vielen Lesern gleichzeitig und vornehmlich emotional gelesen wird (vgl. Jauß 1977, Metzler 1990, S. 255). Inwiefern es sich bei der gemeinsamen undistanzierten Lesart einer größeren Gruppe auch um die Realisation eines kulturellen Ereignisses im Sinne einer assoziativen Identifikation (siehe Jauß 1977, S. 214f) handelt, steht außerhalb der Fragestellung dieser Studie.

[22] Die Klappentexte wechseln. *Sonntagszeitung* 05.08.2001.

[22] Nusser (1991), S. 125. Laut Nusser wird das „Konfliktfeld" „personalisiert", d.h. durch die Handlungen von Figuren konkretisiert.

schaffen dennoch den Eindruck von transkribierten, gesprochenen Dialogen aus einem bestimmten sozialen Milieu. Da diese Sprache als Konstante vorliegt, die auch der Erzähler weitgehend übernimmt, ruht das gesamte Werk auf dieser Art Jargon. „Etwas" wird meistens zu „was" verkürzt und auch weitere gewöhnliche sprechsprachliche Verkürzungen sind beinahe ständig gewählt, wie z.B. „drin" anstatt von „drinnen":„Es war heiß hier drin, [...]" (193). Der sprachliche Stil ist literarisch nicht neutral, sondern zwingt den Leser dazu, die Sprecher einzuordnen und dabei gleichzeitig seine eigene Position im Verhältnis zum Stil und zu den sprechenden Figuren innerhalb eines Spektrums von Distanz bis hin zur Identifikation zu definieren. Die Direktheit des vulgären, ungekünstelten Alltagsstils zeugt dabei von Vertraulichkeit dem Leser gegenüber, so als würde sich ein Erzähler direkt dem Publikum zuwenden, um zu erklären, dass es hier ganz ungezwungen zugehe und ein möglichst unkompliziertes Verhältnis zum Leser angestrebt werde. Somit werden die Rezipienten als emotionale Teilnehmer umworben.

Eine besondere Rolle in der Erzeugung der Trivialitätseffekte spielt die Erzählerposition. Dieses Mittel sorgt dafür, dass der Eindruck, dass es sich bei dem Roman eigentlich um eine distanziert zu lesende, entlarvende Dokumentation handele, zwar anklingt, dieser Leseverdacht sich aber wieder neutralisiert, anstatt bestätigt zu werden. Dass der Erzähler die Vulgarität der Sprache in den Dialogen meistens auch selbst benutzt, ist schon erwähnt worden. „Sie kippten die Schnäpse weg" (143) oder „Herr Lehmann hatte auf diesen Scheiß keine Lust" (183). Seine Position macht über dieses hinaus einen amateurhaften, ungeschickten Eindruck. Seine Distanz zum Protagonisten zeigt sich zwar durch seine konsequente Verwendung der Bezeichnung „Herr Lehmann", sie fehlt jedoch an anderen Stellen, an denen der Erzähler plötzlich, und bei erstem Auftreten im Roman unerwartet, eine Haltung ausdrückt, die nur die Hauptfigur selbst formulieren kann, wie z. B. diese Ironie:

> Herr Lehmann liebte seine Eltern. Er war ihnen für vieles dankbar, und sie lebten weit weg von Westberlin, in Bremen, das ergab einen Abstand von zwei Staatsgrenzen und einigen hundert Kilometern. Was er auch sehr an ihnen schätzte, war die Tatsache, dass [...] (20).

Durch die deplatzierte Ironie gibt sich der Erzähler nicht nur als eine Person aus dem Milieu, sondern die Distanz zum Protagonisten wirkt nun einzig wie ein Kokettieren, was die Frage aufwirft, ob Frank Lehmann seine Geschichte mit sich in der dritten Person selbst erzählt und nach einer Verfremdungsform dafür sucht. Die Erzählerfunktion ist folglich durch seine Sprache, seine Zugehörigkeit zur sozialen Umgebung und durch seine enge Verknüpfung zu Frank Lehmann, die Zweifel an seiner Eigenständigkeit aufwirft, begrenzt. Da der Erzähler Franks Tun und Denken aus keiner ironischen, distanzierten Haltung präsentiert, die die Beschränkungen des Protagonisten sichtbar

und ihn damit zum Objekt der Darstellung machen würde, charakterisieren seine Distanz und Ironie eher ihn selbst und geben ein Bild seiner Mentalität, der Art und Weise sich auszudrücken und Schlüsse zu ziehen. Damit gehört die Position, die der Erzähler einnimmt, zur Milieuschilderung, die ihrerseits auf Wiedererkennen und auf Identifikation abzielt. Seine Möglichkeiten, distanziertes Lesen einzuleiten sind, obwohl er damit kokettiert, begrenzt und die Wahl bleibt damit dem Leser überlassen.

Scheinbare Direktheit

Nusser hebt in seiner Studie zum „Groschenroman" u.a. das Vorkommen der Klischee bildenden sprachlichen Formen Redensart und Sentenz hervor. Durch die Verwendung von Redensarten und Sentenzen wird eine effektive Übermittlung von gefühlsmäßigen Inhalten durch vorgefertigte Formulierungen vorgegeben.[24] Des Weiteren „unterstützen [sie] die Typisierung der Figuren, den klischeehaften Charakter des Geschehens [...]" und erleichtern die Polarisierung der dargestellten Welt in Gut und Böse.[25] Die Romanwelt in Gut und Böse einzuteilen gelingt dem Roman *Herr Lehmann* aus keiner Perspektive. Im Gegenteil, orientierungslose Figuren und der wenig eigenständige Erzähler lassen dies trotz Verwendung von alltäglichen sprachlichen Verfestigungen offen und vermitteln eine bestehende Unbestimmtheit über die Frage nach dem Gut und Böse, eine Unbestimmtheit,

---

[24] Nusser (1976), S. 90ff. Bei Redensarten handelt es sich um durch den alltäglichen Gebrauch „formelhaft erstarrte Sprachwendung[en]" (Wilpert 1964, S. 561 in Nusser 1976, S. 90), die zwar keine allgemeine Erkenntnis ausdrücken, jedoch den Charakter des Kontexts, in dem sie auftreten, nachhaltig prägen. Nusser führt Beispiele wie diese an: „Wie ein Kartenhaus stürzte das Traumgebilde des Glücks plötzlich zusammen." Auch Redensarten wie „freie Hand geben, übers Ohr hauen, auf den Pelz rücken" sind Mittel der sprachlichen „Vereinfachung und Normierung von Sachverhalten und der von ihnen ausgehenden Wirkungen sowie der erzählzeitlichen Raffung der Darstellung." (Nusser 1976, S. 91). Sentenzen gehen über eine formelhafte Erstarrung hinaus und drücken ein „Urteil, [einen] Denkspruch, [eine] knapp und treffend formulierte Erkenntnis" aus, die sich durch „leichte Einprägsamkeit" und „Allgemeinverständlichkeit" auszeichnet. (Wilpert 1964, S. 639 in Nusser 1976, S. 93). Nusser spricht von „Redewendungen mit didaktischem Einschlag." (Nusser 1976, S. 93). In der von Nusser untersuchten Literatur liegen Sentenzen meist als die Ergebnisse individueller Überlegungen von Personen vor, deren Schlüsse auf allgemein anerkannten Grundsätzen aufbauen. Der direkte Weg zum Leser ist durch ein leichtes Wiedererkennen der Grundsätze und der leichten Verständlichkeit der Anwendung im speziellen Fall gewährleistet. Nusser sieht die Eigenschaften, die der triviale Text aufweist, als ein Mittel den Bedürfnissen „des Lesers aus der Unterschicht entgegen[zu]komm[en], da dieser Leser aus verschiedenen Gründen rasch verstehen möchte und zu einer differenzierten Verstehensleistung nicht bereit ist (Nusser 1976, S. 93). Festzuhalten sind die von Nusser beschriebenen Wirkungsweisen, die jedoch im vorliegenden Zusammenhang als Erzählmittel mit möglichen Wirkungsweisen betrachtet werden, was auch ein Spiel mit der Positionierung von Text und Leser und ihrem Verhältnis zueinander beinhaltet.

[25] *Ebd.*

die mit dem episodenhaften Geschehen übereinstimmt. Phrasen und Redensarten orientieren sich in *Herr Lehmann* an der gesprochenen Sprache der im Kneipenmilieu angesiedelten Personen. Die Übernahme der Stilmittel der gesprochenen Sprache einer bestimmten Gruppe in den literarischen Text dient, über die Milieuschilderung hinaus, wie gesagt, zum Appell an das Publikum, sich selbst während des Lesens und Verstehens zu positionieren und fortlaufend umzupositionieren und dabei zwischen Distanz und Wiedererkennen zu wechseln. Phrasen und Sentenzen fassen gerade die Bedeutungen zusammen und klären die Unbestimmtheiten, die in einem als seriös angesehenen, literarischen Text erwartet werden und in ihm für eine Veränderung des Erfahrungshorizonts beim Leser sorgen.[26] Eingeübte semantische Cluster, die in der gesprochenen Sprache die Funktion haben, Information zu präzisieren und zu verdeutlichen, und die im krassen Gegensatz zu den Erwartungen an den literarischen Text stehen, der eine implizite Bedeutungssphäre offen lassen soll, werden verwendet und ergeben einen Hinweis auf hervorgerufene Trivialität.

Im Gegensatz zum Ausdruck in Nussers Beispielen werden bei Regener keine überschwellenden Bedeutungen erzeugt, sondern genau umgekehrt wird durch Redensarten entromantisiert und entdramatisiert.[27] Folgende Beispiele stammen aus einer Szene, in der Frank unfreiwillig in einen Nahkampf verwickelt wird. Der Erzähler kommentiert mit festen Begriffen und Wendungen: „ein Stoffel wie Erwin kam ihm gerade recht" (102). Die Ergänzung durch „voll" zeigt im folgenden Beispiel die feste vulgäre Wendung an: „Der Kiffer schlug ihn voll ins Gesicht" (103, Akkusativ im Originaltext). Über Karl wird gesagt, „Er [...] konnte [...] neuerdings eine Menge Scheiß bauen" (101). Als Frank plötzlich die Worte fehlen, drückt er seine Frustration mit der innovativ scheinenden, aber schon festen Wendung „- ich lese die falschen Bücher" (104) aus. Der Erzähler erklärt, wie Frank versucht, seinen „Worten Gewicht zu verleihen" (104), was mit Franks potentiellem Hang zum Pompösen korrespondiert. Auch andere Sprecher drücken sich in festen Phrasen aus: Karl fragt Frank „›Wo drückt der Schuh?‹ [...] ›Und dann frißt du das seit Wochen in dich hinein?‹" (136). [Karl]: „›Hier ist ja ganz schön tote Hose‹" (106). Mit „›Kerle, Kerle, Kerle‹" (90) spricht Erwin seine Ratlosigkeit bei gleichzeitiger Alarmbereitschaft und Missbilligung aus. Bei Karls Warnung: „›[...], sonst holst du dir noch den guten alten Tod.[...]‹" (106) lässt sich durch die Erweiterung „guten alten" das Bewusstsein des Sprechers über die Repetitivität sprachlicher Formen erkennen.

Phrasen dienen der Genauigkeit der Darstellung und der Anbindung an das dargestellte Milieu. Beschönigende, stereotypisierende Wendungen

---

[26] Vgl. Jauß (1967), Iser (1970) und Waldmann (1972), der den rezeptions-ästhetischen Ansatz in seiner Studie zu Heftromanen verwendet, samt einer Diskussion über die Gültigkeit diese Kriterien in Bezug auf die Wertungsproblematik in der Trivialliteraturforschung in Fetzer (1980), besonders S. 115f.

[27] Für Nussers Beispiele siehe Fußnote oben.

kommen zwar vor, kontrastieren jedoch ironisch mit dem vorherrschenden, rauen Ton und dem Charakter des Protagonisten, der sich zwar selbst nicht scheut verbal aufzutreten, jedoch jeglicher Beschönigung misstraut.[28] Auch Anspielungen auf vorgefertigte romantisierende und vereinfachende Vorstellungen und Darstellungen von Liebe, Anbetung und Frauen kommen vor. Zum Beispiel wird Katrin, in die sich Frank kurz zuvor verliebt hat, plötzlich und mehrfach „die schöne Köchin" (u.a.66, 72) genannt. Katrin ist allerdings zuvor nicht als „schön" aufgetreten, ihre deutlichsten Züge waren bisher ihre Schlagfertigkeit, ihr Mut und ihre Lust zum Streit.[29] Als Frank daraufhin als unbeholfener Badegast damit beschäftigt ist, die Situation in der Badeanstalt praktisch und sozial zu bewältigen, und seine Unzulänglichkeit dabei im Mittelpunkt steht, unterstützt die Bezeichnung Katrins als „schön" in „und machte sich auf die Suche nach der schönen Köchin." (75) die Verminderung und die ironische Bloßstellung des Protagonisten.

Während die verfestigten Formen, die die Redensarten bilden, von Figuren und Erzähler gleichsam benutzt werden, sind Sentenzen in *Herr Lehmann* der Figurensprache vorbehalten.[30] Der Erzähler in *Herr Lehmann* hat selbst keine Einsichten, die er vermitteln möchte. Das Aussprechen von Schlussfolgerungen, die aus gewissen Erfahrungen und Beobachtungen herrühren und diese zusammenfassen, erfolgt in den wiedergegebenen Dialogen, was eine Parallele zur gesprochenen Sprache bildet, in der Versuche, grundsätzliche Wahrheiten auszudrücken, als abstrahierende Zusammenfassungen vorkommen, wodurch Themen abgeschlossen, Unstimmigkeiten überwunden und Unsicherheiten über Meinungsverschiedenheiten im Gespräch zeitlich begrenzt werden können. Frank beendet seine Schwimmversuche im Bad mit den Worten: „›Man muß seine Grenzen kennen, und daraus die richtigen Schlüsse ziehen‹" (75). Franks Mutter weiß über die Kreuzberger Krawalle folgende Verallgemeinerung zu ziehen: „›So was kann immer mal losgehen‹" (173). Bei den Grundsatzerklärungen handelt es sich nicht immer um eine Abrundung, sondern sie können auch den Charakter eines Postulats haben:

> »Wenn wir schon mal hier sind, dann wollen wir ja auch mal was von der Stadt sehen« (167).
> »Da sieht man mal alles«, sagte seine Mutter [...]. »Das muß doch auch mal sein« (174).

Weitere Beispiele zeigen, dass das Äußern alltäglicher Grundsätze den sprechsprachlichen Stil unterstreicht, jedoch nicht dazu eingesetzt wird, um

[28] Auf Franks sprachliche Sensibilität wird an anderer Stelle eingegangen.
[29] Das Köchinnenmotiv kann eine Anspielung auf die „schwarze Köchin" in der Blechtrommel darstellen und würde die Parallele zur Figur Oskar Matzerath unterstreichen.
[30] Sentenzen werden in Fußnote 24 behandelt.

den Leser zu belehren. Darüber, dass der Vater bald in Pension gehen könnte und er dann immer zu Hause wäre, spricht sich die Mutter wie folgt aus: „›Da muss man sich ja auch erst mal dran gewöhnen‹“ (169). Frank über wirtschaftliche Sicherheit und Konjunkturschwankungen im Gespräch mit dem Vater:

> »Und selbst wenn sie essen, das Geld macht man immer mit dem Suff.« [...] »Würde ich auch mal denken«, sagte sein Vater, »gesoffen wird immer.
> So gesehen hast du es ganz gut erwischt hier« (182).

Ironisch sagt Karl beim Servieren und spricht zudem noch aus, dass es sich um einen Grundsatz handele und dass dieser auch beim Protagonisten verankert sei: „›Das muß alles seine Ordnung haben. Das ist doch dein oberster Grundsatz, Boß‹“ (181). Zusammenfassende Abstraktionen werden auch als Beurteilungen ausgesprochen:

> »Das ist wirklich ein netter junger Mann.« [...] »Aber auch etwas seltsam« (182).
> »Das ist ja ein lustiger Abend«, sagte seine Mutter zu ihm. »Du hast es wirklich nett hier mit deinen ganzen Freunden« (191).

Den pauschalen Grundsatzäußerungen ähnlich sind die mit „Na dann....“ eingeleiteten Aussagen. Sie erwecken den Anschein von Kausalität, dienen aber nur der Überleitung zwischen den Gesprächsthemen, die sonst frei im Raum stehen würden, und beenden somit das jeweils zuvor besprochene Thema. Wie im gewöhnlichen, alltäglichen Gespräch, das Probleme zwar anspricht, jedoch nicht vertieft, sondern manchmal strategisch umgeht und von einer tieferen Problematisierung ablenkt, bilden allgemeine, kurze beurteilende Zusammenfassungen und situationsbezogene Ausblicke einen monotonen Rhythmus, der in *Herr Lehmann* das Unbehagen mangelnder Stimulanz unterstreicht, aber auch das Pochen einer unbestimmten Bedrohung hervorbringt.

Nicht nur Redensarten und Sentenzen beschleunigen die Informationsübermittlung in Regeners Roman, charakteristisch für die Sprache des Romans ist der Einsatz einer bestimmten Art von bildlicher Sprache. Auch sie ist der gesprochenen Sprache entlehnt und zeichnet sich durch spontan gebildete Gleichnisse und Metaphern aus, in denen die Bilder, die zum Vergleich und zur Übertragung herangezogen werden, aus dem praktischen täglichen Leben und aus den Medien stammen. Über Karl wird gesagt, als dieser sich zur Kellnerarbeit einen Anzug angezogen hatte, da der Besuch von

Franks Eltern erwartet wurde: „Er sah grotesk aus, wie ein Monsterpinguin nach dem Schleuderwaschgang“ (176). Über das weitere Schauspiel am selben Abend und welche Wirkung es auf Frank hat, heißt es: „Er hatte nichts gegen ein bißchen Spaß, aber das hier war nicht mehr subtil, das war der Vorschlaghammer“ (177). Die Vergleiche präzisieren die Gefühle und das Aussehen der Figuren und legen gleichzeitig den Sprecher zeitlich und sozial fest. Im Gegensatz zu Redensarten und Sentenzen handelt es sich jedoch nicht um eine gedankliche Abkürzung durch einen harmonisierenden kognitiven Abschluss, sondern um sprachliche Kreationen, die durch ihre Kombination von Bezugsrahmen nicht nur genaue Darstellungen von Situationen und Gemütszuständen liefern, sondern durch die Benennung die figureneigene, ironische Perspektive öffnen, die von eben diesen Gefühlen entfernt und Distanz zu ihnen schafft. Wieder ist ein identifikatorisches Lesen nicht ausgeschlossen, denn gerade eine ironische Perspektive auf das Geschehen kann mit einer wiedererkennenden, ironischen Auffassung der Leser zusammenfallen. Während die gedanklichen Kurzschlüsse durch die Grundsatzerklärungen ganz offenbare Vereinfachungen sind und die Begrenzungen der Figuren offenbaren, zeigt die Verwendung der bildlichen Mittel ihr Vermögen zum Überschreiten gedanklicher Zusammenhänge mit einer drastischen Wahl von Vergleichen. Die gleichzeitige Begrenzung und die Versuche zur Überschreitung dieser intellektuellen Einschränkungen fallen nicht nur in die Realitätsbeschreibung, sondern lassen gleichzeitig das komische Genre anklingen.

Dass es sich beim Stil und Stilniveau der Sprache auch um eine Intimitätsbezeugung unter den Figuren handelt, lässt sich durch folgendes Beispiel belegen. Es handelt sich um einen Dialog, in dem Karl, als Frank ihn fragt, was Erwin und er immer heimlich zu besprechen hätten, folgende Antwort gibt:

> »Du wirst es nicht glauben, aber Erwin ist unter die Kunstkäufer gegangen. Er will was von mir kaufen, für seinen neuen Laden in Charlottenburg« (205).

Diese Antwort scheint der normalen sprachlichen Ausdruckweise im Roman zu folgen,[31] aber Franks Reaktion deutet darauf hin, dass Karl das Stilniveau gewechselt hat, was für Frank gleichbedeutend damit ist, einen Intimitätsbruch begangen zu haben:

> Das, dachte Herr Lehmann, ist komisch formuliert. Früher hätte Karl das anders gesagt, dachte er, früher hätte er

[31] (Der zweite Satz enthält eine Ausklammerung und die Verkürzung des Wortes „etwas“ zu „was“.)

> gesagt: Der Blödmann will was von mir kaufen. Was, dachte Herr Lehmann, soll das Gerede von ›du wirst es nicht glauben‹ und ›Kunstkäufer‹, warum redet er so komisch, dachte Herr Lehmann [...] (205).

In derselben Weise, wie die spontane, direkte und vulgäre Ausdruckweise, die, wie die Textstelle zeigt, ihrer genauen Grenzen und minutiösen Differenzierungen nicht entbehrt, das Verhältnis unter den Akteuren im Roman definiert, scheint der sprachliche Stil des Werks die Beziehung zwischen Text und Leser festzulegen. Demzufolge ginge es hier um ein direktes Verhältnis, das auf gekünstelte (d.h. künstlerische) Formen aller Art verzichtet. Der Text versucht den Anschein zu erwecken, ehrlich zu sein (d.h. nicht zu verfremden), nichts zu verheimlichen (d.h. nichts unbestimmt zu lassen), und versichert uns, dass er nichts Besonderes ist, indem er das Lesepublikum immer im relationsetablierenden Klartext anspricht. So gesehen unterstreicht die obige Reflexion Franks die triviale Programmatik des Romans und macht sie explizit. Eine Ergänzung zur Ignoranz, was die künstlerische Gestaltung, Werte und Inhalte betrifft, bildet Franks Haltung zu Karls Objektebau und der künstlerischen Aktivität seines Bruders:

> »Hast ja ganz schön was fertig gekriegt«, sagte Herr Lehmann. *An und für sich sagten ihm die Sachen, die Karl machte, nichts, und Karl wußte das. Deshalb mußte Herr Lehmann nie sagen, wie er das alles fand, und das war ihm angenehm.*
> Herr Lehmanns Bruder hatte mal ganz ähnliche Sachen gemacht, wenn auch – zumindest damals – mit mehr Erfolg, und schon damit hatte Herr Lehmann nie etwas anfangen können (194) [Kursivierungen von mir – KS].

Das Versprechen direkt zu kommunizieren wird allerdings nicht eingelöst, da der „Klartext" nicht alles erfasst und den Unterton der Unsicherheit nicht verhindert. Eine Andeutung, die dem obigen Zitat direkt folgt, spiegelt diesen Zwiespalt:

> Kunst ließ ihn überhaupt im großen und ganzen kalt. Aber er hatte Respekt vor den Leuten, die sich ihr widmeten, wie überhaupt vor allen Leuten, die sich in irgend etwas hineinsteigern konnten (194).

Franks Perspektive, die hier als Schlüssel zur Textwirkung herangezogen werden kann, bestätigt das Bekenntnis zum Kunstlosen, das unmittelbar danach in eine Bewunderungsbekundung für den intellektuellen Prozess, der u.a. Kunst schafft, umschlägt. Einbezogen, dass Frank selbst die Gabe besitzt, sich beinahe zwanghaft in Überlegungen über die Bedeutung einzelner Wörter und Sätze zu verbeißen, wird der Widerspruch perfekt. Die eigene

intellektuelle Triebkraft ist vital, wird aber nicht erkannt. Seine inkonsequente Haltung zum Kunstlosen und zur Kunst setzt sich aus einer ausdrücklichen Ablehnung dessen, was schwer verständlich ist, und einer Anerkennung der Auseinandersetzung an sich zusammen. Übertragen auf das Kunstverständnis, das im Roman realisiert vorliegt, wäre die Oberfläche des Romans als ein Understatement für das zu betrachten, was nicht direkt in den Vordergrund der gestalterischen Darlegung gestellt wird. Dies stützt die Annahme, dass der triviale Stil als ein verfremdendes künstlerisches Verfahren zu betrachten ist und dem Geschehen einen Anstrich von Anspruchslosigkeit gibt, da nichts Besonderes zu passieren scheint.

Das scheinbare Nicht-Geschehen stimmt mit der Alltäglichkeit der Schauplätze überein, die einen Teil der monotonen Oberfläche der Geschichte bilden. Frank Lehmann bewegt sich auf Straßen, zu Hause und in verschiedenen Restaurants und Kneipen, die er selbst zwar in einem gewissen Grad nuanciert wahrnimmt, was aus seinen Beurteilungen hervorgeht, die jedoch Typen bleiben und als solche wieder erkennbar sind. Im Hotelfoyer wird der teure Kaffee in Silberkännchen serviert und die Dame in der Rezeption lächelt. In der Schwulenkneipe sind die Schwulen bevorzugt, manche Kneipen haben weiße Gardinen vor den Fenstern, in anderen gibt es kaum Licht. In wieder anderen findet sich die Kundschaft früh, in anderen spät ein. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist die Musik, die gespielt wird. Trotz der hier aufgezählten Unterschiede, die in einer neutralen Erzählersprache die Grundlage zu einem Bild der schillernden Vielfalt hätten werden können, entsteht der Eindruck von Eintönigkeit. Die Urteile über die Milieus sind im sprachlichen Jargon abgefasst, der vor allem bewertet und wenig beschreibt, was das Verhältnis, das der Protagonist zu ihnen hat, hervorhebt und gleichzeitig auch die Leseperspektive begrenzt.

Dialoge

Auch die Struktur, in der die Rede erfolgt, trägt zum Eindruck bei, dass Teile des Textes aus dem Alltag transkribiert sein könnten. Anstatt von Gesprächen in einer größeren Gruppe, bei dem die Teilnehmer, wenn sie sprechen, das gesamte bisher Gesagte berücksichtigen, werden in *Herr Lehmann* Simultankonversationen geführt. Es ist nicht ungewöhnlich, dass Frank in zwei Dialoge gleichzeitig verwickelt ist, die sich inhaltlich jedoch nicht überschneiden. Wenn sie trotzdem aneinander anknüpfen, dadurch dass das, was im einen Gespräch gesagt wird, irrtümlich als Antwort im anderen aufgefasst wird (z. B. 114/115), entsteht ein dysfunktionaler, Geduld prüfender Dialog, der humoristische Zusammenfügungen enthält. Neue Themen beginnen, obwohl die vorigen noch nicht abgeschlossen sind, und die Überschneidungen führen zu fragmentierten Sinneinheiten. Innerhalb der Dialoge kommt es deshalb zu Missverständnissen, die die Kommunikation für die Charaktere erschweren. Ihr höchst alltägliches Unvermögen wird dem distanzierten Betrachten ausgeliefert und ihre durch den Text zusammengestellten, nicht funktionalen Versuche zur Verständigung

ergänzen somit den komischen Effekt. Im Kapitel „Später Imbiss“ entsteht durch die Darstellung des Gesagten ein Bild von Kneipenkonversation, bei der die zu laute Musik das Hören der anderen verhindert, der Alkohol die Schärfe des Bewusstseins trübt und die Rezeptivität und Responsivität der Teilnehmer einschränkt, die ihr eigenes Thema wie einen Impuls verfolgen und nur begrenzt aufeinander eingehen.[32]

Die in den Dialogen besprochenen Themen und Franks Gedankenaktivität würden eine aus Belanglosigkeiten bestehende Monotonie schaffen, wenn sie keine humoristischen Nebenklänge aufweisen könnten. Die Darstellung der Beschränktheit der alltäglichen Themen wirkt vor allem dadurch humoristisch, dass Banales aufgezeichnet ist und die Figuren darin gefangen sind. Dazu kommen Bezüge zwischen den einzelnen Gesprächsthemen, die ihren Mangel an Relevanz durch wiederum humoristische Wiederholungen auflockern. Es geht beispielsweise darum, ob Schweinebraten eine Kruste haben sollte oder nicht (51,180) und eventuell auch mit Knoblauch gewürzt sein sollte (181). Kleine Vorlieben für Biersorten werden zum Lebensprogramm erhoben: „[...] außerdem hätte er dann pro forma ein Schultheiß trinken müssen, und das, dachte Herr Lehmann, würde zu weit gehen“ (231). Viele der Informationen sind für den Verlauf des Romans uninteressant wie z. B. in folgendem Gespräch zwischen Frank und seinem Vater:

> »Was macht die Firma?«
> [...] »Da ist jetzt alles anders, das würdest du gar nicht mehr wiedererkennen. Viele sind weg.«
> [...] »Ist jetzt alles ziemlich anders, oder?«
> »Mir haben sie gerade angeboten, zwei Jahre früher in Rente zu gehen.«
> [...] »Ich mach bald nur noch 25 Stunden. Mal sehen...« (169).

Sogar dem Protagonisten fehlt das Interesse:

> »Naja«, sagte Herr Lehmann, für den das alles irgendwie Nachrichten von einem anderen Stern waren, »das ist ja schon mal besser als 40 Stunden« (169).

Oder in einem anderen Zusammenhang: „Herr Lehmann verlor das Interesse an dieser Blödelei [...]“ (96). Weiterhin handeln die Gespräche von alltäglichen Entscheidungen kleinerer Tragweite, deren Wesentlichkeit einzig für die involvierten Figuren ersichtlich ist, was ihre Alltäglichkeit und Befangenheit deutlich macht. Frank und seine Eltern sprechen über die Gestaltung des ersten Besuchstages in Berlin:

[32] Der Begriff Responsivität wird hier in Anlehnung an Asplund (1987) sozial-psychologisch verwendet.

[Stadtrundfahrt] »Ich dachte, du kommst mit«, sagte seine Mutter. »Das wäre doch eine prima Sache.«
»Naja, [...] Stadtrundfahrt, also wißt ihr, das...«
»Er kennt das doch schon alles«, fiel ihm sein Vater ins Wort. [...]
»Aber wir können doch mal was zusammen machen«, sagte Herrn Lehmanns Mutter hartnäckig. [...] »Wir gehen doch heute abend zusammen essen«, sagte er, »ich habe extra einen Tisch für uns reserviert. Dann seht ihr auch gleich das Lokal, wo ich arbeite.«
»Heute abend?« sagte seine Mutter irritiert, „Da ist doch die Sache im Varieté."
„"Im Varieté?" [...]
„Nun frag doch nicht immer so blöd", sagte seine Mutter. »Da kannst du aber nicht mitkommen. Das ist nur für Leute vom Bus. [...].«
»Moment mal«, sagte Herr Lehmann [...] »Wir hatten doch noch ein paar Mal telefoniert. Ihr wolltet unbedingt mal sehen, wo ich arbeite. Ihr wolltet da doch mal mit mir zusammen essen. Was ist denn nun los?«
»Er hat recht, Martha«, sagte sein Vater, »ich hab's dir doch gesagt. Wir hatten das so verabredet« (167/168).

Viele der Gespräche mit den Eltern eignen sich durch ihre Art, oberflächliche Inhalte zu berühren, meistens aber Konflikte heraufzubeschwören, für ein Lehrbuch für Familientherapie. Das Gesagte hat nur dann Bedeutung, wenn nicht nur die Informationsebene, sondern auch die Relationsebene der Kommunikation berücksichtigt wird.[33] In dieser familiären Interaktion werden Fragen nicht inhaltlich und sachlich gelöst, ein konstruktives Gespräch ist deshalb nicht möglich, weil größtenteils Beziehungsunklarheiten zwischen den Personen verhandelt werden. Es werden immer wieder Dinge herangezogen, die das aktuelle und vergangene Verhältnis zueinander diskutieren. Ein Bloßstellen solch undisziplinierter familiärer Interaktion kann auf das außenstehende Publikum erheiternd wirken, da die Situation eventuell bekannt ist. Vor allem offenbaren die im Roman Sprechenden ihre kommunikative Unzulänglichkeit, da sie ihr Problem nicht erkennen können, sondern der Gesprächsstruktur, die sie selbst schaffen, ausgeliefert sind. Dieses Misslingen setzt sie in die erzählerisch vorgeprägte Position von Clowns, die ihr Publikum durch ihr unabwendbares Unglück und durch ihr ungeschicktes Verhalten tragikomisch erheitern. So zeichnet sich in den Dialogen das Spannungsfeld zwischen Trivialität und der tiefer schürfenden Betrachtung der Unmöglichkeit des Entrinnens ab.

[33] Siehe Watzlawik (1985).

Literarischer Figurentypus und sprachliches Bewusstsein

Wie bereits angesprochen, nutzt der Roman die trivialen Möglichkeiten der humoristischen Gattung aus, d.h. er weist Gattungsmerkmale auf, bei denen die Ironie einen festen Bestandteil ausmacht. Dazu gehört die Bloßstellung des Protagonisten, der sich mit zu großem Aufwand und deshalb in naiver Weise über Banalitäten und eine Situation, der er weder entfliehen will noch kann, Gedanken macht. Den Roman *Herr Lehmann* als Schelmenroman zu lesen erfordert, dass der Protagonist als literarischer Figurentypus erkannt und akzeptiert wird. Dazu kommt, dass die mit Ironien versetzte Gattung Vorgaben macht, was das Spiel der verschiedenen Distanzierungsgrade beim Leseerlebnis betrifft. Die Gattungsmerkmale schaffen außerdem intertextuelle Verknüpfungen, die über das Werk hinausweisen und der Trivialität, die es vorspielt, entgegenwirken.[34] Die Gattungszugehörigkeit ist somit als eine Spielform der im Text produzierten Trivialitäten zu sehen, wobei sie sie gleichzeitig, da sie innerhalb der Gattung ihren gegebenen Platz haben, legitimiert. Der Protagonist tritt als eingefleischter Wörterwender, Besserwisser und Alkoholtrinker auf, der seinen Standpunkt stets zu rechtfertigen sucht.[35] Die Wirkungsweise des Schelms Frank Lehmann beruht darauf, dass er als fündiger Infragesteller der alltäglichen Normen (meistens banalen Normen) Sympathie erweckt, weil seine Perspektive oft einleuchtet, wobei er zur selben Zeit vehement seine pikareske Überzeugung vertritt, nicht über sich selbst hinauswachsen zu müssen.[36] Seine Gedankengänge sind bis zu dem Punkt nachvollziehbar, an dem seine Ausführungen ihn als einfältig entlarven, was darauf beruht, dass die Reflexionen innerhalb der Perspektive, die der Schelm anlegt, kohärent sind und einer reflektierenden Logik folgen. Im Aufeinandertreffen mit der Logik der Umgebung, die außerhalb der Perspektive des Pikaros existiert, ist diese für den Außenstehenden als die manifestere, gültigere erkennbar.[37] Franks Naivität entgegengesetzt scheint seine

---

[34] Hoffmeister stellt verschiedene Extreme innerhalb der Gattung gegenüber und bemerkt, dass es sich bei Oskar Matzerath um „d[as] pikarische[.] Leben[.] als Ideal" handelt, im Fall Franz Bieberkopfs um „Selbstverlust und Leiden an einer Krankheit, die nach Heilung verlangt" (Hoffmeister 1986, S. 7).

[35] Frank entspricht der Beschreibung für die Figur des Pikaros, „der den Typ des Abenteurers, des Weltklugen, des Schalks, des Einfältig-Naiven und des Habenichts in sich vereinigt, ein oft philosophischer, reflektierender, kritischer Antiheld[...]" (Metzler 1990, S. 412). Übereinstimmung herrscht auch mit Jacobs Einstufung des pikaresken Romans. Auch *Herr Lehmann* ist in lose aneinander gereihten Episoden erzählt und spielt sich in „niedrigem Milieu" ab. Zähigkeit, Anpassungsfähigkeit und Witz helfen dem Schelm bei seiner Selbstbehauptung (siehe Jacobs 1983, S. 36).

[36] Vgl. Jacobs (1983), S. 13 Lazarillo erspart es sich aus dem Status quo aufzubrechen, da er die Untreue seiner Frau verleugnet und sein Dasein auf einer Lebenslüge beruhen lässt. (*Lazarillo de Tormes* 1554).

[37] Zur Begrenzung und gleichzeitigen Entlarvung der Protagonistenperspektive wird im pikaresken Roman gerne der autobiografische Ich-Erzähler gewählt. Der zurückblickende Erzähler hat mehr Wissen als die Figur, die er beschreibt. Die

Selbstreflexion, durch die er sein Denken zeitweilig in Frage stellt. Wenn diese Reflexion allerdings genauso beschränkt ist wie das zuerst Gedachte und den Rahmen des Naiven nicht wirklich verlässt, verstärkt sich der tollpatschige Effekt. Dadurch, dass der Protagonist als Schelm auftritt, ist seine triviale Banalität als Einfaltspinsel gewährleistet und seine ganze Spannbreite an Naivität und komischem Gebärden wird ausgenutzt. Die Schilderung des sozialen Milieus und klaustrophobischer Situationen, in denen der Protagonist nicht über seinen Horizont hinausblicken kann, in denen existentielle Probleme aktualisiert werden und das alltägliche, relationale, müßige Aneinandergeraten in Auseinandersetzungen mit Eltern, Kollegen und Freunden stattfindet, spricht, im Rahmen der Suche nach trivialitätserzeugendem Verfahren, für ein undistanziertes Lesen. Wenn die Lösungen für die Probleme des Protagonisten nicht auf der Hand liegen, bietet das entlastenden Trost beim wiedererkennenden Lesen.[38] Diese Funktion wird dadurch unterstützt, dass sich die vom Protagonisten und dem Milieu produzierte Ironie innerhalb des Bedeutungsradius dessen hält, was vom Protagonisten als Ironie erkannt wird. In Regeners Text gibt es wenig Anhaltspunkte für eine Außenperspektive, die eine für den Leser gültigere Wirklichkeit zu erkennen gibt. Genau dieser Umstand kann das Lesen allerdings auch zur Aufgabe machen, in der die Unbestimmtheit der Perspektivengrenzen erzwingen, dass ein Weg zwischen Sympathie, eventueller Rührung, Identifikation oder ironischer Identifikation gefunden werden muss.[39]

In diesem Sinne steht auch der oben besprochene sprachliche Jargon des Romans im Gegensatz zum sprachlichen und kommunikativen Bewusstsein des Protagonisten. Seine semantischen Analysen gelten nicht selten gerade sprachlichen Phänomenen. Zu den Reflexionen des Frank Lehmann gehören nicht nur die Haarspaltereien über das Ende der Frühstücks- und den Beginn der Mittagessenszeit im gastronomischen Gewerbe, mit demselben Drang zum Protest gegen die vorgefertigten Formen gelingen ihm auch tiefgründige Betrachtungen wie die über den Charakter des sprachlichen Bildes „Lebensinhalt". Auf das Bedenken hin, es sei kein Lebensinhalt, so wie Frank Lehmann in einer Kneipe zu arbeiten, „›hinterm Tresen [zu] stehen und die Leute ab[zu]füllen‹" entgegnet er, dass „›Lebensinhalt [...] ein total schwachsinniger Begriff‹" (58) sei.

Erzählperspektive bleibt dennoch durch das Verhältnis vom Erzähler zum Protagonisten beschränkt (vgl. Jacobs 1983). Dazu gewonnene Weisheiten reichen zwar über die des naiven Schelms hinaus, neue Folgerungen können doch auf offensichtlich falschen Gründen bauen, und so verlässt die Erzählperspektive die Spielfläche der Naivitäten nicht. (Vgl. Jacobs 1983, Hoffmeister 1986).

[38] Siehe Nusser (1991) zu verschiedenen Intentionen des trivialen Textes, darunter die Funktion der emotionalen Entlastung, S 120ff.

[39] Vgl. Jauß (1977), S. 212-258.

»Was willst du damit sagen, Lebensinhalt? Was ist der Inhalt eines Lebens? Ist das Leben ein Glas oder eine Flasche oder ein Eimer, irgendein Behälter, in den man was hineinfüllt, etwas hineinfüllen muß sogar, denn irgendwie scheint sich ja die ganze Welt einig zu sein, daß man so etwas wie einen Lebensinhalt unbedingt braucht. Ist das Leben so? Nur ein Behältnis für was anderes? Ein Faß vielleicht? Oder eine Kotztüte?«
[...]
Das reicht jetzt, dachte Herr Lehmann, ich sollte damit aufhören. Ich überfahre sie, dachte er, das geht nicht gut.
[...]
»Wenn man von Lebensinhalt spricht, dann sieht man das Leben nur als Gefäß, als Mittel zum Zweck, in das es etwas hineinzufüllen gilt, statt daß man sich vielleicht mal darüber klar wird, daß das Leben einen Wert an sich hat, [...]« (58).

Franks Ausführungen beinhalten weiterhin die Bedingungen des Füllens des Behälters Leben und wer das handelnde Subjekt, das das Füllen vornimmt, sei. Eingebettet ist dieser Gedankenausbruch jedoch in ein Gespräch mit der neuen Freundin darüber, ob der Kellnerberuf auf Dauer interessant genug sei. „›Jedenfalls ist das kein vernünftiger Beruf. Man kann doch nicht nur in einer Kneipe arbeiten‹“ (59) lautet das Urteil der Freundin, die sich von Frank nicht verwirren lässt. Franks Fluchtversuch wirkt sie tatkräftig entgegen. „›Mein Gott, wie kann man sich über ein einzelnes Wort so aufregen. Ist doch egal, ob ich Lebensinhalt sage oder was anderes, du weißt doch, was gemeint ist‹“ (59). Auf der Ebene des Gesprächs ist Frank Lehmanns Betrachtung eine defensive Reaktion auf eine Frage, die bei ihm einen wunden Punkt trifft, obwohl sein Standpunkt feststeht.

Ich rede gar nicht mit ihr, dachte Herr Lehmann bedauernd, eigentlich rede ich mit dem Rest der Welt, und sie bekommt es ab.
[...]
»[...] aber was ist das für ein trauriger Umgang mit dem, was man tut, wenn man es immer nur als Zwischenlösung ansieht, als nichts Richtiges?«
[...]
»Aber was ist so schlimm daran, einfach nur hinterm Tresen zu stehen, und das auch noch gern zu tun?« (60).

Die Reaktion auf den Freund, der in dem schon besprochenen Beispiel von Kunstkäufern anstatt von Blödmännern spricht, ist ein weiteres Indiz für Franks sprachliche Sensibilität sowie seine Fixierung auf die, und der Zweifel an der

Wortwahl anderer, die er der Situation nicht anpasst. Frank bekommt gerade zu wissen, dass Karls Krise erste Anzeichen der Gewalttätigkeit angenommen hat:

> »Hör auf mich zu verarschen, das ist ernst. [...] Der hat nicht mehr alle Marmeln an der Kiste.«
> »Erwin, das ist jetzt wirklich blöd formuliert.«
> »Was?«
> »Marmeln an der Kiste. Wo soll das denn herkommen?«
> »[...] wenn du sonst keine Probleme hast, als wie jemand was formuliert, bitte kein Problem, mir ist das egal, ist dein Freund, [...]« (228).

Die Reflexion seiner selbst, ergänzt durch den Hergang der Handlung, betont oft Franks Misslingen. Das Misslingen im physisch ausgetragenen Konflikt unterstreicht ausdrücklich Franks Untauglichkeit zum handelnd dominierenden Helden. Er stellt es mehrfach unter Beweis, wenn er in Schlägereien nicht gewinnen kann, bei einem Kinobesuch an der Filmserie *Star Wars* nicht interessiert ist und sich mit dem Helden in einem der Romane in Katrins Regal nicht identifizieren kann. Das Anlesen des Liebesromans, in dem es um „ein[en] erfolgreiche[n] Mann, groß, gutgebaut und in seinen besten Jahren" mit „eine[m] Traumjob, eine[r] prächtige[n] Villa in Santa Monica und eine[r] Segelyacht"(151) geht, führt, als er kurz darauf einschläft, zu einem Angsttraum (152). Der herkömmliche triviale Liebesroman löst hiermit akut den Verlust der Orientierung aus, obwohl dem Protagonisten selbst konkretisierende Attribute wie das Bevorzugen bestimmter Biersorten oder der missbilligte Druck auf einem geliehenen T-Shirt, nicht fehlen.[40]

Wiederholungen

Der Roman enthält eine Vielzahl verschiedenartiger, Rhythmus bildender Komponenten, durch die sich die Doppelspur von trivialem Stil und schwerer einzuordnendem Unterton und unterschwelliger Bedeutungsstruktur zeigt. Mit dem Mittel der Wiederholung von Themen, Motiven und Erzählmethoden werden trivialisierende Akzente gesetzt und lustige Effekte erzeugt, aber auch ein eindringlicher Rhythmus geschaffen, der sich wie ein bedrohliches Klopfen durch die Erzählung zieht. Einerseits erzeugen die Wiederholungen reine Monotonie und befestigen die triviale Erzählweise und die banalen Inhalte. Andererseits gehört zum Mittel der Frequenz auch das Leitmotiv, das durch sein wiederholtes Vorkommen auf Bedeutung insistiert.

Zur Zeichnung des sprachlichen Milieus gehört die Wiederholung des im Satz Gesagten am Ende des Satzes:

---

[40]Gemäß Nusser (1991), (1976) tragen Attribute zur stereotypisierenden Figurendarstellung bei.

> [...] und der Weizenbiertrinker, der immer am Tresen saß und wahrscheinlich Volker hieß, versuchte, Herrn Lehmann in ein Gespräch über den Regen zu verwickeln. »Wenn er Blasen schlägt, so in den Pfützen Blasen schlägt«, sagte er, »dann hört's bald auf mit dem Regen, dann hört's bald auf« (97).

Der Sprecher der Alltagsweisheit kommt nach einem dramatischen, von Handgreiflichkeiten gekennzeichneten Verlauf des Abends wieder auf das Thema zurück, als wäre dies das zentrale Ereignis des Abends gewesen:

> »Aber hast du's gesehen?« fragte der andere.
> »Was?«
> »Das mit dem Regen.«
> »Was?«
> »Wie der Blasen geschlagen hat. Und dann: Zack! Vorbei!« (108).

Nach diesem unverhofften Gedankensprung, der bei Frank einen Lachanfall auslöst, ebbt das Gesprächsthema beim dritten Vorkommen für Frank, der etwas Tiefsinniges oder eine Ursachenerklärung erwartet hatte, ganz ins Banale ab, als er „Kristall-Rainer" bei einer späteren Gelegenheit nach einer Erklärung für das Phänomen bittet, der lediglich auf seine Oma hinweist und eine Erklärung improvisiert:

> »Es kann nicht Blasen schlagen, bevor nicht Pfützen da sind«, fuhr Kristall-Rainer fort. »Das ist doch logisch. Und wenn es so lange geregnet hat...« er legte eine Kunstpause ein und nahm einen Schluck von seinem Weizenbier, wobei er sich etwas besabberte – »...daß er Pfützen gibt, dann hört es eben bald auf.«
> »Ah ja«, sagte Herr Lehmann. Er hatte etwas Ausgefalleneres erwartet (122).

Franks Ungeduld und sein wirkliches Interesse an der Angelegenheit bilden einen Kontrast zur Einfachheit der Alltagsweisheit und eine Unzufriedenheit mit dem hier zu Einfachen:

> »Es kann aber nur Blasen schlagen«, wandte er ein, »wenn richtig dicke Tropfen fallen. Ich meine, wenn es nur nieselt, dann können da Pfützen sein, wie sie wollen, aber es schlägt trotzdem keine Blasen. Vielleicht liegt es daran. Vielleicht ist eine bestimmte Tropfendicke oder –schwere dafür verantwortlich, daß es Blasen schlägt und gleichzeitig wettermäßig ein Indiz dafür, daß es bald aufhört.«

»Keine Ahnung«, sagte Kristall-Rainer. Herr Lehmann war enttäuscht (122).

Das Thema Schweinebraten ist kompositorisch über den Roman verteilt, wodurch sich die Relevanz des Themas manifestiert. Einerseits handelt es sich um die Wiederholung eines banalen Gesprächsstoffes, über das persönliche Relationen verhandelt werden, andererseits aber auch um eine Anspielung auf die vorigen Male, bei denen darüber schon gesprochen worden war. Hierdurch vermehren sich die textinternen Bezüge bei jeder neuen Wiederholung. Die Wiederholung unterstreicht als Darstellungsmittel der wirklichkeitsgetreuen Gesprächsverläufe deren natürlichen Charakter, bricht jedoch mit der kommunikativen Norm, die besagt, dass Wiederholungen von Informationen nur unter bestimmten Voraussetzungen erlaubt sind und das Resultat dieses Normbruchs ist der Wechsel ins Humoristische.

Im Zuge der expliziten Informationsübermittlung im Roman bilden diejenigen Stellen eine besondere Art der Wiederholung, an denen durch das ausdrückliche Formulieren ein Sachverhalt, den sich das Lesepublikum schon durch die übrige Beschreibung denken kann, nochmals verdeutlicht wird. Dieses charakterisiert die Figuren, die sagen, was alle schon wissen, und dient somit der Gestaltung ihres kommunikativen Stils. Wenn es sich hierbei um den Erzähler selbst handelt, unterstreichen diese Stellen zudem seine ungeschickte Art des Erzählens. Durch die Erzähleraussage bestätigt sich z. B. der Verdacht, dass der Hund am Anfang der Erzählung nur halluziniert war:„Er war sich schon gar nicht mehr sicher, ob der Hund wirklich existierte, [...] (101). Nach einer eingehenden und eindeutigen Beschreibung einer Schwulenbar fragt Katrin: ›Und die sind alle schwul hier?‹“ (133). Als ein weiteres Beispiel für den explizitmachenden kommunikativen Stil im Roman und dessen Figuren kann Franks Zusammenfassung der Lage nach dem Spekulieren, ob der Weizenbiertrinker ein Zivilpolizist und Drogenfahnder sei, dienen. Niemandem kann entgangen sein, dass der Verdacht gegen ihn außer Proportion geraten ist, dennoch bekommen wir durch Frank zu wissen: „›Ihr seid ja alle paranoid‹“ (119).

Zu weiteren monotonisierenden Wiederholungen gehören die Personenbezeichnungen. Die Bezeichnung und Anrede „Herr Lehmann“ ist die häufigste, die sowohl durch die Figuren im Roman als auch durch den Erzähler verwendet wird. Gleich zu Beginn erfolgt die Erklärung, dass die Freunde ihn neuerdings so nannten, „[...] weil sich herumgesprochen hatte, dass er bald dreißig Jahre alt werden würde“(5). Es handelt sich also um eine Neckerei, die der Erzähler übernimmt, was zur Folge hat, dass er sich selbst in die Geschichte mit einbringt, ohne eigentlich je als Figur aufzutreten oder seine Beziehung zum Protagonisten zu erklären. Da er konsequent von „Herrn Lehmann“ spricht, macht der Erzähler einen alten Witz auf plumpe Art und Weise langweilig, und der Signaleffekt verflacht. Dass die Bezeichnung „Herr Lehmann“ die Normalform wird, ermöglicht allerdings, dass plötzlich dort Akzente gesetzt werden können, wo Frank tatsächlich Frank genannt

wird, was manchmal bei Karl der Fall ist und immer in den Gesprächen mit den Eltern. Auch wenn die Anrede „Herr Lehmann“ einmal angemessen ist, was bei den Zollbeamten an der DDR-Grenze (221) und beim Arzt passiert (277), fällt dies als etwas Besonderes auf. In regelmäßigen Abständen fragt außerdem eine neue, uneingeweihte Person nach dem Grund für die Namensgebung oder Frank selbst wehrt sich gegen die Verwendung von Höflichkeitsform und Nachnamen, wenn er gleichzeitig geduzt wird. Während der Erzähler einen Witz durch die zu häufige Wiederholung banalisiert, zeigt sich Franks Missbilligung rhythmisch, wenn er sein Unbehagen ausdrückt. Franks Proteste haben jedoch keine Schlagkraft und er bleibt in seiner Position gefangen. Die sich verfestigende Benennung von Personen, die nicht ihrem Namen entsprechen, ist an sich nichts Ungewöhnliches in der Sprache des Romans und gehört zu dessen wirklichkeitsnachahmendem Jargon und Humor. Bevor Rainers Name bekannt wird und er dann später mit dem Zusatz „Kristall-Rainer“ versehen wird, ist er der „Weizenbiertrinker“, „der wahrscheinlich Volker hieß“. Im Gegensatz zu dem Spiel mit den Veränderungen der Namen, die der Erzähler benutzt und die gleichzeitig in den Dialogen vorkommen, ist die Benennung Karls als „sein bester Freund Karl“ dem Erzähler allein vorbehalten. Hier ist der Erzähler zwar nicht konsequent, schafft jedoch mit seiner ständigen Wiederholung der verlangsamenden affektgeladenen Erweiterung von „sein bester Freund Karl“ ein meditatives Muster, wogegen sich Frank im Vergleich zu seiner Ermüdung, was die Benennung seiner selbst als „Herr Lehmann“ angeht, nicht widersetzt.

Neben den offen wiederholten Elementen gibt es ein unterschwelliges, weniger frequentes und weniger auffälliges Wiederholen, das dadurch, dass in gewissen Zusammenhängen Andeutungen gegeben werden und die expliziten Erklärungen zurückgehalten werden, Leerstellen entstehen lässt. Diese widersprechen erstens dem trivialen Stil der vereinfachenden und ökonomischen Explizität und zweitens der ironiebedingten komischen Darstellungsweise. Hierzu gehören die Hinweise, die Karl beschreiben. Sie sind nicht besonders hervorgehoben, erst knapp, dann erst spitzen sie sich zu. Da sie keine der längeren Reflexionen des Protagonisten durchlaufen, bleiben sie unauffällig. Dass Karl müde wirkt oder leicht schwankt (110), fällt erst bei einer genaueren Analyse oder beim zweiten Lesen auf. Des Weiteren gibt es die leitmotivische Wiederholung des Hundes, die auf die Bedeutungsebene hinweist, die bei aller Heiterkeit beängstigt.

Im Gegensatz zu diesen beinahe unmerklichen Wiederholungen, die durch ihre unbestimmte Unauffälligkeit auf ein System von unterliegender Bedeutung hinweisen, finden sich Aussagen von Protagonist und Figuren, die im Vordergrund und explizit auf eine andere Bedeutung hinweisen sollen. Ihre Funktion bleibt, die unbeholfene Erzählweise zu unterstreichen, indem ungeschickt versucht wird Spannung zu erzeugen. Frank revidiert z. B. plötzlich sein Bild von Erwin oder seinem Vater und meint, dass man sie nicht „unterschätzen“ dürfe (z. B.184). Zu dem Stilmittel explizit Ungewissheit zu schaffen, lässt sich auch die vorgeblich hintergründige Bemerkung über

Frank zählen, als Karl ihn als jemanden bezeichnet, der „›zu Großem berufen‹“ sei (114), also eine innere Qualität anspricht, über die dann nichts Näheres gesagt wird. Bedeutungsmäßig laufen diese expliziten Aussagen nicht ins Nichts, sondern sie korrespondieren mit der für den Protagonisten lästigen Unsicherheit darüber, wie die Dinge zu interpretieren sind und sprechen die Möglichkeit an, dass alles Gedachte ganz anders sein, und plötzlich andere Dimensionen annehmen kann, was dazu führen würde, neue Orientierungspunkte zu finden. Bezeichnend ist, dass den Aussagen, dass etwas nicht unterschätzt werden dürfe, niemals nachgegangen wird.

Festhalten am Alltag, Sucht nach Wiederholung und Banalem

Wie schon beschrieben, wird durch die Mittel der Trivialität der Eindruck von Alltag geschaffen und auch umgekehrt zieht das scheinbare Nicht-Hinausgehen über das Alltägliche die Wirkung von Trivialität nach sich. Der Alltag wiederum spielt für den Protagonisten die Rolle einer festen, zu etablierenden Struktur, die das Nichtwissen, die Unsicherheiten, Halluzinationen und Psychosen von ihm fernhält. Inhaltlich wird diese Bedeutung durch u.a. folgende Beispiele gestützt. Zu Franks Einstellung gehört die Betonung des Wertes von dem, was er täglich tut, und dass er darüber hinaus eigentlich nichts will (Kap3). Die Selbstdeklaration wiederholt sich in Abständen, wie z. B.: „›Ich bin genau der, der ich bin‹“ (148). Wie eine pikareske Lebenslüge durch die am Status quo festgehalten werden kann, verteidigt Frank seine Lebensphilosophie.[41] Dabei ist offengelassen, ob es sich tatsächlich um eine Verleugnung oder Ignoranz der Vorzüge der selbstverwirklichenden Einstellung, die in seiner Umgebung vorherrscht, handelt, denn der Mangel an Ehrgeiz gleicht einem größten Wunsch und somit einer Ambition an sich.

Franks bestimmte und einzige Sehnsucht ist der reibungslose Ablauf der Dinge wie die wortlose einträchtige Zusammenarbeit mit Karl. Frank träumt von einem einfachen und beständigen Funktionieren ohne Störungen wie von einem ästhetischen Erlebnis:

> Es tat Herrn Lehmann gut, wieder mit seinem besten Freund zu arbeiten. Das hat mir gefehlt, dachte er, als er hinter dem Tresen stand [...]. [...] Das Angenehmste daran, mit Karl zu arbeiten, war immer ihr wortloses Einverständnis gewesen, was zu tun sei und wer es tun sollte, sie waren wie zwei aufeinander eingestellte Kolben eines Motors, und wenn sie zusammenarbeiteten, lief alles rund. So war es jedenfalls früher gewesen, und so schien es auch wieder zu sein [...]. [...] So sollte es mit Freunden sein, dachte Herr Lehmann, wenn man sie wieder sieht oder wieder mit ihnen arbeitet,

[41]Vgl. Jacobs (1983), S. 13 über *Lazarillo de Tormes*. Die naive Einkapselung des Pikaros kann die Form der Realitätsverleugnung annehmen.

> nach egal wie langer Zeit, dann sollte es so sein, als sei gar keine Zeit vergangen, [...] (202).

Auch mit der Wahl des Gerichts, die immer auf Schweinebraten fällt, insistiert der Protagonist auf den Wert des sich Wiederholenden und misst damit dem Genuss des Wiederkommenden große Bedeutung zu. Außer im Konflikt um die Speisezeiten im Restaurant Markthalle spielt der Schweinebraten noch einmal eine Rolle, als die Eltern nach Berlin kommen und in der Markthalle Essen bestellen. Die Alltäglichkeit des Gerichts wird von der Mutter kommentiert, deren Interesse auf das Besondere gerichtet ist, worauf Frank, der sich auf eine begrenztere Perspektive beschränkt, den Schweinebraten zu einer Spezialität des Hauses erklärt:

> »Schweinebraten«, sagte seine Mutter. »Schweinebraten, das kann ich auch selber kochen. Gibt's denn hier nichts Aufregenderes?«
> »Dieses Restaurant ist berühmt für seinen Schweinebraten«, sagte Herr Lehmann streng. »Die Leute kommen aus der ganzen Stadt, um hier den Schweinebraten zu essen. Manche morgens schon. Nirgendwo sonst bekommt man so einen guten Schweinebraten« (178).

Die Frage der Entscheidung gegen das Besondere und für das Alltägliche in seiner besten Version liegt dem Protagonisten sehr am Herzen, denn er ereifert sich über die Bestellung so sehr, dass er seinen Eltern andere Alternativen als Drohung anbietet. Mit der Idee, Fisch zu bestellen, will er seinen Eltern gegenüber „Land gewinnen", und als er„was Vegetarisches" vorschlägt, tut er das „bösartig" (178). Schließlich, als der Schweinebraten bestellt ist, ebnet sich der Weg um die Einzelheiten des Gewöhnlichen zu besprechen und sie damit zu elaborieren. Auf den folgenden beiden Seiten (179/181) werden die Zubereitung mit oder ohne Kruste und Knoblauch abgehandelt, gefolgt von einem repetitiven Lob, das das Thema dann verflachen lässt: „›Ganz prima Schweinebraten‹, sagte seine Mutter" (185). „›Der Schweinebraten war ganz wunderbar‹, rief seine Mutter ihr hinterher" (191). Gegenläufig zur Ebene des Erzählens, auf der mit Hilfe der Wiederholung der ungeschickte, triviale Stil produziert wird, und auch im Kontrast zur dadurch produzierten Komik stellt das Phänomen der Wiederholung folglich auch den Marker von positiv geladenen ästhetischen Erlebnissen dar.

Ein weiteres Indiz dafür, dass außer den Alltäglichkeiten, die sich wiederholen, auch ein stereotyper Sprachgebrauch die Funktion haben kann Angst zu betäuben, was auf den Roman als solchen zu übertragen ist, zeigt sich an der Äußerung Franks, als die Situation mit dem unberechenbaren Karl prekärer wird und er sich mit großer Vorsicht des körperlich übermächtigen und schwer einschätzbaren, verwirrten Freundes annimmt. Frank reflektiert diesmal die eigene, zitierende Sprachverwendung:

> »Wir gehen mal nach Hause«, sagte Herr Lehmann.[...] »Wird Zeit für ein bißchen Matratzenhorchdienst, technischer Dienst am Auge und so.« Manchmal, dachte Herr Lehmann, sind diese Bundeswehrbegriffe seltsam beruhigend (256).

Sowie ein reibungsloser, wortloser Ablauf von alltäglichen Tätigkeiten lustvolle Beruhigung erzeugt, sucht der Protagonist auch einen beruhigenden Effekt in sprachlichen Wendungen. Es handelt sich hier um Verfremdungen für einfache Dinge des Alltags, die durch ihre Wiederholung für die Eingeweihten Allgemeinplatz geworden sind. Die Verwendung beziehungsetablierender und Sympathie schaffender Formulierungen, die Manipulation und Abfertigung zum Ziel haben, geschieht allerdings meistens nicht ohne Skepsis, was die sprachliche Scharfsicht nochmals unterstreicht:

> »Wir gehen jetzt mal schön in die Wohnung und schlafen ein bißchen.« [sagte er zu Karl] Mein Gott, dachte er, ich rede schon wie ein Krankenpfleger oder sonst so ein Blödmann (263).

Frank scheint alle Formen der sprachlichen Manipulation zu erkennen, um danach umso fester an den engen, sprachlich vorgezeichneten Gedankenmustern festzuhalten.

Zusammenfassung

Bei einer Betrachtung der Darstellungsmittel im Roman *Herr Lehmann* können trivialitätsanzeigende und trivialitätsneutralisierende Merkmale gegenübergestellt werden. Die zeitliche, soziale und örtliche Festlegung, der alltagssprachliche Stil sowohl in der Erzählsprache als auch der in den Dialogen sorgen dafür, dass konkret das ausgedrückt zu werden scheint, was ausgedrückt werden soll, und dass die Publikumsansprache ungezwungen und anspruchslos ist. So erzeugen das sprachlich und thematisch Alltägliche, Vulgäre und Banale den Effekt von literarischer Trivialität. Dabei überschneiden sich die Merkmale der gesprochenen Sprache mit der Direktheit der Informationsübermittlung, die auch in der Trivialliteratur zu finden ist. Im Gegensatz zu der Trivialliteratur, die das Außergewöhnliche zu emotionalisieren sucht, wird in *Herr Lehmann* der aus Gewöhnlichem bestehende Alltag des Helden zur gefühlsmäßigen Identifikation und zum Miterleben bereitgestellt. Durch das literarische Schema, das die Gattung Pikaroroman vorgibt, schreibt sich der Roman in eine als seriös betrachtete literarische Tradition ein, die allerdings neue Möglichkeiten für Triviales öffnet. Die Gattung erzielt ihrerseits ihre Wirkung durch den Einsatz von humoristischen Überzeichnungen von Trivialitäten und Banalitäten, in denen der Protagonist gefangen ist. Zu den Darstellungsmitteln, die der Trivialität entgegenwirken, ist weiterhin die Verwendung des Hundemotivs und die in den Hintergrund geschobene Progression Karls Krankheit zu

zählen sowie die Nichtauflösung der Orientierungslosigkeit des Protagonisten am Ende des Romans. Dabei verdeckt die erheiternde, negierende, konkretisierende, nicht neutrale Erzählweise diese bedeutungsanzeigenden Komponenten permanent. Das Zusammenwirken von ernster Problematik und banalisierender Erzählweise schließt sich zu einem Gebilde zusammen, in dem inhaltlich Unerhörtes in einer trivialisierenden Weise erzählt wird, nämlich in derjenigen, die für den Erzähler bzw. Protagonisten mental möglich ist. Die begrenzte Perspektive des Schelms ist die Voraussetzung für seinen psychischen Zusammenhalt, so wie die programmatisch bedeutungsminimalisierende Darstellung sich erheiternd über die Thematik des Romans legt.

Literaturverzeichnis

Asplund, Johan (1987), *Om hälsningsceremonier, mikromakt och asocial pratsamhet*. Göteborg: Korpen.

Döblin, Alfred (1994) [1929], *Berlin Alexanderplatz*. München: dtv.

Dürrenmatt, Friedrich (1980) [1951], *Der Hund, Der Tunnel, Die Panne.* Zürich: Diogenes.

Fetzer, Günther (1980), *Wertungsprobleme in der Trivialliteraturforschung*. München: Fink.

Grass, Günter (1959), *Die Blechtrommel*. München: dtv.

Hoffmeister Gerhart (Hrsg.) (1986), *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi.

Iser, Wolfgang (1970), *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: UVK.

Jacobs Jürgen (1983), *Der deutsche Schelmenroman*. München und Zürich: Artemis.

Jauß, Hans Robert (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jauß, Hans Robert (1977), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* 1. München: Fink.

Kreuzer, H. (1967), „Trivialliteratur als Forschungsproblem“, in *DVjS*, 41, 1967.

”Lazarillo de Tormes” (1988) [1554]. Madrid: Espasa-Calpe.

Lypp, Maria (1986), „Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur“, in *Wirkendes Wort* 36, 1986, S. 439-455.

Mann, Thomas (1925) [1919], *Herr und Hund*: Idylle. Berlin: Fischer.

Metzlers Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. (1990), 2. Auflage Hrsg. Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart: Metzler.

Nusser, Peter (1976) [1973]: *Romane für die Unterschicht: Groschenhefte und ihre Leser*. Stuttgart: Metzler.

Nusser, Peter (1991), *Trivialliteratur*. Stuttgart: Metzler.

Öhman, Anders (2002), *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia.* Lund: Studentlitteratur.

Radway, Janice (1991) [1984], *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. London: Verso.
Regener, Sven (2001), *Herr Lehmann*. Berlin: Eichborn.
Regener, Sven (2004), *Neue Vahr Süd*. Berlin: Eichborn.
Turner Graeme (2002), (3) [1990], *British Cultural Studies. An Introduction*. London: Routledge.
Watzlawik, Paul; Janet H. Beavin ; Don D. Jackson (1985), *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien.* Bern: Huber.
Wilpert, von, Gero (1964) (4), *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.
Waldmann, G. (1972), „Der Trivialroman als literarisches Zeichensystem", in *Wirkendes Wort* 1972:4.

Narrative Perspective in *Posthumous,* a Short Story by Joyce Carol Oates

Monica Loeb

Death has always held a fascination for mankind. What is actually in store for us after we cross that border into "the other side"? Since no one ever returns to tell us what life in the next world entails, we must turn to fictional accounts. Recently there has been a veritable outpour of interest in the subject of breaking down the borderlines between the living and the dead. Alice Sebold´s best-selling novel, *The Lovely Bones* (2002), for instance, is narrated by a teenage girl who has been raped and murdered.[1] The popular Finnish writer Arto Paasilinna recently published *Hoppsan jag är död*! (*Whoops I´m Dead*!). This is a story about a man, killed by a car because he is looking at a stunning woman instead of checking traffic, who also is dead from the very first sentence of the novel.[2] "Desperate Housewives" is a TV-series also narrated by a woman who commits suicide in the very first program and then proceeds to narrate the story from above checking on her neighbors. "Dead Like Me" is yet another TV-series that features a young girl, killed by a flying garbage can lid, who works in a group of dead persons whose task is to "deliver" death, in various forms, to the living. Margaret Atwood, as a matter of fact, makes the claim that all fiction is concerned with the subject of death. In *Negotiating with Death* Atwood´s hypothesis is that "all writing of the narrative kind, and perhaps all writing, is motivated, deep down, by a fear or a fascination with mortality...." One purpose, in a long list of authors´ aims for writing, is often to "bring something or someone back from the dead," or else, as Atwood claims, the author attempts to "speak for the dead."[3]

Lending a voice to the dead is exactly what Joyce Carol Oates does in her short story entitled "Posthumous," first published in 1994, which depicts a scene of domestic violence in an urban setting.[4] As the title clearly indicates this is a story about what happens *after* death. This is further reinforced by the very first brief sentence: "This is the way it was, or will be," meaning this is how death occurred to one special woman, or how it might represent the

---

[1] Alice Sebold (2002), *The Lovely Bones*. London: Picador.

[2] Arto Paasilinna (2005), *Hoppsan jag är död!* Translation Camilla Frostell. Stockholm: Brombergs.

[3] Margaret Atwood (2002), *Negotiating with the Dead. A writer on Writing*. Cambridge: Cambridge UP, p. 156 och xxii.

[4] Joyce Carol Oates (1994), "Posthumous." *The Collector of Hearts New Tales of the Grotesque*. New York: A Plume Book, 1998, p. 139-141. No page references will be cited since this story is so short.

death of many others, thus raising the level from the particular to the universal. Through a close reading of this story I intend to reveal Oates´s complex narrative technique of using four different perspectives, one of which is the quite rare second-person "you."

In a compressed short story such as Oates´s "Posthumous", every detail counts, everything takes on meaning, or can be used as clues. The very first sentence, for instance, which makes up a paragraph of its own, thus visibly setting it apart, creates the mood for the entire story by using two different tenses: "This is the way it was, or will be." The subject "it" equals death, as experienced by a middle-aged woman whom we are about to encounter. By using the future tense, a tone of mystery is introduced, a well-known Oatesian device, and the reader is included, since being able to read this piece, s/he is still alive and will, inevitably, one day experience death.

By the second paragraph the reader is further pulled into the narrative in its use of the second person "you," which may be either singular or plural. The stage is set: we are twelve floors up in an apartment building. The time is early morning, "dawn". The sound of sirens, "like read ribbons," alerts us to an emergency situation. The word "panic" stands out. This second paragraph ends by two questions, set in italics, indicating a false belief showing a certain lack of insight, or wishful thinking, that the sirens are prompted by a fire.

Sounds of men´s voices and fists pounding on the door, or a doorknob "rattling," accentuate the next paragraph. "Booted steps" are also heard. Policemen are calling into the apartment asking if anyone is there or to please open the door. "You" is a person lying on the floor, it turns out, on the back, with exposed lower extremities. "Why are you so cold...." Why can´t you sit up? Why are you "limp" and "paralysed"? These are all pointed informative questions. Keywords are also:"terror," "a child´s urgent embrace," "so strangely." Italics are used a second time asking one more question, "Why are you here?" but going on to twice exhort the policemen to go away.

As sounds accelerate the policemen´s voices are heard again, their requests repeated, before they break down the door and enter the apartment. Three exclamations, in italics, respond to this break-in: *"Go away! Leave me alone. You have no right!"* The woman whose eyes are "fixed stark" staring at the ceiling, considers hiding, but where or how? She realizes that she is immobile. In her exposed state she feels "shameful," a word to be repeated throughout, once again pleading, in italics, to be left alone: *"...we don´t need you."*

The following short paragraph links this plural we to her husband. She does not know where he is, whether he has gone or has returned. We are told that they have been married for thirty years, but that she "can´t recall his face!" Here Oates adds to the mystery by the following sentence: "But no one will know." Will know what? the reader wonders. Whatever will make a woman forget her husband´s face!

In the next paragraph there is a crescendo of intrusive sounds: the policemen´s movements as well as a squeaky walkie-talkie that is compared to a parrot´s chatter. Also, bright lights are switched on. In italics the woman

is pleading with the men not to look at her, as she sees their "blurred faces and rude staring eyes" in the doorway to her bedroom.

The following paragraph provides yet more details that may give us further clues to solve the mystery at hand. Something sticky, for instance, is "congealed," both in her hair and on the blanket she is clinging to. Immobility and coldness are re-emphasized. Colors are introduced, such as the plum color of all her nails as if "bruised from within." Her very skin has the bluish/white "sickly color of curdled milk." As a sharp contrast the men´s uniforms, their belts and buckles of leather and metal, stand out. They even have their pistols drawn, this being an American police force. The three of them lean over her "with expressions you have never seen before." At this point we get the men´s reactions. One exclaims: "Je-sus God!" and whistles "thinly." Another younger officer swallows asking "What is it? Is-? "never completing his query. However cryptic these reactions are, we can conclude that the men are witnessing something extremely horrible, even for these experienced professionals. The third man concludes "grimly," but adds to the prevailing sense of mystery rather than supplying us with an explanation: "Huh! You know what that is." The woman, on the other hand, feels that they are breaking into not only her home, but her privacy, her marriage and her very soul.

At this point in the story olfactory and color imagery is injected making up another one-sentence paragraph. What is seen through the window, by an omniscient narrator, is a dark blue sky with "veins of orange like something rotting." Is it the odor of a rotting body that has prompted someone to call the police? When meat rots, specks of orange or yellow appear, which would account for the color reference. Or is the sun simply sending out its first rays of the day?

An entire paragraph in italics repeats, faintly, the woman´s earlier wishes to be left alone. She claims to be merely sleeping: "and you are my nightmare." Is she referring to the intruders? Or the husband, since she continues like this: "apart from me you don´t exist...."

Oates ends her story by two of the policemen leaning over the woman, in silence. Instead, one of the men´s gestures, i e, wiping his mouth "on the edge of his hand," speaks for his reaction. As the third man looks into the bathroom his nervous laugh, as if clearing his throat, reveals his shock at seeing something even worse than what they have just witnessed in the bedroom. What or who might be in that bathroom?

The different narrative levels as demonstrated above certainly constitute a key to understanding Oates´s story. Narrare in Latin means to narrate; in turn it comes from `gnarus,´ knowing and expert which go back to the root `gno´ implying cognitus, diagnosis, even interpretation.[5] As each subject dictates a different method of narration, Oates has in this case chosen quite a complex system of several levels. As some critics point out a simple first-person narrative will limit the author, since it gives the illusion of control

[5] Hillis, J. Miller (1998), *Reading Narrative*. University of Oklahoma Press, p. 47.

and authority.[6] It must be remembered, however, that the author´s judgement is always present. It can be seen behind every choice, for instance, in our story the choice of imagery, vocabulary, or perspective. Even such details as the verb tenses used in the very first sentence going from the past to a future tense, become significant. According to Wayne Booth the author "never lets us forget his presence," as s/he provides us with a core of norms and choices.[7] As readers we thus encounter whatever the author has chosen for us to read. Our task is to combine the different levels presented into a coherent whole, so that we can solve the mystery. This "unriddling" as Miller calls it, is the process the reader goes through while reading.[8]

One way of effectively including the reader, of sucking her into the story, is the use of the second-person "you." Some critics such as Genette claim that using the second-person narrator is "a rare but very simple case".[9] Even Wayne Booth back in the 60s dismissed such "efforts to use the second person since they] have never been very successful...."[10] More recent critics, however, have shown greater appreciation of the phenomenon, not only for guide and cook books, or for postmodern playfulness, but also for "the vitality, significance, and seriousness of second-person texts."[11] Monica Fludernick correlates its use with "great emotional depth since the dialogic relationship it puts at its very center allows for an in-depth treatment of human relationships...." This is exactly what Joyce Carol Oates does in her short story.

Oates is an author who is no stranger to the field of writing second-person texts. In the 70s she wrote many short stories using "you." One of them is simply entitled "You" (The *Wheel of Love 1970*). *The Poisoned Kiss,* also a short-story collection from 1976, contains several second-person stories. Her novel *Childwold* (1976) about a young 14-year-old girl and a 40-year-old man´s infatuation uses both the first- and the second-person narrator.

Contrary to what some early critics believed, second-person texts can be found throughout history beginning with St Augustine´s *Confessions*, 13th-

---

[6] Percy Lubbock, "Point of View" (1968), in *Perspective on Fiction*. J. Calderwood and H. Toliver eds. New York: Oxford UP, p. 236.
Julian Wolfrey (2004), *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan, p. 167.

[7] Wayne C. Booth (1961), *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago. Quoted in Calderwood, p. 240.

[8] Miller, p. 47.

[9] Gérard Genette (1980), *Narrative Discourse Revisited*. 1983. Transl. by Jane E Lewin. Ithaca: Cornell UP, p. 133.

[10] Booth, p. 150, n. 3.

[11] Monica Fludernick (1994), "Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism", *Style* 28, p. 13.

century *Ancrene Wisse*, Lydgate´s "Legend of St Giles" to stories by Aphra Behn and Hawthorne. Michel Butor´s novel *La Modification* (1957) written in the plural second person "vous" is perhaps the best known modern example. Günter Grass, Samuel Beckett, Oriana Fallaci and Tama Janowitz are other more recent authors who have used the second-person narrator, some of them writing in the 1980s, as did Oates in this particular story.

In her little story "Posthumous," the narrative "you," which tells the story of the dead woman, is also complemented by three other perspectives: sections in italics, the policemen´s views, as well as the omniscient or "implied" author´s perspective hovering above the scene.

Italics is a device often used by Oates to express a character´s innermost thoughts. So is the case in "Posthumous" where the woman using the first person "I" directly addresses the intruders. At times she slips into "we" speaking then for herself and her husband. The point of all her italicised exhortations is that she does not want anyone to gain insight into their private sphere.

The outsider´s point of view is represented by the policemen whose gestures and exclamations provide us with the intruder´s shock at learning about the domestic drama that has reached a climax of tragic proportions after years of abuse in the sanctity of the home.

The effectiveness of using "you" in this particular story mainly resides in the fact that the reader is included. As a result s/he might not just experience or identify with the dead woman´s situation, but in a wider context the you also speaks for all the abused women around the world. Reportedly a third of all women have at some time been subjected to physical abuse. In a Swedish TV interview Oates confirms the fact that she has often spoken for abused women in her work.[12]

Joyce Carol Oates feels that it is important as a writer to "bear witness" to the world.[13] In *Black Water* (1992) she felt compelled to lend a voice to the victim, the young woman who was left to die from slow drowning in the Chappaquiddick incident involving Senator Ted Kennedy. In Blonde (2000) she attempted to give a fair picture of Norma Jean Baker´s, rather than Marilyn Monroe´s, life. In both novels she speaks for well-known women victims who are dead. In "Posthumous" she lends her voice to one of the many anonymous victims of domestic violence. By using a complex narrative strategy she succeeds in conveying an on-scene feeling in this tragic yet all too common story. "This is how it was, or will be" for thousands of other abused women the world over.

---

[12] "Babel," Swedish television interview with Joyce Carol Oates, March 15, 2005.

[13] Sjöberg, Leif (1982), "An Interview with Joyce Carol Oates", in *Contemporary Literature*, Summer 1982, reprinted in *Conversations with Joyce Carol Oates* (1989). Ed. Lee Milazzo. Jackson: UP of Mississippi, p. 110-111.

Works consulted

Atwood, Margaret (2002), *Negotiating with the Dead. A writer on Writing*. Cambridge: Cambridge UP.

"Babel." TV2 Swedish television interview with Joyce Carol Oates, March 15, 2005.

Booth, Wayne (1961), *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago.

Butor, Michel (1957), *La Modification*. Paris: Edition de Minuit.

Fludernick, Monica (1994), "Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues", in *Style* 28, p.281-311.

Fludernick, Monica (1994), "Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism", in *Style* 28, 26 p.

Genette, Gérard (1980), *Narrative Discourse Revisited*. 1983. Transl. by Jane E Lewin. Ithaca: Cornell UP.

Lubbock, Percy (1980), "Point of View", in *Perspectives on Fiction*. J. Calderwood and H. Toliver eds New York: Oxford UP, p. 231-239.

Miller, Hillis J (1998), *Reading Narrative*. University of Oklahoma Press: Norman.

Morrissette, Bruce (1965), "Narrative `You´ in Contemporary Literature", in *Comparative Literature Studies* 2, p. 1-24.

Oates, Joyce Carol (1994), "Posthumous", in *The Collector of Hearts New Tales of the Grotesque*. New York: A Plume Book, 1998, p. 139-141. First published in Ellery Queen 1994.

Oates, Joyce Carol (1992), *Black Water*. New York: Dutton.

Oates, Joyce Carol (2000), *Blonde*. New York: Harper Collins.

Oates, Joyce Carol (1976), *Childwold*. New York: Vanguard Press.

Oates, Joyce Carol (1975), *The Poisoned Kiss and Other Stories from the Portuguese*. Greenwich: Fawcett.

Oates, Joyce Carol (1970), *The Wheel of Love*. New York: Vanguard Press.

Paasilinna, Arto (2001), *Hoppsan jag är död!* Transl. by Camilla Frostell. Stockholm: Brombergs.

Sjöberg, Leif (1982), "An Interview with Joyce Carol Oates", in *Contemporary Literature*, Summer 1982, p 269-89. Reprinted in *Conversations with Joyce Carol Oates*. Ed. Lee Milazzo. Jackson: UP of Mississippi.

Wolfrey, Julian (2004), *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan.

Motivation et description dans *Nana*

Hans Färnlöf

Introduction

Pour les formalistes russes, et en particulier pour Boris Tomachevski, la *motivation littéraire* établit un lien de causalité en justifiant l'introduction des éléments narratifs [1]. Selon leurs présupposées théoriques, l'œuvre *doit* être motivée pour créer la vraisemblance et ainsi correspondre à leur texte "modèle", qui n'est autre que le texte réaliste. En analogie avec le signe motivé, le récit motivé entretiendrait un rapport "naturel" (ou, du moins, non arbitraire) avec la réalité. Les formalistes opposent ainsi le *récit* motivé au récit où les procédés sont affichés ouvertement (par la *mise à nu* du procédé). Ils partent donc de l'idée que la motivation établit, par définition, la cohérence du discours et qu'elle contribue nécessairement à l'effet de vraisemblance. La motivation, c'est "ce qui *doit* rendre le texte vraisemblable" et, par extension, "ce qui *rend* le texte vraisemblable". La définition de la motivation (aussi bien que l'idée du besoin de la motivation) est donc d'emblée soumise à l'idée d'une fonctionnalité précise, celle de contribuer à former un discours vraisemblable.

Ce raisonnement pose cependant un problème théorique du fait que les formalistes mêlent dans leurs discours des aspects hétérogènes, comme la causalité, la cohérence, l'appréciation du lecteur et la qualité de l'œuvre, question examinée par Genette dans un essai célèbre [2]. Tout en gardant le cadre théorique des formalistes russes, celui qui rapproche la motivation et la vraisemblance, Genette rappelle que la motivation est un *procédé narratif*, qui peut se repérer textuellement d'après des critères formels, alors que la vraisemblance est le résultat du *jugement du lecteur*, donc variable. Ironiquement, les formalistes russes ont tendance à s'écarter de l'approche formaliste en considérant la motivation, procédé purement formel, comme une justification qui doit être cohérente, qui doit améliorer la qualité du texte et que tout lecteur doit juger vraisemblable. Genette nuance ce parti pris en montrant que la motivation rend le récit vraisemblable si (et si seulement) le lecteur "accepte" la motivation, réaction qui dépend d'un grand nombre de facteurs.

---

[1] *Théorie de la littérature* (Tvzetan Todorov, éd., Paris, Seuil, 2001), constitue la meilleure introduction en français au formalisme russe. Pour la notion de la motivation, voir en particulier Viktor Chlovski, "La construction de la nouvelle et du roman", p. 172–199; Boris Eichenbaum, "La théorie de la 'méthode formelle'", p. 29–74 et "Théorie de la prose", p. 200–214; Roman Jakobson, "Du réalisme en art", p. 98–109; Boris Tomachevski, "Thématique", p. 267–312.

[2] Gérard Genette (1969), "Vraisemblance et motivation", in *Figures II*, Paris, Seuil, p. 71–99.

L'essai de Genette contient des analyses du discours narratif, mais n'offre pas de méthode précise pour faire une étude descriptive de la motivation. C'est surtout Philippe Hamon qui a précisé la théorie liée à la motivation par ses réflexions sur le récit réaliste [3]. Dans "Un discours contraint", il énumère plusieurs traits caractéristiques du discours réaliste, dont un certain nombre relèvent de la motivation. Tout comme ses prédécesseurs, il discute donc la motivation par rapport à l'effet qu'elle doit produire, à savoir l'impression de vraisemblance. Dans *Du descriptif*, il définit les éléments motivants qui jouent un rôle essentiel pour l'insertion du mode descriptif dans le récit. Car cette insertion pose souvent problème: la description ne doit pas être trop longue, elle doit être lisible, elle doit être utile à l'intrigue, etc. Dans *Le Personnel du roman*, Hamon a enfin démontré que ce problème est accru chez Zola par le fait que ce dernier veut inclure beaucoup de descriptions dans le récit, ce qui risque de faire disparaître l'illusion réaliste obtenue par la non-intervention du narrateur. Par conséquent, pour rester fidèle à son projet esthétique, Zola utilise parfois ses personnages comme "personnel", mettant en récit trois "personnages-types" (le regardeur-voyeur, le bavard volubile, le technicien affairé) à l'aide desquels il justifie l'insertion de divers morceaux descriptifs.

L'idée d'étudier motivations et descriptions dans *Nana* s'inscrit donc en ligne droite de la recherche précédente sur la motivation[4]. En effet, nous souhaiterions étudier les deux facettes de la motivation dont nous avons parlé. D'une part, il sera question de la causalité et de la cohérence du récit, aspects soulignés fortement par les formalistes russes (et surtout par Tomachevski) ; d'autre part, il sera question de la justification des descriptions, domaine défriché par Hamon. Toutefois, il nous faudra signaler une "déviation" méthodologique par rapport aux approches traditionnelles des études sur la motivation: nous ne partons pas de l'idée que la motivation doit rendre le texte vraisemblable, ni que toute étude sur la motivation doit évaluer dans quelle mesure ou jusqu'à quel degré la motivation serait vraisemblable ou non. Par le biais de la motivation, nous proposons une étude purement descriptive de *Nana* pour cerner la poétique de Zola. Après une présentation générale du contexte esthétique du roman, nous ferons des observations, partiellement à la lumière de nos remarques initiales, sur quelques aspects de la motivation de l'intrigue pour enfin étudier des procédés motivants employés par Zola pour faire circuler le savoir dans le premier chapitre du roman.

---

[3] Voir Philippe Hamon (1982), "Un discours contraint", in Barthes et al. *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119–181; (1993a), *Du descriptif*, Paris, Hachette ; (1998), *Le Personnel du roman – le système des personnages dans les* Rougon-Macquart *d'Émile Zola*, Genève, Droz.

[3] Pour un survol de la critique zolienne sur la question de la motivation, voir notre article "Zola et la motivation: synthèse critique", à paraître, in *Cahiers naturalistes*, no 82, 2008.

Nana – mythe social

Au moment de la publication de *Nana* en feuilleton en 1879, Zola publie depuis un certain temps des études dans la presse où il argumente pour un renouvellement de la littérature, pour une peinture exacte de la société et de la nature humaine. Ce contexte polémique donne une première clé pour aborder l'œuvre. Comme le dit Roger Ripoll, il s'agit, avec la publication de *Nana*, "de renverser des conventions, d'enfreindre délibérément des interdits"[5]. Lors de la publication du roman en volume l'année suivante, le débat esthétique bat son plein: c'est, comme le dit Alain Pagès, un "moment clef de l'évolution du naturalisme", avec la publication par Zola du *Roman expérimental*, sorte de manifeste de la méthode naturaliste[6]. L'accueil favorable du public[7] est accompagné par une réception des plus sévères de la part des critiques. Ces derniers attaquent Zola en partant des prémisses de celui-ci: l'auteur naturaliste prétend donner une image fidèle du réel, mais il ne connaît pas le milieu qu'il dépeint; l'auteur naturaliste prétend suivre une méthode d'enquête, mais le roman n'est pas le résultat d'observations, etc.[8]. Ils s'indignent aussi de l'immoralité et de la bassesse de ce roman mettant en scène le monde des prostituées.

Mais initialement, Zola ne planifie pas de consacrer un roman entier au monde de la prostitution. Il pense simplement, "[d]ans le roman ouvrier ou autre, faire naître une belle courtisane" (f 108)[9]. La "naissance" dans un tel milieu s'explique par l'inspiration chez Zola des théories de Lucas sur l'hérédité et celles de Taine sur l'influence sociale du milieu. La prostituée ne peut émerger de la mer comme Vénus, mais doit être le produit des coins sales de la société. Ensuite, le projet évolue: peindre le monde galant avec pour héros Louise Duval, fille d'ouvriers, et camper le roman dans le monde du théâtre. Or, ni le succès ni le scandale du roman ne s'expliquent par le choix de mettre en vedette une prostituée. Huysmans et les frères Goncourt venaient de faire paraître respectivement Marthe (1876) et *La Fille Élisa* (1877). Au théâtre, la prostituée avait été fréquemment mise en scène (la pièce

---

[5] Ripoll (1981), *Réalité et mythe chez Zola*, 2 tomes, Lille, Université de Lille, p. 623–624.

[6] Alain Pagès (1993), *Émile Zola. Bilan critique*, Paris, Nathan, p. 39. Dans son édition de *Nana* (Paris, Garnier, 1994, p. XIII), Colette Becker précise que la création de ce roman est "indissociable de la campagne que le romancier menait à la même époque dans la presse".

[7] 135 000 exemplaires vendus les premiers six mois, d'après Marie-Ange Voisin-Fougère (*Nana*, Paris, Flammarion, 2000, p. 515). En 1893, *Nana* reste toujours le roman de la série Rougon-Macquart le plus lu. Le roman perd ensuite des placements dans le "palmarès" qu'établit Alain Pagès (*op. cit.*): 2e en 1908, 5e en 1972 et 6e en 1993.

[8] Voir Becker, *éd. cit.*, p. XXIII–XXV. Zola répondra aux critiques dans *Le Voltaire* le 28 octobre 1879 (article repris par Becker, p. 590–596).

[9] Dans son dossier préparatoire du roman, conservé en folios. Le numéro du folio sera indiqué dans le corps de texte, précédé par "f". Nous citons les folios de seconde main, notamment chez Ripoll (*op. cit.*) et Becker (*éd. cit.*).

emblématique restant *La Dame aux camélias*). Zola consacre la chronique "La Fille au théâtre" à un choix de ces pièces pour arriver à la conclusion qu'on n'a pas, jusque-là, représentée la vraie fille au théâtre: "Mais où donc sont les savants et les observateurs, qui, après avoir étudié sérieusement la fille, nous diront la vérité sur elle?", se demande Zola[10]. En réalité, dit-il, la prostituée

> se présente comme une force inconsciente; si elle corrompt et désorganise, ce n'est pas comme une traîtresse de mélodrame, mais comme un ferment de pourriture, que la société dépose elle-même et qu'elle laisse ensuite germer et grandir. Le milieu fait la fille, qui plus tard, par une action réflexe, gâte le milieu. Tout le problème scientifique est là, et pas ailleurs.

On peut ici apprécier l'habileté polémique de Zola, puisque ce n'est là qu'une paraphrase de son propre roman qui venait de sortir. C'est aussi dans ce propos que nous pouvons voir l'originalité de la vision de la prostituée chez lui, celle qui définit la fille comme l'incarnation d'un mal qui vient du bas de la société pour ensuite contaminer la société entière[11].

En même temps que Nana crée un mouvement *centripète* en s'infiltrant dans d'autres milieux que le sien, Nana reste "au milieu" du récit, représentant un pouvoir *centrifuge*. Zola exprime ce fait de façon assez crue dans l'ébauche du roman: "Le sujet philosophique est celui-ci: toute une société se ruant sur le cul" (f 207). Aussi des représentants de toutes les classes sociales se subordonnent-ils à la prostituée: "Il me faut donc montrer Nana, centrale, comme l'idole aux pieds de laquelle se couchent tous les hommes, pour des motifs et avec des tempéraments différents", conclut Zola dans l'ébauche (f 207-208). De façon significative, il conçoit les autres prostituées, personnages censés représenter des types du monde galant, comme un groupement étoilé autour de Nana: "Je montrerai cinq ou six femmes autour d'elle" (f 208). Aussi a-t-on souligné que "Nana est au centre du roman qu'elle occupe tout entier", que "les hommes suivent Nana partout", que les personnages "gravitent autour de son héroïne", que les "épisodes gravitent autour du personnage principal" ou bien que "Nana est la force magnétique autour de laquelle gravite toute l'action du roman"[12].

---

[10] Dans *Le Figaro*, le 12 janvier 1881 (repris par Becker, *éd. cit.*, p. 531). Les pièces sont *Marion Delorme* de Hugo, *La Dame au camélias* de Dumas fils, *Les Filles de marbre* de Barrière et Tiboust et *Le Mariage d'Olympe* d'Augier.

[11] Ripoll, *op. cit*, p. 315: "[...] Nana est la bête qui éveille toute la bestialité cachée et désagrège l'ordre social sous l'effet de cette contagion".

[12] Cf. Becker, *éd. cit.*, pp. LXII, LVI et XXIX ; Louis Desprez (1884), *L'évolution naturaliste*, Paris, Tresse, p. 233 ; David Baguley (1993), "*Nana*, roman baroque", in *Zola et les genres*, University of Glasgow, French and German Publications, p. 67.

Plus tard dans le travail de rédaction, Zola se répète: "la morale est toujours celle-ci: le cul est tout-puissant", le roman sera "le poème du cul", et sa moralité sera "le cul faisant tout tourner" (f 193). Or, faire tout tourner, c'est bouleverser la société, dans un mouvement où les rapports se brouillent plutôt qu'ils ne sont renversés. Comme l'a montré Philippe Hamon, ce *nivellement*, conséquence des imitations des actions d'autrui, constitue une thématique négative dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, où "une catastrophe [...] est la conséquence inéluctable de l'acte de mimesis qui a effacé les différences entre personnes et classes sociales"[13]. C'est ce que veut illustrer Zola: "Une société tombe, lorsque la femme mariée fait concurrence à la fille, et lorsqu'un Muffat se laisse déshonorer par sa femme, tandis que lui-même se déshonore avec une Nana" (f 228-229). Notons alors, avec Roger Ripoll, que "l'enchaînement des propositions dans ce passage n'est assurément pas un enchaînement de cause à effet"[14]. Le rapport entre la chute morale de Muffat et la chute de la société est de nature symbolique, selon une relation plutôt "métaphorique" (qui joue sur l'analogie) que "métonymique" (qui repose sur la contiguïté des phénomènes traités)[15]. De même, à la fin (avec les soldats criant "à Berlin" dans la rue pendant que Nana se décompose dans son appartement), "le seul rapport que l'on puisse établir entre ces deux faits est un rapport d'ordre mythique fondé sur leur simultanéité"[16]. Ce type de projet littéraire, où les actions individuelles servent d'exemple pour illustrer un fait général, a donc des répercussions évidentes sur la configuration du récit.

Plus généralement, Ripoll qualifie de "mythe" la structure imaginaire spécifique à Zola. Avec *Pot-Bouille*, *Nana* marque, selon lui, le "retour au mythe et hésitations" dans la série Rougon-Macquart[17]. En effet, on trouve dans notre roman beaucoup d'allusions à la mythologie classique: la description du lit de l'héroïne, le passage idyllique à la campagne, rappelant le mythe du paradis perdu. Le tableau initial du théâtre, où l'on représente la pièce *La Blonde Vénus* (*Nana* joue le rôle principal), constitue évidemment le renvoi le plus évident à la mythologie. On a souligné que c'est un passage "extraordinairement *programmatique*" dans la mesure où il "instaure le règne de Nana sur tous les hommes qui reparaîtront dans la suite du roman"[18]. On

---

[13] Hamon (1993b), "Misère de la mimésis. Lecture d'*Une famille*", in Louis Forestier, éd., *Maupassant et l'écriture*, Nathan, p. 142.

[14] Ripoll, *op. cit.*, p. 634.

[15] Ce serait là, selon Roman Jakobson, un aspect non réaliste dans *Nana*. Cf. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

[16] Ripoll, *op. cit.*, p. 267.

[17] Ripoll, *op. cit.*, p. 623–658. C'est Flaubert qui le premier a évoqué la perspective mythologique pour parler de Nana, qui, selon lui, "tourne au mythe sans cesser d'être réelle" (Lettre à Zola du 15 février 1880).

[18] Baguley, *art. cit.*, p. 66 et Ripoll, *op. cit.*, p. 122. Cependant, comme l'a montré Henri Mitterand ("Abymes zoliens", in Vincent Jouve et Alain Pagès, éd., *Les lieux du réalisme*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 27), cette programmation

pourrait encore préciser que cette programmation relève autant, voire plus, d'une logique mythologique que référentielle. Presque d'emblée dans le roman, et également dans le processus créatif, la dimension mythologique semble prendre le dessus sur la documentation sociale[19]. Ce double enjeu fait qu'on peut, comme le propose Ripoll, "dissocier documentaire social et création mythique" dans *Nana*. Il s'agit d'une sorte de va-et-vient entre images mimétiques et mythiques:

> [...] en effet, tout au long du roman, Zola a donné systématiquement deux images inconciliables de son héroïne: tantôt la "vraie fille", personnage construit à partir d'anecdotes et de ragots [...], et tantôt Vénus, incarnation fascinante et effrayante des forces de la sexualité représentée sans le moindre souci de ce qui était la vraisemblance pour les contemporains.[20]

Si l'on doit certainement faire la belle part, dans l'appréciation du roman, aux fantasmes personnels de Zola, il ne faudra pas pour autant oublier que cette fable "mythique" ou "fantasmagorique" se déroule dans une société bien définie sur laquelle l'auteur porte une image très critique (en route vers sa perdition, reposant sur valeurs dégradées, etc.)[21]. Cet enjeu complexe du roman porte atteinte aux principes esthétiques de Zola:

> La fidélité aux documents [...] et le souci de camper une figure de courtisane représentative d'une réalité moyenne entrent en concurrence avec la poursuite d'un projet mythologique dont la logique entraîne la métamorphose de Nana en une puissance destructrice.[22]

Nana est donc loin d'illustrer le fonctionnement de la méthode expérimentale et scientifique que Zola défendait dans le débat littéraire. C'est, au contraire, un exemple frappant de l'écart qui peut exister entre intention et réalisation,

---

n'est que partielle: "le triomphe de Nana en 'Blonde Vénus', au début de *Nana*, où le personnage du rôle met en abyme l'actrice, n'est pas spécialement prophétique du destin ultime de la jeune femme".

[19] Becker, *éd. cit*., p. LVII: "Partant de clichés que lui ont rappelés ses informateurs [...] Zola saute immédiatement au mythe. Dans la peinture de Nana, il n'a aucun souci de réalisme"; Ripoll, *op. cit*., p. 630: "Mais brusquement Zola passe du récit de la carrière d'une vraie fille à une mythologie de la chair et du désir".

[20] Ripoll, *op. cit*., p. 726.

[21] Cf. Per Buvik (1975), "Nana et les hommes", in *Cahiers naturalistes*, n 49, p. 111: "La structure analysée n'apparaît donc pas seulement comme une simple version du mythe d'Œdipe ou comme le reflet d'une obsession sexuelle. Le mythe, qui prétend toujours à l'universalité, semble doublé d'une conscience historique".

[22] Ripoll, *op. cit*., p. 632.

entre théorie et pratique, entre procès-verbal souhaité et processus de création[23]. Ne commettons pas ici l'erreur de juger le roman d'après l'idée que la méthode scientifique d'observation *aurait dû* être minutieusement appliquée. Encore moins faudra-t-il conclure, à partir d'un tel raisonnement, que la motivation serait mal réussie à cause de la présence d'une dimension mythologique. *Nana* n'est pas, tout compte fait, ce roman expérimental qu'esquissait Zola parallèlement à la création du roman dans ses écrits théoriques. Aussi le statut mi-référentiel, mi-mythologique du monde diégétique est-il fondamental pour l'analyse de la motivation, qu'il faudra étudier en respectant la nature de l'œuvre telle qu'elle se présente.

La motivation de l'intrigue

Nous avons déjà soulevé la question de la motivation en tant que système causal du récit, d'une part en parlant de la dimension mythologique du roman, selon laquelle l'action est, pour ainsi dire, motivée par le message du roman (qui illustre l'écroulement du Second Empire), d'autre part en mentionnant la dynamique selon laquelle tout part de Nana et que tout (ou tout le monde...) revient vers Nana[24]. Dans son étude monumentale sur la machine dans l'œuvre de Zola, Jacques Noiray voit dans le sexe de Nana "l'unique source d'énergie qui anime la machinerie si bien réglée de l'hôtel"[25]. Nous allons maintenant étudier de façon un peu plus attentive les différentes modalités de cette force narrative.

En faisant référence à la fameuse méthode naturaliste, on aurait pu s'attendre à voir l'hérédité gouverner davantage le portrait de Nana que Zola esquisse dans sa "Fiche des personnages". Or l'énumération des traits de caractère de l'héroïne ne semble pas induite par un raisonnement scientifique: la notation succincte sur le tempérament de Nana n'intervient qu'à la fin dans une fiche où Zola insiste avant tout sur le comportement inconscient de son héroïne: "Tête d'oiseau, cervelle toujours en mouvement, avec les caprices les plus baroques" (f 191-193)[26]. Nana est, *de nature*, parfaitement imprévisible. Dans la perspective de la motivation, il faudra souligner le champ narratif

---

[23] Cf. F.W.J. Hemmings (1971), "Intention et réalisation dans Les Rougon-Macquart", in *Cahiers naturalistes*, n 42, p. 107: "[...] dès qu'on se met à confronter ces plans avec l'œuvre achevée, on s'aperçoit qu'ils n'y correspondent pas d'une façon exacte; Zola fixe ses intentions, mais ne se soucie pas toujours de les réaliser".

[24] C'est ce qu'exprime Becker (*éd. cit.*, p. LV) ainsi: "Un nom, Nana, [...] et un fantasme, la 'vraie fille', mettent en marche [...] la chaîne des procédures du roman [...]". Cf. l'ébauche de Zola, où il souligne que le cul est le "grand générateur et le grand destructeur" (f 1).

[25] Noiray (1981), *Le romancier et la machine: l'image de la machine dans le roman français* (1850–1900), tome 1, Paris: Corti, p. 415.

[26] Selon Becker (*éd. cit.*, p. XXXVI), Zola reprend essentiellement les lieux communs associés à la prostituée au dix-neuvième siècle d'après l'ouvrage du Dr Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris* (1836): "paresse, nonchalance, instabilité, soins attendris à l'enfant, hystérie misandrine". Pour la fiche de personnage de Nana, voir Becker, *éd. cit.*, p. 571.

qui s'ouvre ainsi pour l'écrivain. Cela veut dire que Zola peut la faire agir de façon illogique, et même amener rapidement le récit d'un point à un autre, tout en gardant la cohérence entre la psychologie du personnage et de l'action. Les caprices de Nana sont inscrits dans sa personnalité[27]. En témoignent ces nombreuses "toquades" (mot qui revient avec plus de fréquence dans *Nana* que dans tous les autres Rougon-Macquart ensemble[28]), par exemple son brusque départ à l'étranger:

> [...] on apprit un beau matin qu'elle devait être partie la veille pour Le Caire; une simple discussion avec son directeur, un mot qui ne lui avait pas convenu, le caprice d'une femme trop riche pour se laisser embêter. D'ailleurs, c'était sa toquade: depuis longtemps elle rêvait d'aller chez les Turcs. (p. 460)

Le caractère de l'héroïne procure donc à Zola une liberté certaine dans la composition du roman. Mais d'autres contraintes existent, comme les trois "cadres" principaux de la série Rougon-Macquart, signalés par le titre et le sous-titre du cycle romanesque: celui du projet *mimétique* (la peinture exacte de la réalité), celui de *l'hérédité* (le portrait d'une famille) et celui de *l'historisation* (la délimitation temporelle au Second Empire). Le premier cadre a été fortement élargi par l'étendue de la dimension mythologique dans le roman, mais les deux autres cadres sont restés "intacts": Nana est bien l'enfant de Gervaise dans *Germinal*, et sort "logiquement" de la basse société et de la branche Macquart ; le roman prend fin au moment où la France a déclaré la guerre contre la Prusse. En même temps, comme nous l'avons vu, le fait d'établir une correspondance entre la mort de Nana et le départ des soldats à la guerre franco-prussienne crée automatiquement une dimension symbolique du roman. De façon quelque peu paradoxale, le souci du cadre temporel (pourtant historique, pourtant réel, etc.) nuit donc légèrement à l'ambition mimétique. De plus, comme l'a avoué Zola, la contrainte temporelle l'a forcé à présenter une progression trop hâtée pour être parfaitement crédible: "Nana [...] accomplit en trois ou quatre années l'œuvre de dix ans. Mais je ne voulais pas sortir de mon cadre"[29]. Cette durée réduite est à son

---

[27] Baguley, *art. cit.*, p. 68: "le roman apparaît comme un ensemble de séquences, un immense spectacle des variétés, animé par l'inépuisable énergie et par la volonté tout à fait capricieuse de la courtisane. Tous les jours, elle a son jour. Elle admet tous, et tous se plient à la tyrannie de ses toquades".

[28] Il apparaît déjà dans les ébauches, lorsque Zola forme le personnage de Fauchery: "Trois jeunes gens. Un né à Paris, voyant Nana par toquade [...]" (f 209); "Léon Juillerat [le futur Fauchery], un garçon qui procède par toquade. Spirituel, très parisien, mais se toquant, mangeant une belle fortune." (f 236); "C'est l'homme aux toquades" (f 174).

[29] Rapporté par Becker, *éd. cit.*, p. XXXIII. Pour l'importance de l'idée du cadre chez Zola, voir Olivier Lumbroso (2002) "Les métamorphoses du 'cadre'. Le principe

tour la conséquence du projet de peindre les avatars d'une famille, et donc de faire revenir les personnages d'un roman à un autre: Nana ayant déjà figuré dans *L'assommoir*, Zola ne peut "retourner en arrière" pour corriger son âge à elle, mais il doit ajuster *Nana* à partir des contraintes qui résultent de son propre projet.

Mais Zola est aussi contraint par d'autres facteurs qui concernent des éléments propres à l'intrigue et il témoigne parfois, dans les dossiers préparatoires de ses romans, d'un malaise à nouer le drame. C'est-à-dire qu'il nourrit ordinairement une idée nette sur le domaine de la réalité qu'il doit présenter et sur le message social qu'il veut véhiculer, mais il ne conçoit pas toujours par avance le drame de l'intrigue. Celui-ci lui apparaît néanmoins, normalement, au cours de la rédaction du roman, et il concerne le plus souvent le désir. *Nana* n'est pas une exception: "Sa seule difficulté est d'introduire dans ce schéma un drame, du mouvement. Il va le faire grâce à Muffat"[30]. Quant au mobile essentiel de l'intrigue, le désir de Nana, Zola indique au début de l'ébauche: "Nana rêvant tout ce qu'il y a de beau, le gaspillage, les folies ruineuses, *toilettes, meubles, bijoux, dentelles, voiture et chevaux, cuisines* [...]" (f 207). On trouve ici un *motivant* extrêmement fort: le rêve ou la rêverie. Ce motivant conduit rarement, dans les récits réalistes, à des accomplissements ; il signale normalement l'illusion de celui qui cultive une image idéalisée du monde. Ce type de personnage vivra ensuite une désillusion inévitable (pensons par exemple à l'héroïne de *La Parure* de Maupassant, qui nourrit au début de la nouvelle des rêves semblables à ceux que Zola planifie pour Nana[31]). Dans *Nana*, en revanche, l'héroïne atteint ce qu'elle désire, ce qui contribue encore à former la particularité de ce roman par rapport à la "norme" discursive du réalisme.

Nana agit donc en concordance avec son désir illimité de toujours avancer, de toujours monter dans les échelles, énergie et fixation nécessaires pour justifier l'énorme ravage qui sera la conséquence de l'appétit de cette "croqueuse d'hommes": des désastres, des crises de familles, des faillites, des

---

de cadrage dans l'avant-texte des Rougon-Macquart", in Zola, *genèse de l'œuvre*, p. 103-122.

[30] Becker (1993), "Retour au dossiers préparatoires. Cela 's'établira en écrivant'...", *Cahiers Naturalistes*, n 67, p. 233. Pour le travail préparatoire de Zola, voir aussi le travail collectif *Zola, genèse de l'œuvre*, Jean-Pierre Leduc-Adine, éd., Paris, CNRS Éditions, 2002.

[31] Cf. "Elle songeait aux antichambres nettes, [...] et aux deux grands valets en culotte courte [...]. Elle songeait aux grands salons vêtus de soie ancienne, aux meubles fins portant des bibelots inestimables, et aux petits salons coquets parfumés, faits pour la causerie de cinq heures avec les amis les plus intimes, les hommes connus et recherchés dont toutes les femmes envient et désirent l'attention. [...] elle songeait aux dîners fins, aux argenteries reluisantes, aux tapisseries peuplant les murailles de personnages anciens et d'oiseaux étranges au milieu d'une forêt de féerie; elle songeait aux plats exquis servis en des vaisselles merveilleuses, aux galanteries chuchotées et écoutées avec un sourire de sphinx [...]". Maupassant (1974), "La Parure", in *Contes et nouvelles*, tome 1, Louis Forestier, éd., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1198–1199.

suicides... Comment juger de ces actions ? Dans une perspective strictement référentielle, on pourrait constater que ces conséquences sont loin d'être crédibles. Cependant, par un tel constat, on imposerait une perspective externe sur le roman au lieu de respecter ce qui fait l'originalité de celui-ci: c'est-à-dire que l'énorme portée des actions de Nana relève à la fois d'un imaginaire mythique, où Nana représente le mal de la société, et d'une analyse sociale, où elle représente la prostituée. Dans une perspective psychologique, il serait légitime de se demander comment l'héroïne peut entraîner tant de personnes dans la misère sans éprouver de remords. Or, il est vain d'appliquer, comme l'ont fait presque unanimement les critiques contemporains, un jugement moralisateur sur les actions de Nana. D'une part, elle dépasse le réel, "tournant au mythe sans cesser d'être réelle" (Flaubert) ; d'autre part, Zola s'est "débarrassé" de l'obligeance de dresser un portrait moral de son héroïne, puisque cette dernière est *"bonne fille malgré tous les malheurs qu'elle cause*, mais emporté par un besoin de jouissance, de dépense, de gaspillage effréné" (f 213). Dans la mesure où l'on peut appliquer une analyse de la psychologie du personnage, entreprise problématique en raison du statut spécifique du roman et de l'héroïne, il faudrait constater que Nana agit malgré elle, ce qui permet à Zola de contourner les questions morales.

Pour ce qui est des actions des personnages et plus généralement du déroulement de l'intrigue, Zola reste en fait toujours attentif à la logique du récit. Pour établir des liens entre les personnages, Zola a parfois recours au procédé tout à fait classique[32] de la relation familiale: "Je puis faire de mon vieux dégoûtant, le sénateur, le beau-père de mon homme mûr" (f 210). À propos des motifs pour lesquels chacun doit succomber à Nana, mentionnons la difficulté toute particulière pour l'auteur réaliste (ou naturaliste), soucieux de représenter le général[33], d'inclure des actions "hors norme". Parmi ce type d'événement, le suicide d'un des nombreux amants de Nana, le jeune Georges Hugon, est intéressant. Louis Desprez, contemporain de Zola, a parfaitement identifié la problématique que nous venons d'annoncer: "On aura beau déclarer le fait vrai ; un tel cas demeure exceptionnel, et l'exception est dangereuse dans le roman [...]"[34]. Dans le cas de Georges Hugon, il critique la motivation insuffisante: "Il semble au moins improbable qu'un galopin pousse si loin une passion malheureuse. [...] sa fin tragique choque comme une fausse note". Dans une lettre à Zola du 15 février 1880, Flaubert prendra la position inverse, estimant que la motivation est excellente: "l'effet résulte du caractère et des événements ingénieusement combinés".

---

[32] Voir par exemple les analyses de Viktor Chlovski, art. *cit.*

[33] Cf. Maupassant (1980), "Les Bas-fonds", *Chroniques*, vol. 2, Hubert Juin, éd., Paris, 10/18, p. 102: "On veut faire, pour ainsi dire, une moyenne des événements humains et en déduire une philosophie générale, ou plutôt dégager les idées générales des faits, des habitudes, des mœurs, des aventures qui se reproduisent le plus généralement".

[34] Desprez, *op. cit.*, p. 224.

Peu importe, en fait, que l'on adhère au jugement de Desprez ou à celui de Flaubert, l'essentiel est de noter la difficulté de concevoir la motivation simplement comme outil de vraisemblance. En commentant la motivation du même passage, Desprez et Flaubert arrivent à des conclusions divergentes. Rien n'illustre mieux l'impasse de l'idée originale des formalistes russes, celle d'accorder à la motivation la fonction, *par définition* (et en opposition à la mise à nu du procédé), d'assurer la vraisemblance du récit. La seule sortie de cette impasse est de reconnaître à la motivation la fonction d'assurer et de justifier un lien de causalité dans le récit, mais sans pour autant partir de l'idée que le résultat doit créer l'impression de vraisemblance ni cultiver l'idée qu'il faudra, coûte que coûte, voir le résultat de l'analyse comme un indicateur de la vraisemblance du récit. Concevoir la motivation de façon plus neutre ouvrirait vers des études de la motivation qui nous aideraient à mieux cerner la poétique d'un auteur, d'un genre, d'un "isme", que l'objet étudié soit un roman réaliste ou non[35]. C'est aussi dans cet esprit que nous allons maintenant aborder le jeu de motivations dans le premier chapitre de *Nana*.

Sur le descriptif

L'importance des travaux de Philippe Hamon sur la justification du descriptif chez Zola ne peut guère être surestimée. À titre d'exemple, mentionnons que Mieke Bal, dans son ouvrage de référence sur la narratologie, a rangé la section consacrée à la motivation dans le chapitre "Description", comme si la question de la motivation était non seulement liée à celle du descriptif mais encore limitée à ce domaine[36]. Toutefois, il est difficile d'adhérer à une telle catégorisation. Dans un texte narratif, la justification peut porter sur des aspects divers du récit (comme le montrent les travaux de Hamon): sur des détails anodins aussi bien que sur des décisions cruciales pour la progression de l'intrigue ; elle peut agir sur les actions (et même sur les événements) au plan psychologique aussi bien que concerner l'esthétique du récit ; elle peut relever de logiques différentes, s'appuyant sur la causalité métonymique ou métaphorique (pensons par exemple à l'utilisation fréquente de la motivation linguistique dans la narration)[37], etc. De plus, l'agencement du descriptif exige la mise en œuvre d'une causalité qui se rapporte naturellement à la causalité globale du récit et qu'on retrouve par conséquent dans l'intrigue. Concevoir la motivation dans un seul contexte narratif, à savoir celui des descriptions, semble donc contradictoire. En plus, cela nous obligerait à

---

[35] En manque de références, nous nous permettons de renvoyer à nos propres études sur Daudet, Maupassant, Nodier, George Sand et Stendhal (pour les références, voir *Bibliographie*).

[36] Cf. Mieke Bal (1997), *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto.

[37] Voir les ouvrages cités dans les trois premières notes pour trouver un approfondissement de différents types de motivation et de narration, notamment dans les travaux de Philippe Hamon et l'article cité de Tomachevski, "Thématique".

exclure du domaine de la motivation les réflexions importantes de Genette sur les rapports qui peuvent exister entre fonctions et motivations dans le récit[38].

Pour ce qui est du postulat de Hamon sur la difficulté d'insérer les descriptions et sur le risque de briser l'illusion réaliste par le changement du mode narratif en mode descriptif, il jouit sans aucun doute d'une grande validité en général pour la littérature romanesque, et il est certainement illustratif des préoccupations esthétiques de Zola[39]. Toutefois, il ne pourrait tenir lieu de loi discursive, ni pour le roman en général ni pour *Nana*. Tel lecteur pourrait voir dans les descriptions la partie "naturelle" et "réaliste" de tel discours narratif alors que la narration, pour une raison ou pour une autre, briserait pour lui l'illusion réaliste créée par le descriptif. Nous étudierons alors la distribution et l'introduction de quelques descriptions dans le premier chapitre de *Nana* pour *cerner* la technique motivante de Zola par rapport au descriptif, mais non pour *évaluer* cette technique d'après une certaine normativité concernant la vraisemblance du procédé motivant ou la problématique du descriptif en régime réaliste.

Le premier chapitre relate la première représentation de *La Blonde Vénus*, où Nana joue donc le rôle principal. Au fur et à mesure qu'arrivent les spectateurs au théâtre des Variétés, Zola présente les personnages les plus importants du roman: leurs personnalités, leur situation, leurs relations, etc. L'enjeu du chapitre, du point de vue de l'intrigue, est donc de "poser" les personnages et les préambules nécessaires pour la suite du roman. Mais il existe aussi un *enjeu esthétique*, qui consiste à vouloir rendre une image particulière du réel sous forme romanesque. Zola veut éviter l'intervention de la voix omnisciente, qui apporterait une perspective supplémentaire, "du dehors". Cela éloignerait le point focal du cadre et dérangerait la cohérence configuratrice. Il doit donc alterner, autant que possible, les focalisations internes et externes. De cette façon, il peut camper non seulement le récit, mais aussi le lecteur "dans" le théâtre. Ce dernier doit avoir l'impression d'être là, avec les personnages, en partageant leurs regards et leurs perspectives. Voyons alors comment l'auteur procède.

D'abord il choisit un personnage central: c'est Fauchery, "très parisien, qui pourra être le lien des personnages dans ce premier chapitre", réfléchit Zola dans le dossier préparatoire[40]. Il fait son entrée dès le second paragraphe, après la description du théâtre vide:

---

[38] La définition de la vraisemblance par Genette (*art. cit.*) se résume justement par la formule "Vraisemblance = Fonction – motivation", où fonction a le sens d'action pragmatique dans l'intrigue.

[39] Hamon l'a démontré dans *Le Personnel du roman* en se référant aux dossiers préparatoires de Zola. Aussi, dans les notations de Nana, Zola parle-t-il de personnages qui lui "servent pour la description" ou de tel dispositif "qui [l]'aide pour la description" (f 68 et 69).

[40] D'après Becker (1992), *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, p. 111.

> Deux jeunes gens parurent à l'orchestre. Ils se tinrent debout, regardant.
> - Que te disais-je, Hector? s'écria le plus âgé, un grand garçon à petites moustaches noires, nous venons trop tôt. Tu aurais bien pu me laisser achever mon cigare.
> Une ouvreuse passait.
> - Oh ! monsieur Fauchery, dit-elle familièrement, ça ne commencera pas avant une demi-heure.
> - Alors, pourquoi affichent-ils pour neuf heures? murmura Hector, dont la longue figure maigre prit un air vexé. Ce matin, Clarisse, qui est de la pièce, m'a encore juré qu'on commencerait à neuf heures précises.
> Un instant, ils se turent, levant la tête, fouillant l'ombre des loges. (p. 36)[41]

Tout est orchestré. Les deux hommes sont des exemples parfaits de ces *regardeurs-voyeurs* analysés par Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman*. Conformément au style de Zola, l'activité de leur regard "fouillant" coïncide avec un instant de silence ("ils se turent"): le passage descriptif est ainsi empli par une pause dans le récit. Leur regard est motivé par l'attente, puisqu'ils sont en avance. De plus, l'arrivée en avance est motivée ; elle s'explique par une double information fausse (d'après les affiches et l'information de Claire). Dans les répliques est inséré un maximum d'information. On connaît déjà après quelques lignes trois noms (Hector, Fauchery et Clarisse). Le narrateur externe fournit de l'information supplémentaire, comme la relation entre les deux jeunes gens quant à leur âge et le fait que Fauchery vient régulièrement au théâtre, probablement en faisant des visites également derrière les coulisses (l'ouvreuse le reconnaît et lui parle avec un ton familier). Le chapitre entier suit ce schéma, avec des répliques chargées d'informations dites "en passant", comme celle de Bordenave, révélant la situation professionnelle de Fauchery: "C'est comme ça que vous m'avait fait une chronique... J'ai ouvert ce matin *Le Figaro*. Rien" (p. 38), ou encore celle de Lucy qui émet une double information sur un nouveau personnage et sur les antécédents de Fauchery: "Ah ! voilà Blanche ! cria-t-elle. C'est elle qui m'a dit que tu avais couché avec Nana" (p. 42). On verra aussi se succéder des rencontres dont la plupart aboutissent à des informations: "Tiens ! dit-il en s'interrompant, Mignon et Steiner. Toujours ensemble. Vous savez que Steiner [...]" (p. 40) et suit du bavardage au compte de ce dernier.

Le lecteur entre dans ce monde de bavardage, de confidences et de rumeurs. Le manque de savoir, tellement important pour le "déclic" narratif qui aboutit à l'énonciation du savoir, est ici institutionnalisé: il fait intimement partie du milieu mondain et théâtral. C'est comme une motivation implicite

[41] Nous citons l'édition (déjà citée) de Voisin-Fougère. Les pages seront indiquées dans le corps de texte.

qui relève du cadre utilisé: dans un tel endroit, à un tel moment, tout le monde veut être présent et tout le monde désire acquérir un maximum de savoir sur les autres[42]. C'est selon cette logique que nous entendons pour la première fois le nom de Nana: "Et Nana, l'étoile nouvelle, qui doit jouer Vénus, est-ce que tu la connais ?" (p. 37) En même temps, le lecteur apprend qu'elle joue dans la pièce et qu'elle fait son début au théâtre. Bordenave se fait prier par Fauchery pour l'informer au sujet de *Nana*: "comme Fauchery l'interrogeait, il consentit à donner des détails" (p. 39). Cas semblable pour l'introduction de Daguenet: "Et, sur une question de Lucy, il montra un jeune homme qui passait [...]. Fauchery le reconnut: c'était Daguenet [...]" (p. 42).

Le non-savoir joue un rôle capital dans l'agencement des descriptions. Parfois le manque de savoir est souligné par les réactions des personnages. Ainsi dans l'échange entre Hector de la Faloise et Fauchery:

> - Quelle est donc cette dame, au balcon? [...]
> - C'est Gaga, répondit simplement Fauchery.
> Et, comme ce nom semblait ahurir son cousin, il ajouta:
> - Tu ne connais pas Gaga? (p. 45)

Le fait qu'Hector ne connaît pas Gaga motive le portrait de cette dernière. Cela souligne aussi la notoriété de Gaga et l'absence de connaissances d'Hector. Ce passage motivant est en effet doté d'un caractère double: si la réaction des personnages justifie l'introduction de Gaga, sous forme de fiche descriptive, elle est simultanément l'indicateur des relations hiérarchiques qui existent entre les personnages. En matière de savoir, et donc aussi en ce qui concerne la position dans le jeu social reposant sur les contacts personnels, Fauchery est hiérarchiquement supérieur à Hector de la Faloise, qui fait figure de "nouveau", venu de la campagne (alors que Fauchery est "très parisien", d'après l'ébauche de Zola citée plus haut). Cela explique aussi la satisfaction chez ce dernier, lorsqu'il peut étaler ses connaissances sur le comte Muffat. Encore une fois, nous voyons la nécessité de ne pas appliquer une analyse ponctuelle de la motivation: Hector informe Fauchery sur le compte de Muffat par vanité ; cette vanité s'explique par la supériorité du savoir chez Fauchery ; cette supériorité motive son rôle de "focalisateur central" ; cette position est encore mise en relief par la juxtaposition du nouveau, Faloise, en manque de connaissances sur le milieu parisien où se déroule le roman.

D'autres réactions débouchent aussi sur des descriptions. Voici comment celle de Fauchery conduit le lecteur de l'intérieur à l'extérieur:

> Mais le vide de la salle, le demi-jour du lustre, ce recueillement d'église plein de voix chuchotantes et de battements de porte l'agaçaient.

---

[42] Ce serait alors un lieu à examiner en tant que *chronotope* (comme la route, le salon, etc.). Voir Mikhail Bakhtine (1978), "Formes du temps et du chronotope dans le roman" dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 235–398.

> - Ah! non, dit-il tout à coup, on se fait trop vieux, ici. Moi, je sors [...]. (p. 37)

Ici, c'est l'agacement ; ailleurs, comme c'est le cas pour la présentation du comte Muffat, c'est la surprise qui conduit au mode descriptif:

> Mais il s'interrompit, en voyant la Faloise saluer des personnes qui occupaient une loge de face. Il parut surpris. - Comment! demanda-t-il, tu connais le comte Muffat de Beuville? [...] Et, par vanité, heureux de l'étonnement de son cousin, il appuya sur des détails [...]. (p. 46)

On note ici la présence d'une motivation psychologique rendue par focalisation omnisciente ("par vanité, heureux de"), chose rare dans ce premier chapitre. L'abandon du point de vue externe s'explique probablement par le fait que la voix narrative externe ne peut guère décider que c'est par vanité que Faloise va étaler ses connaissances personnelles sur le compte de Muffat. Dans d'autres cas, Zola a jugé préférable de faire passer l'information par les répliques ou par l'utilisation du discours rapporté (peut-être, justement, parce que le schéma des échanges en mode externe devient trop répétitif). Ceci serait sans doute un point à examiner davantage: il serait en effet intéressant de repérer toute la panoplie des variations de ce mode d'écriture chez Zola, où une *focalisation spécifique* (interne, externe ou omnisciente) véhicule une *information spécifique* (état psychologique, savoir, impression, etc.). Par exemple, nous lisons que Fauchery "parut surpris": ici, la focalisation externe est utilisable. Mais d'autres phrases ("parut vaniteux", "eut l'air vaniteux", "dit-il d'un ton vaniteux", etc.) passent-elles de façon aussi souple ? Comment Zola varie-t-il ce procédé ? Quel effet donne l'utilisation réitérée de ce procédé d'observation externe par ce type de modificateurs ?

Avec cette dernière remarque, nous terminons l'analyse des procédés motivants du premier chapitre de *Nana*, chapitre hautement représentatif de l'écriture zolienne et de son projet esthétique conçu comme remplissage d'un "cadre" duquel le lecteur ne doit pas sortir grâce à l'emploi surchargé de focalisations internes et externes. Notre survol confirme l'analyse par Hamon du travail justificatif de Zola. Or comme le montrent d'autres travaux de Hamon, le personnage, même dans les passages justificatifs, peut aussi être indicateur de valeur, représentant social, indice d'intrigue ; c'est-à-dire que sa fonction ne doit pas forcément être réduite à ne concerner que l'introduction du descriptif [43]. Gardons-nous alors de voir dans les passages analysés uniquement des prétextes narratifs. La motivation en œuvre est rarement unilatérale, rarement simple vecteur vide (personnel) vers un motivé plein (fiche descriptive).

[43] Cf. Hamon (1984), *Texte et idéologie*, Paris, PUF.

En guise de conclusion

Il ne saurait être question de conclure sur des résultats définitifs après cette étude limitée, qui n'a eu pour but que d'initier d'autres réflexions au sujet de la motivation littéraire, en particulier dans l'œuvre de Zola. Reprenons simplement quelques observations qui pourraient éventuellement être fructueuses pour la recherche à venir. Dans *Nana*, nous avons vu d'abord comment le système causal global du récit, qui abandonne partiellement le foyer référentiel pour aller chercher un appui dans l'imaginaire mythologique, rend non pertinente l'idée de se concentrer sur les relations "raisonnables" des causes et des effets, d'après une certaine idée préconçue sur la façon dont la motivation ou le roman zolien "devraient" être constitués. Nous avons analysé ensuite comment Zola utilise dans le premier chapitre du roman des procédés motivants pour insérer le descriptif, ou le savoir, dans le récit. Si ces procédés sont primordiaux, dans une certaine perspective, pour le projet esthétique de Zola, ils peuvent aussi déborder le cadre justificatif. Les réactions et les regards des personnages se doublent parfois d'effets et forment une matière qui reste encore à examiner dans la perspective d'une *poétique du savoir motivé et focalisé* (dans toutes leurs variations, et non simplement en mode interne / fiche descriptive).

Si nos remarques ont été inspirées par les deux facettes de la motivation, outil de cohérence et outil de justification, tant commentées par des chercheurs éminents depuis les formalistes russes jusqu'à la critique sémiotique moderne, nous avons aussi tenu à marquer un certain écart par rapport à nos prédécesseurs, à savoir le refus d'assigner un point de départ normatif qui dirigerait nos observations dans un élan évaluatif de la motivation en tant qu'outil de vraisemblance. Il ne s'agit nullement de contester la pertinence des approches antérieures, mais de proposer une autre voie à explorer à l'aide d'une méthodologie "neutralisée" de la motivation. Cette proposition de perspective concerne la conception de la motivation, en tant qu'outil d'analyse, mais aussi la constitution de l'objet étudié, en tant que création esthétique. Nous avons opté pour une approche descriptive de la motivation comme elle se présente dans et par l'œuvre individuelle. Dans cette perspective, la motivation dans *Nana* n'a pas été considérée comme plus ou moins "réaliste", "naturaliste" ou "vraisemblable", par rapport à certaines normes évaluatives concernant le discours réaliste ou le roman expérimental: le procédé de la motivation et la totalité du roman ont plutôt fait figures de deux pôles complémentaires qui nous renseignent sur la poétique de Zola et l'originalité de sa création esthétique.

Bibliographie

Baguley, David (1993), *"Nana*, roman baroque", in *Zola et les genres*, University of Glasgow French and German Publications, p. 66–71.

Bakhtine, Mikhail (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.

Bal, Mieke (1997), *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto: University of Toronto.

Becker, Colette (1992), *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris: Dunod.

– . (1993), "Retour au dossiers préparatoires. Cela 's'établira en écrivant'...", in Cahiers *Naturalistes*, n 67, p. 225–234.

– . (1994). *Voir* Zola (1994).

Buvik, Per (1975), "Nana et les hommes", in *Cahiers naturalistes*, n 49, p. 105–124.

Chlovski, Viktor (2001), "La construction de la nouvelle et du roman", in Todorov, p 172–199.

Desprez, Louis (1884), *L'évolution naturaliste*, Paris: Tresse.

Eichenbaum, Boris (2001), "La théorie de la 'méthode formelle'", in Todorov, p. 29–74.

– . (2001), "Théorie de la prose", in Todorov, p. 200–214.

Färnlöf, Hans (2006), "Le romanesque motivé – programmation de lecture dans Consuelo et *La Comtesse de Rudolstadt"*, in *George Sand Studies*, vol. 25, p. 4–15.

– . (2007), "De la motivation du fantastique", in *C.R.I.N.*, n 48, p. 45–56.

– . (2007), "Pratiques poétiques – remarques sur la motivation dans *Le Rouge et le Noir", L'Année stendhalienne*, n 6, p. 301–331.

– . (à paraître), "Motivation anti-romanesque – l'exemple d'*Inès de las Sierras* de Nodier", *Études Romanesques*, n 3, 2007.

– . (à paraître), "Procédés motivants dans *Sapho*", in *Le Petit Chose*, n 96, 2007.

– . (à paraître), "La poétique du parasite – quelques exemples d'éléments motivants dans les nouvelles de Maupassant", in *Bulletin des amis de Flaubert et Maupassant*, 2008.

– . (à paraître), "Zola et la motivation: synthèse critique", in *Cahiers naturalistes*, n 82, 2008.

Genette, Gérard (1969) "Vraisemblance et motivation", in Figures II, Paris: Seuil, p. 71–99 (étude d'abord publiée dans *Communications*, n 11, 1968).

Hamon, Philippe (1982), "Un discours contraint", in R. Barthes et al. *Littérature et réalité*, Paris: Seuil, p. 119–181 (première publication en 1973).

– . (1984), *Texte et idéologie*, Paris: PUF.

– . (1993a) *Du descriptif*, Paris: Hachette (première édition en 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*).

– . (1993b), "Misère de la mimésis. Lecture d'*Une famille*", in *Maupassant et l'écriture*, éd. Forestier, Louis, Nathan, p. 139–149.

– . (1998) *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola.* Genève: Droz (première édition en 1983).

Hemmings, F.W.J. (1971), "Intention et réalisation dans *Les Rougon-Macquart"*, in *Cahiers Naturalistes*, n 42, p. 93–108.

Jakobson, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit.
– . (2001), ”Du réalisme en art”, in Todorov, p. 98–109.
Leduc-Adine, Jean-Pierre, éd. (2002), *Zola, genèse de l'œuvre*, Paris: CNRS Éditions.
Lumbroso, Olivier (2002), ”Les métamorphoses du ‘cadre’. Le principe de cadrage dans l'avant-texte des Rougon-Macquart”, in Leduc-Adine, éd., p. 103–122.
Maupassant, Guy de (1974), ”La Parure”, in *Contes et nouvelles*, tome 1, Louis Forestier (éd.), Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1198–1206.
Maupassant, Guy de (1980), ”Les Bas-fonds”, in *Chroniques*, vol. 2, Hubert Juin (éd.), Paris, 10/18, 1980, p. 101–104.
Mitterand, Henri (2005), ”Abymes zoliens”, in Jouve, Vincent & Pagès, Alain, éd., *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 25–36.
Noiray, Jacques (1981) *Le romancier et la machine: l'image de la machine dans le roman français* (1850–1900), tome 1, Paris: Corti.
Pagès, Alain (1993), *Émile Zola. Bilan critique*, Paris: Nathan.
Ripoll, Roger (1981) *Réalité et mythe chez Zola,* 2 vol, Lille: Université de Lille.
Todorov, Tvzetan, éd. (2001), *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil.
Tomachevski, Boris (2001), ”Thématique”, in Todorov, p. 267–312.
Voisin-Fougère, Marie-Ange (2000), *Nana*, Paris: Flammarion.
Zola, Émile (1994) *Nana*, éd. Colette Becker, coll. ”Classiques Garnier”, Paris: Garnier.

Tre hälsinge-emigranters amerikasvenska

Gunilla Karlsson

Under ett studiebesök på Språk- och folkminnesinstitutets dialektavdelning i Uppsala i december 2005 väcktes intresset för den språkliga varietet[1] som kallas amerikasvenska och de bandupptagningar av amerikasvenskars språk som finns i institutets arkiv. Inspelningarna gjordes på 1960- och 70-talen av framlidne Folke Hedblom – institutets tidigare chef – och Torsten Ordéus. Det som gör amerikasvenskan så intressant är att den uppstått som en egen varietet ur två olika språk och att den funnits – och kanske fortfarande finns – i någon form sedan 1700-talet (Hedblom 1962:114).

Den forskning som finns på området har i första hand koncentrerats till dragen i amerikasvenskan som varietet – främst de amerikanska dragen samt hur amerikanskan och svenskan influerat varandra – liksom på hur bakomliggande sociolingvistiska faktorer spelat in. Därför var det av intresse att titta närmare på både de dialektala och de amerikanska spåren i några av de inspelade amerikasvenskarnas talspråk, för att därefter göra en jämförelse och se vad som är gemensamt respektive särskiljande för de olika talarna. Det var därmed viktigt att finna personer i det inspelade materialet som föreföll ha likartad bakgrund, såväl i Sverige som senare i Amerika, och var av samma ålder och kön. Vid besöket på Språk- och folkminnesinstitutet i december 2005 fann jag av en slump en kvinna från Alfta i Hälsingland vid namn Betsy Johnson i Hedbloms dagboksanteckningar från inspelningsresorna. Med henne som utgångspunkt gick det nu efter en del sökande att få fram två kvinnor till som var bördiga från samma trakt som mrs Johnson, var av ungefär samma ålder och hade utvandrat till Amerika samtidigt som hon, det vill säga runt sekelskiftet 1900. Kvinnorna hade också det gemensamt att de alla tre hamnade i Bishop Hill och Galva i delstaten Illinois.

Eftersom syftet är att analysera amerikasvenskt talspråk hos personer med likartad bakgrund, både när det gäller bevarade dialektdrag och interferenser från amerikanskan, måste det göras ett medvetet urval av informanterna och de parametrar som ska analyseras. Därmed kommer vissa fakta att förbli obearbetade och vissa frågeställningar måste lämnas därhän. Detta är en komprimering av en ursprunglig D-uppsats i svenska vid Mälardalens högskola och därför redovisas endast en av informanterna i sin helhet, medan jag refererar till de andra två i jämförelsen mellan de olika kvinnornas amerikasvenska talspråk.

De forskare som betytt mest för det vi idag vet om amerikasvenskan och som är relevanta i det här sammanhanget är först och främst Folke Hedblom

[1] *Varietet* används som neutral term för en språkart som talas av en viss grupp eller individ.

och Nils Hasselmo, men också Staffan Klintborg som kom med sin avhandling ett tjugotal år efter de andra två.

Folke Hedblom, dialekt- och ortnamnsforskare och senare professor (Döhl 2006-08-17), gjorde sina första bandinspelningsexpeditioner på 1960-talet (1962, 1965, 1967) på uppdrag av dåvarande Landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala (idag Språk- och folkminnesinstitutet). Syftet (1962:142) var i första hand att finna och dokumentera spår av svenska dialekter i Amerika, vilket man också gjorde (1962:126, 128 ff., 1965:1). I t.ex. Bishop Hill, Illinois, träffade man på personer ur tredje generationen amerikasvenskar som talade en ålderdomlig sydhälsingsk dialekt (1962:126). Hedblom fann (1962:138 f.) inte bara dialektala drag hos amerikasvenskarna utan också, i synnerhet i städerna och bland dem som varit på längre besök i Sverige, att deras svenska kunde ha en mer utjämnad, standardiserad form. Något som gjorde starkt intryck på honom var även det stora inflytande som amerikanskan hade på amerika-svenskarnas språk. Inspelningsresorna kom till slut att ha omfattat de flesta svenskbygderna i Nordamerika och efter varje expedition beskrev Hedblom resan noggrant i dagboksanteckningar och reseskildringar, men även i mer specifika skrifter av vilka bör nämnas ”Om de första hälsningarna i Minnesota” (1968), ”Folkmål och tradition i Amerikas gamla svenskbygder” (1973) , ”Dialekt och språknorm i Svensk-Amerika” (1992) och boken *Svensk-Amerika berättar* (1982).

Nils Hasselmo, bland annat doktor vid Harvard University och professor i Nordiska språk och litteratur vid Minnesota State University[2], är den mest kände forskaren i amerikasvenskt talspråk och deltog även till viss del i Hedbloms bandinspelningsexpeditioner. Hasselmo är författare till *Amerika-svenska* (1974) som var den första språkvetenskapliga boken i ämnet. Boken bygger på hans egna fältundersökningar i svensk-amerikanska samhällen och på en del av Hedbloms inspelade material från dennes tre inspelningsexpeditioner till USA. Hasselmo pekar på kulturens samhörighet med språket och boken inleds med en omfattande redogörelse för och diskussion av olika delar av det svenskamerikanska samhället. Därefter följer den språkliga analysen som både behandlar den språkliga variationen och alla språkliga nivåer i amerikasvenskan. Hasselmo konstaterar (s. 113) att ”Användningen av svenska uppbärs idag i hög grad av vad vi skall beteckna som *svenska nätverk* i [det amerikanska] samhället” med ”äldre och lokalt orienterade” personer och finns kvar från den tid då svenskan var vardagsspråket i samhället. Han beskriver också (s. 110) den amerikasvenska talekonomin runt sekelskiftet 1900 så att vissa domäner – familj, grannskap, kyrka, föreningsliv och press – förblev svenska, medan andra såsom affärsliv, myndigheter och skola var engelskspråkiga. I analysen av amerikasvenskan menar Hasselmo (s. 143–154) att den amerikanska engelskans interferens –

[2] Emigrantregistret, hämtat från:
http://www.emigrantregistret.s.se/samtid-sv.htm 2006-08-09.

med några undantag – sker efter vissa regler, ”ett ordnat val”, som styrs av de olika möjligheter och begränsningar som finns hos de båda språken. Han sammanfattar (s. 285) det så att ”De regler som ansetts gemensamma för alla varianter av amerikasvenskan kan betraktas som en teknik för att utnyttja engelskans resurs. Inom ramen för dessa regler ryms mycket olika former av amerikasvenska” och att varianterna både följer samhällsutvecklingen, situation och person. Hasselmo diskuterar även om amerikasvenska skall betraktas som en dialekt, men kommer fram till att det snarast rör sig om olika kontaktvarianter av svenskan i tvåspråkiga amerikanska samhällen.

Staffan Klintborg kom 1999 med sin avhandling *The transience of American Swedish*, vilken i första hand behandlar frågan hur det dominerande språket engelska har påverkat minoritetsspråket svenska bland första generationens invandrare. Klintborgs informanter (s. 6) är tagna från de bandinspelningar som Lennart Setterdahl gjorde för Emigrantinstitutets räkning och som var ”designed to map the network that surrounded the emigrants in the United States” (ung. ”utformade för att kartlägga det nätverk som omgav emigranterna i USA”). Klintborg koncentrerade sig (s. 7) på lexikon, främst semantiska domäner och transfer (överföring), och grammatik med inriktning mot morfologi, eftersom det är inom dessa områden språkförändringarna framträder tydligast (s. 149). Därmed utesluter han i princip fonologi och syntax, vilka istället diskuteras i de exempel där de dyker upp. Arbetet är uppdelat i öppna respektive slutna ordklasser och pragmatiska markörer (signaler som t.ex. *and, but, well, you know*). Klintborg diskuterar härvid *switching* (växling) och *transfer* (överföring) och hans slutsats blir att det oftast är svårt att skilja det ena från det andra, i synnerhet när de uppträder under likartade omständigheter och till och med i samma yttrande. Han menar att detta blir tydligast (s. 85) när den svenska motsvarigheten till ett engelskt ord t.ex. är ett adjektiv eller verb i imperativ. Klintborg finner vidare att det är anmärkningsvärt med vilken lätthet de flesta informanter gör morfologiska anpassningar även när de lånar in substantiv. Hans slutsats blir också (s. 118) att det för flerspråkiga inte finns något som kan kallas en sluten ordklass, utan påverkan från engelskan (amerikanskan) finns överallt. Enligt honom framstår det vidare klart att några prepositioner, liksom konjunktioner och adverb, återkommer regelbundet dels på grund av att de är så vanliga och dels på grund av deras likhet i de båda språken. På samma sätt som för de öppna ordklasserna förekommer (s. 119) här växlingar och överföringar sida vid sida. När det gäller de pragmatiska markörerna/signalerna anser Klintborg (s. 147) att det i stor utsträckning handlar om språkväxling främst till engelska, även när huvudparten av samtalet fördes på svenska. Han finner dessutom att det är vanligt med växlingar till engelska, oavsett vad yttrandet handlar om. Klintborgs slutsats (s. 148) är därför att pragmatiska markörer/signaler är så djupt rotade hos svenskar i Amerika att de måste betraktas som en del av sättet att tala. Sammanfattningsvis konstaterar han att trots forskarnas profetior om amerikasvenskans snara död, har den ändå varit förvånansvärt seglivad. Några år senare skrev Klintborg även boken *Voffor språkar di på detta*

viset amerikasvenskarna? (2004) som en del i Emigrantinstitutets Vänners skriftserie. Denna behandlar förändringarna och variationerna i amerikasvenskarnas språk (s. 10 f.) genom att han följer dem och deras språk inom olika domäner (t.ex. hemma, på jobben, i sällskapslivet och på resa). Olika språkvetenskapliga företeelser diskuteras efterhand som de dyker upp i exemplen och ges först i slutet av boken en mer sammanfattande presentation. Utöver utvandrarnas språk i det nya landet, undersöker han även språket hos dem som återvände till Sverige. Slutligen (143 f.) pekar han på de huvudfaktorer som svarar på frågan ”Ja, voffor?”: den geografiska spridningen över den amerikanska kontinenten och avståndet hem, den demografiska blandningen med andra kulturer och språk, att kontakten med dem därhemma och andra landsmän försvagades ju mer band som knöts med allt det nya samt den individuella språkbegåvningen.

Värt att nämna i sammanhanget är även två personer vilkas forskning ligger nära och har mycket gemensamt med den om amerikasvenskan: Einar Haugen och Gunvor Flodell. Haugens kartläggning av amerika-norskan (*The Norwegian Language in America*, 1953 och *Bilingualism in the Americas*, 1956)[3] är den största studie som gjorts om skandinaviska språk i Amerika, och på grund av de stora likheterna mellan de svenska och norska språken och hur de anpassat sig till den amerikansktalande omgivningen har hans metoder och modeller kunnat tillämpas även på svenskan. I sin forskning skiljer han på det han kallar *nödvändiga* lån (t.ex. för nya företeelser) och *onödiga* dito (sådant modersspråket redan har existerande ord för), liksom det görs åtskillnad mellan *import* och *substitution*. Haugen är också den förste att inför termen switching (växling) vilken han skiljer från *borrowing* (lån), men han inför även termen integration (integration) för etablerade lån. Gunvor Flodells avhandling *Misiones-svenska* från 1986 analyserar den svenska som tala(de)s av immigranter i Argentina. Fler av hennes slutsatser om misionessvenskan visar att oavsett om det andra språket är amerikanska eller spanska, finns vissa uppenbara paralleller såsom bruket av signaler från språk två i för övrigt svensk kontext, andraspråkets verb som ”försvenskas” genom tillägg av svenska ändelser/böjningar och inlån till svenskan från andraspråket för nya företeelser och förhållanden.

Material, metod och terminologi

Det material som ligger till grund för analyserna av de tre kvinnornas amerikasvenska talspråk är – som nämnts inledningsvis – bandupptagningar med tillhörande dagboksanteckningar som Folke Hedblom gjorde på 1960-talet. Materialet ingår i Språk- och folkminnesinstitutets samlingar i Uppsala och genom Lars Bleckerts, forskningssekreterare och chef för institutets fonogramenhet, försorg har jag fått tillgång till såväl digitala kopior av

[3] Sammanställda i *The Norwegian Language in America. A Study in Bilingual Behaviour. Vol I och II* (1969).

bandupptagningarna som kopior av dagboksanteckningarna. De senare består av data om de intervjuade såsom namn, adress, födelseår och -plats samt en kortare beskrivning av samtalsämne och intervjusituation. Informanterna är mrs Karin Larson (bandupptagning Am 55B), mrs Betsy Johnson (Am 64A) och mrs Brita Anderson (Am 241B), bördiga från Alftatrakten i södra Hälsingland och utflyttade kring sekelskiftet 1900 till Bishop Hill/Galva i delstaten Illinois i USA. Alla tre tillhörde således första generationens invandrare och intervjuerna gjordes i informanternas hem. Materialet består också av häftet *Alftamålet i ord och uttryck* med ett senare häfte med tillägg, vilka båda rekvirerats från Alfta sockens hembygdsförening, och varit till stor hjälp för att lära känna och identifiera drag från alftamålet hos två av informanterna. Den tredje informanten kommer från en trakt mellan Bollnäs och Alfta och har därmed drag från det med alftamålet närbesläktade bollnäsmålet. Men då det varit omöjligt att få tag i en närmare beskrivning av det senare har häftena om alftamålet till stor del även kunnat användas vid analysen av de dialektala dragen i den tredje informantens amerikasvenska talspråk. Resten av materialet finns på Migranternas Hus i Alfta där jag gjorde ett besök i juli 2006 och utgörs av boken *Släkthistorisk samling*, kyrkböcker för Alfta och Bollnäs i form av microkort samt de emigrationsdatabaser som finns tillgängliga på CD (Emigranten, Emibas, Emihamn, m.fl.). Tyvärr fanns ingen av mina informanter med i någon av databaserna.

Den metod som använts för transkribering av delar av bandupptagningarna följer de praktiska råd som Hedblom (1967:234) beskriver i sin bok Om *avlyssning och utskrivning av dialekttexter i fonogram*. Således har jag ägnat ett stort antal timmar till att om och om igen lyssna på bandupptagningarna. Med hjälp av skrifterna om alftamålet och med välvillig assistans av personer födda och uppvuxna i Alfta har jag sedan transkriberat ungefär fem minuter av varje informants tal. De sekvenser som valts är de ställen på bandupptagningarna där informanterna hörs mest och bäst. Transkriptionerna har gjorts med delvis talspråksanpassad ortografi, både därför att det idag är det vanligaste sättet att transkribera tal (jfr Hedbloms skrifter, Hasselmo 1974, Pamp 1978, Klintborg 1999) och därför att det snabbt ger en bild av varje informants talspråk. En delvis talspråksanpassad ortografi gör transkriptionerna lättare att läsa för en bredare målgrupp, där alla kanske inte är vana att läsa transkriberad text. Det är dock omöjligt med denna typ av ortografi att lika exakt återge talat språk på det sätt som transkribering med landsmålsalfabetet erbjuder. Hedblom ansåg också redan 1967 (s. 230) att man oftast ändå kommer tillräckligt nära originalet med en delvis talspråksanpassad ortografi, eventuellt med tillägg av vissa specialtecken, för att ge en tämligen rättvis bild av informantens talspråk. Alla tre transkriptionerna ligger sedan till grund för diskussionen kring dragen i de tre hälsinge-kvinnornas amerikasvenska talspråk.

Av utrymmesskäl beskrivs och analyseras endast mrs Larson och hennes talspråk i sin helhet, vilken därmed får tjäna som ett exempel på hur dessa

kvinnors amerikasvenska talspråk och analysen av det ser ut. Den avslutande diskussionen, däremot, består av en jämförelse mellan alla tre informanterna, varvid även mrs Johnson och mrs Anderson och deras amerikasvenska talspråk ges samma utrymme som mrs Larsons. För kompletta presentationer och analyser av de andra två hänvisas till Karlsson 2006.

För analysen av de svenska särdragen har framför allt *Alftamålet* (1979, 2000), Pamp (1978) och Wessén (1969) använts. Vid analysen av amerikanskans påverkan på informanternas talspråk är det i synnerhet Hasselmos (1974) och Klintborgs (1999, 2004) verk som nyttjats.

Terminologi

Amerikasvenska är en varietet av svenskan och kan beskrivas som mer eller mindre dialektal svenska, men med amerikanska interferenser av varierande art och grad. Den har talats och talas av första, ibland andra och i vissa fall även av tredje generationens svenska invandrare i Amerika.

Benämningen *amerikanska* används genomgående och betecknar den engelska varietet som talas i Amerika. Anledningen till detta är dels att detta är den varietet som amerikasvenskarna mötte och tillägnade sig och dels för att den på många punkter skiljer sig från brittisk engelska och övriga engelska varieteter runt om i världen.

Bishop Hill-svenska är enligt Hedblom (1992:9) oftast en något utjämnad hälsingedialekt med övervägande väl bevarade konservativa drag och för amerikasvenskan vanliga anglicismer.

Lånorden kan ha många olika skepnader och har namngivits efter sina karaktärer: Benämningen *betydelselån* innebär att ordet givits en utvidgad betydelse efter sin motsvarighet i det långivande språket. *Blandlån* är antingen ord där lexemet är taget från det ena språket och avledning/ ändelse är tagen från det andra, eller sammansatta ord där ena ledet är det långivande språkets och det andra ledet är det låntagandes. *Citatlån* är lånord som lånats in i sin ursprungliga form, medan *översättningslån* är ord som översatts direkt från det långivande språket utan anpassning till låntagande språk.

Med *förstaspråk* avses här det dialektala målet (den svenska varieteten), det vill säga det språk som informanten först tillägnat sig och använt flytande.

Uttrycket *kodväxling (codeswitching)* definieras på lite olika sätt av olika forskare. Jag har valt att ge det samma definition som Klintborg (1999:36): ”the inclusion of an element from one language to another without any adaption of that element to the other language”, vilket fritt översatt innebär att ett drag från det ena språket införs i det andra språket utan att någon anpassning av detta drag görs till det senare språket. Kodväxling uppstår när t.ex. ett amerikanskt ord eller fras uppträder i en i övrigt svensk kontext, eller omvänt. Det vissa forskare kallar *codemixing* (se Klintborg 2004:113) är när talaren växlar fram och tillbaka mellan språken i en och samma sats.

Landsmålsalfabetet är ett speciellt fonetiskt teckenalfabet som använts vid upptecknandet av svenska dialekter.

Regional standard talar den vars språkdrag är så utjämnade att talaren endast kan placeras inom något av de fem språkområden som svenska språket brukar uppdelas på – sydsvenska, västsvenska, uppsvenska, norrländska och finlandssvenska mål. Regional standard är tredje nivån på den fyrgradiga skala (se t.ex. Andersson 2004: 62 ff.) som vanligen används för att beskriva förhållandet mellan dialekt och standardspråk. Första nivån är genuin dialekt där avvikelserna från standardspråket finns på alla språkliga nivåer. Andra nivån utgörs av utjämnad dialekt dit personer hör som har så pass stor andel dialektala drag att de kan hänföras antingen till en viss landsända (t.ex. Skåne eller Värmland) eller till en viss (stor)stad, som Göteborg. Den fjärde nivån är neutral standard, vilket innebär att språket inte avslöjar något om talarens geografiska hemort eller härkomst.

Ordet *trigga (triggering)* innebär att ett namn, eller ett annat ord, är så intimt förknippat med ett av språken att det automatiskt leder till en växling till detta språk.

Presentation av Mrs Karin Larsons amerika-svenska talspråk

Den intervjuade är mrs Karin Larson boende i Galva, Illinois i USA. Hon föddes 1885 i södra Hälsingland i Gässlingsbo mellan Alfta och Bollnäs. Senare flyttade hennes föräldrar lite söderut till Hertsjö by, varifrån mrs Larson utvandrade som 18-åring 1903. Enligt Utflyttningsboken för Bollnäs socken 1903 hette mrs Larson Karlsdotter som ogift och hon tog ut flyttningsbetyg i slutet av oktober 1903. Även mrs Larsons make kom från Hertsjö. På bandupptagningen berättar hon att hon aldrig tyckt om att arbeta i lagården, varför hon sökte sig ut mot kusten och städerna för att ta tjänst där. Innan hon emigrerade till Amerika arbetade hon på hotell i Söderhamn och i Ljusne. Mrs Larson uppger ingen särskild orsak till att hon lämnade Sverige, utan säger bara att ”va många som geck å så där så/ vi disajda vi skulle gå”. Därmed förefaller det som hon inte emigrerade ensam, men det framgår inte av bandupptagningen eller Utflyttningslängden vem eller vilka som hon for till Amerika med. Såsom det framgår av ovan nämnda Utflyttningslängd och bandupptagningen förefaller det inte vara sin blivande make hon hade sällskap med. Om det varit honom hon for med skulle hon inte säga att ”ja tänkte ja sku gå tebaks sen rätt åv”. Av detta uttalande att döma verkar hon heller inte ha planerat att flytta från Sverige för gott, något hon faktiskt gjorde eftersom hon enligt egen utsago inte kom tillbaka till barndomslandet förrän 1937 då hon reste runt här i sällskap med sin dotter och besökte vänner och släktingar.

Inspelningen med mrs Larson gjordes i Galva, Illinois, den 25 april 1962 av Folke Hedblom. Samtalet, som framför allt rörde förhållandena i barndomsbygden, skedde utan att mrs Larson var medveten om att hon spelades in. Folke Hedblom (1962:40) anser att hon har ”rätt bra Bollnäs-

mål och en betydande mix", varvid han åsyftar den amerikanska interferensen i hennes svenska talspråk. Själv uppger hon på bandet att hon har svensk tidning, men ingen i närheten att tala svenska med och att hon inte "talar lika fint som somliga andra", utan Bishop Hill-svenska.

Det textprov som följer är transkriberat med delvis talspråksanpassad ortografi. Ordförklaringar återfinns i Bilaga 1.[4]

Textprov[5], spår 01, sekvens 0:43-5:55

å dä- däm sa han *leva* än / [jass] då när nä- de här va hit från sverige dôm kôm hit *fråm* / eh *je* han ä skollärare i öh* / eh opp i dałarnen här sôm kommer hit å *visite*r ibłan han ha vi *hittet* eh / å *visita* int så *åfe* långesen [näe] han ä skollärare i / eh / ja dôm har nån / fäbostuga nånstans som dôm ä på annars har dôm / hem i stôckhôłm å / som dom *går te* [har´om dä] å han var de vi tog hit'n *ä*- loscher / d- jenum han så feck vi hit'n å [jaha] / så / men ja kom inte *iven* va / [jaha] lars håłts heter'an [jah] *där* larsołs [jaha] *än* han är skollärare i / małung / men när vi var te sverige

---

[4] *Transkriptionsnyckel*

ł = kakuminalt *l* (tjockt svenskt *l*)
ô = mellan *å* och *ö*
ð = amerikanskt *th* som i *that*
þ = amerikanskt *th* som i *thing*
ŕ = distinkt, markerat *r*
û = mellan *u* och *o*
ə = trycksvagt *e*-ljud, nästan *ö*, som i am. *mother* (end. i analys för att visa speciellt uttal)
kursiv = amerikanska, bokstäver m. am. uttal i svenska ord och ord m. am. interferens
_ = betoning
- = avbrott i ett ord
* = ordet dras ut, t.ex. vid tvekan
(?) = otydligt, tveksam tolkning
/ = kort paus
// = lång paus
///= avbrott i bandupptagningen
/-/-/ = kort uppehåll i transkriptionen där en kortare bandsekvens hoppas över
[ ]= intervjuaren Folke Hedbloms inlägg

[5] För ordförklaringar se Bilaga 1.

julia å jag / nittonhundraträttesju så / ja *minns mer om* sverige då ja *såg mer om* sverige då / än ja gjorde när ja va där [jaså] / för ja arbeta / i söderhamn å å så / arbe- på ett hotell där å ja *kan't iven* kômma ihôg va'an / va'rom heta där [var'e stasshotelle] *ja de va* men ja kom int ihå ocken som *runna're* / [näe] / håken sum / ja kan't kôm ihôg de't *al* / ôm ja fe- ja ha gamle s- *þings her* ôm ja *titter över* tänker ja kan få i [jaa] *än* öh / *den* eh / va ja i stugsun ett tag va ja tyckt ôm stugsun *mycket* [ja där kom de mycke fartyg] ja / uhum *än den* / tyckte ja ôm m- men *den* va ja på ljusne längen [jaha] bra no längen *än* eh [på brukshotelle] ja *än den* öh / etter de så // *geck* ja hem för å // bolln- b- hem *å så for te amerika* nittonhunratri [jaha] s- [hur kom de se att ni for te amerika da] åh / *just* / va många som *geck* å så där så / vi *disajda* vi skulle *gå* / [jaha var'e många som geck ifrån eh] *no* inte [bollnäs] int nå många som *gick* därifrån int men / ja ta- s- ja tänkte ja sku *gå* tebaks sen rätt åv men ja *gjord'int* förr'n / *nittenträttesju* då va min / lill eh fle- / doter å jag vi *geck te* // å hon lärde se så hon kunna tala svenska bra då / *n* sverige / *än* [ja] när hon *gick* / öh nä vi vi var å *visita än* vi / åkte från stôckhôlm å vi åkte från / *opp där* // öh // nå abisko å opp te kiruna å małmberge å vi var opp e / dundret å / [såå] a*ll*t *över* där å såg när vi var i sverige å så feck vi / då var'e två skollärare från skellefteå [jaa] söru som vi fick i där på vägen å / å vi had följ me dôm så nä vi kôm te ma- te nôrje / dåå narviik så je- fo- så du kunna åka halvv- vägs opp dit te [jaa] berge så då feck vi gå me dôm opp dit å / å // *si* n- *midnajtsan* igen [jaha] s- [men] vi så- [de va väl fint] vi såg midnattsol'n å i // eh / małmberge först opp i eh / dundret [jaha] vi var opp i dundret å där såg vi / de [å så var ni hemma i bollnäs] å jo va ja hemma i bollnäs å vi var e frelugga å / vi var // å vi tyckte å min doter hon tyckt rysla ôm / hon va så *disöpojnted* då nä vi / *sta-* börja *te gå nôr* [jaa] för de va ingenting *te si* men å då nä vi kôm högt opp så vart hon så *eksajte* å / å tyckte're va när vi *kam* å såg däre *fjordsen* där [ja] åh se tyckte så ôm de så [jaha] / ja *si / si lajkt dät* [jaa va såg ni i bôllnäs da] // åhh // vi så- vi var *di- diffrent* płaser i bołłnäs vi *want* å *visita* / ja kan då minnas att ja geck in *te* en bank där å sku vi skulle / eh m- där å så / å å ja tog i dörr'n / så / eh å dörr'n for igen å ja / klä- fingre ja hade ett finger emellan så ja svimna åv [nä] å ja kômmer ihôg nä ja vakna opp så va / tror halva bollnäs va framför me / [jaså] nämen åhh *jo no* / de gör ont när en kłämmer fingrene [usch ja] / *än än år* en an- en annan *þing* som va en flicka från eh // tjilafôsch / å jag vi var kamrater när vi geck i skołan / i sv- i eh sverige / *än* öh / å hon öh / å jag var ut å cykla vi eh cykla opp te / å *såg* når gamle vänner vi har d'oppe i / frelugga å / å allt övver hon ka- kômma ihôg / å då i bollnäs så kôm en *atomobil* // å åt eh / å (dägger?) / *tre-* / tåget skulle komma / åt så dom / öh å han vart så bråttom så han skulle skynna se övver inna d- de gick ner / så han skôtt ikring den öh han fick öh d- / han öh d- *hitta* me *bajsickeln* å ja f- *bajsickeln* å jag flög på sidan ôm vägen / [ojda] åhh ja vart så *krippel app* så / *än* då var'e en som kôm baketter han sa / i åh vi skulle'ru ha hatt nummer på'n där sa'n dä va *tärribl* sa'an han / riktit eh / han eh / *hitta*

bajsickeln för han var skulle skynna se över ser du [ja] å *päsa* me å / å så ja vart så *krippeld app* så ja var *bäd för* två må- två vecker

Svenska särdrag

Mrs Larsons svenska har klara dialektala drag från Bollnästrakten (Ström 2006-07-30) och innehåller även några ord från alftamålet – vilka möjligen kan vara samma för bollnäs- som för alftamål – samt en del växlingar till standardsvenska. De mer utmärkande dialektbetonade dragen hos mrs Larson utgörs av speciella ord som *loscher* och *płaser*. Karakteristiskt för henne är även den frekventa användningen av *dôm, kôm, feck* och *geck*. De för alftamålet (Alftamålet 1979:5) så "typiska tonlösa *l*-ljuden, vars första del saknar stämbandston", såsom *kallscht* istället för *kallt*, liksom det hälsingska (Pamp 1978:124) – även härjedalska – draget att *r* förlorar sin stämton när det står före *k, p* eller *t* och blir ett slags *sje*-ljud så att ord som *bort* uttalas *bosjt*, saknas helt i mrs Larsons talspråk trots att hon haft en del umgänge även i det närliggande Alfta. Vidare säger hon *mycke* och *tyckte*, vilket visar att hon även saknar den för trakten typiska norrländska förmjukningen som för dessa ord skulle blivit *myttje* och *tyttje* (Alftamålet 1979:44, 60).

Bland de **fonologiska** dragen märks mrs Larsons konstanta användande av *te* för *till*, med ett undantag för när hon säger *nå* istället för *till*. Ett annat drag är hennes standardspråkliga uttal av *Bollnäs* med kort *o*-ljud uttalat som *å*, trots att Hedblom ofta säger *bôllnäs* när han talar med henne. Vad gäller andra ord är mrs Larson inte lika konsekvent och således växlar hon mellan *ô*- och *å*-ljud för kort *o* i ord som *kôm/kom* och *dôm/dom*, liksom mellan uteslutning och uttal av slut-*t* i *mycke/mycket*. Ett annat utmärkande fonologiskt drag är mrs Larsons relativt frekventa användning av kakuminalt (tjockt svenskt) *ɬ* som i *Dałarnen, ibłan, Małung, följ* och *midnattsoł'n*, samtidigt som det i hennes tal förekommer alveolart (vanligt tunt svenskt) *l* i orden *skollärare, Julia, lärde* och oftast även i *Bollnäs*. Dessutom finns även amerikanskt *l* i hennes talspråk i några svenska ord som i övrigt uttalas på svenska, t.ex. *hotell* och *längen*. Utmärkande för mrs Larsons talspråk är också uttalet av *e* och *ä*, vilka båda ofta ligger nära varandra ljudmässigt även om såväl tydligt standardsvenskt *e* som *ä* finns representerat. Mrs Larson pendlar även i sitt uttal av *i*, som dels ligger mellan *i* och *e* och dels uttalas med standardspråkligt *i* eller *e*, vilket t.ex. ger variationerna *gick/geck* och *fick/feck*. Det standardsvenska *u*-ljudet i *nittonhundraträtte**sju*** har i mrs Larsons talspråk ett mer stängt, nästan *o*-liknandet uttal. Hon har heller inte standardsvenskans långa *e* i *tre* utan säger *nittonhunra**tri*** med långt *i* som i det rikssprakliga *fin*. Ett annat särdrag i mrs Larsons svenska är apokope i ord som *int, had följ* och *var ut*, men även synkope av den maskulina artikeln i *midnattsoł'n* och *dörr'n*. Det senare är enligt Elias Wessén (1969:32) ett särdrag för de uppsvenska målen dit södra Hälsinglands dialekter hör. Mrs Larson säger konsekvent *Dundret* med *t* medan hon lika konsekvent utelämnar slut-*t* i ord som *Malmberge* och *fingre*, liksom att slut-*d* faller i ord som *ibłan* och *Stugsun*.

Detta bortfall av slut-*t* och slut-*d* är enligt Wessén (1969:31) ett annat drag som kännetecknar de uppsvenska målen. I *skynda* och *nittonhundratri* har hon tappat *d* i ordens *nd*-kombination och således säger hon *skynna* och *nittonhunratri* istället, vilket enligt Wessén (1969:31) är ett sydligare drag men typiskt för bland annat alftamålet (jfr *binder/binner* och *tända/tänner* Alftamålet 2000:2, 12). Mrs Larsons dialektala drag skymtar även i orden *långesen, tjilafôsch, baketter* (Alftamålet 1979:16) och *hatt*, på standardsvenska *längese(da)n, Kilafors, bakefter* och *haft*, och lite längre fram på bandupptagningen använder hon det dialektala *kliffte* istället för *klippte* (jfr Alftamålet 2000:5). Utmärkande är även de enklitiska pronomina såsom *va'an*, *var'e*, *va'rom, skulle'ru, på'n* och *sa'(a)n* för *var han*, *var det*, *var dom, skulle du, på den* och *sa han*. Hos mrs Larson finns också talreduktioner som *kan't, förr'n* och *d'oppe*, men också assimilationer där ljuden påverkar varandra (Bolander 2001:58) såsom i de ovan nämnda pronomina *va'rom* och *skulle'ru*. I hennes talspråk finns likaledes några kortformer som *kom* för *kommer*, *sku* för *skulle* och *når* för *några*.

I mrs Larsons talspråk återfinns även en del dialektalt präglade ord såsom *loscher* och *nôr* för *inhysa* (av *logi*) och *norrut* (jfr Alftamålet 1979:42, 46) samt *ocken/håken* och *nå* för *vem* och *till* med lite vidare spridning.

Mrs Larsons dialektala drag märks även på det **morfologiska** planet när hon säger *Dalarnen, längen, åv, många, rysla, nôr, däre, svimna* och *skôtt ikring* istället för de standardsvenska formerna *Dalarna, länge, av, många, rysligt, norrut, den där*, *svimmade* och *skuttade omkring*. Även mrs Larsons *fingrene* visar att hennes förstaspråk hör hemma i södra Hälsingland där substantiv i bestämd form plural ändas på *e* (jfr Pamp 1978:124 f.). Mrs Larson använder även *vart* istället för *blev* som i ”så *vart* hon så eksajte” och ”ja *vart* så krippeld app”, där standardsvenskan har *så* ***blev*** *hon så upphetsad* och *ja* ***blev*** *så mörbultad*. Likaledes säger hon ”han *vart* så bråttom” istället för det rikssspråkliga *han* ***fick*** *så bråttom.* Mrs Larson har också bortfall av *-(a)de* i preteritum i ”för ja *arbeta* / i söderhamn”, ”så ja *svimna* åv”, ”nä- ja *vakna* opp”, ”jag var ut å *cykla*” och ”så han *skôtt* ikring”, ett relativt vanligt talspråksdrag i stora delar av Sverige. Ibland använder hon infinitivformen av verben för att beskriva passiv och preteritum såsom i *däm sa han* ***leva*** *än, kan't iven kômma ihôg va'an / va'rom* ***heta*** *där* och *hon* ***kunna*** *tala svenska bra då*. Alldeles i början av transkriptionen säger mrs Larson *dä- däm* där standardsvenskan skulle haft talspråkets *dom* eller skriftspråkets *de* (personligt pronomen subjektsform). *Däm* (dem) är den svenska objektsformen av det personliga pronominet *dom/de*.

Mrs Larsons talspråk har även en del **prosodiska** särdrag. I det sammansatta ordet *skollärare* har hon – mer eller mindre tydligt – huvudtrycket på slutledet, vilket Wessén (1969:43) beskriver som ett drag i norrländska mål, medan så inte är fallet med t.ex. *Malmberge*. Ett annat drag är att några ord får akut accent där rikssspråket har grav: *Stôckhôłm*, *Stugsund, Abisko*, *Kiruna* och *Narvik*, även om både *Stôckhôłm* och *Stugsund*

också uttalas med grav accent av mrs Larson på andra ställen på bandupptagningen.

Påverkan från amerikanskan

På det **fonologiska** området märks att av de två amerikanska dentala frikativorna *þ* och *ð* har mrs Larson – såsom det låter på Hedbloms bandupptagning – endast den förra, medan hon istället för den senare använder svenskans *d* i ord som *then* [ðen] ”då”, vilket mer liknar uttalet av det svenska *den*. Hasselmo (1974:271) skriver att avsaknad av de dentala frikativorna är ett typiskt drag i amerikasvenskan. I mrs Larsons talspråk får både ordet *the bicycle* ”cykeln” och uttrycket *crippled up* ”mörbultad” en inskottsvokal och uttalas som *bajsickeln* respektive *krippel(d) app*. Ordet *the bicycle* får dessutom här en strykning av vokalen i den enklitiska bestämda artikeln, vilket enligt Hasselmo (1974:280) hänger samman med en regel som ”anger att artikelns vokal stryks […] efter obetonad vokal plus *r*, *l*, *n*. Den gäller ord som i sin lexikonform har *-er*, *-el*, *-en* såväl som ord som erhåller sitt *-er*, *-el*, *-en* genom stödvokalregeln”. Det hörs även ett mer *s*-liknande ljud istället för amerikanskans *sje*-ljud i ordet *she* ”hon”, liksom hon har svenskliknande uttal i ordet *runna're* [runnare] av amerikanska *run* [ran] ”driva (t.ex. hotell)” och *ał* [ał] i uttrycket *at all* [ättål] ”alls”. I sitt amerikanska talspråk saknar mrs Larson genomgående slut-*d* i ordet *and* ”och”, vilket på bandupptagningen rätt och slätt blir *än*.

I det excerperade materialet består mrs Larsons **vokabulär** av 47 citatlån av vilka några används flera gånger. Dessa lån är fördelade på 4 substantiv (5 gånger), 6 adjektiv (7 gånger), 6 verb (6 gånger), 6 adverb (7 gånger), 4 pronomen (5 gånger), 2 konjunktioner (13 gånger), 2 prepositioner (2 gånger) och 2 interjektioner (5 gånger). Av dessa kan pronominet *jo (you)* och verbet *no (know)* räknas som en kontaktsignal då de står tillsammans och således bildar en hel fras. Därutöver förekommer ytterligare en för amerikasvenskan typisk signal: *uhum*. Tabell 1(Bilaga 2) visar vilka ord som är citatlån, fördelade efter ordklass, och som framgår av tabellen återfinns de flesta av inlånen från den transkriberade sekvensen i ordklasserna adjektiv, verb och adverb. Ordet *atomobil (automobil)* ”bil” som finns i textprovet ovan kan, å ena sidan, betraktas som citatlån från amerikanskan eftersom det länge var det gängse ordet för *car* ”bil” i Amerika. Å andra sidan kan det vara svenska eftersom *autombil*, under en period i bilismens barndom, var det ord som också användes i Sverige. De inlån som förekommer i textprovet ovan och som har formen av blandlån är *fjordsen, bajsickeln, visiter, visita, hittet, runna, disajda, hitta* och *päsa*. Av dessa är bara två substantiv och resten verb. Gemensamt för dem alla är att de har amerikanskt lexem och svenska avledningar och ändelser. När det gäller *fjordsen* kan det dock röra sig om ett svenskt lexem med amerikanskt pluraländelse och svensk bestämd efterställd artikel, men troligen är hela *fjords* amerikanska. En mer ingående analys av böjnings- och andra ändelser följer senare. Lite längre fram på bandupptagningen använder mrs Larson, bland många andra blandlån, de

för amerikasvenskan typiska verben *fota* och *trävla*. Hasselmo (1974:192 f.) förklarar användningen av dessa blandlån så att ”*fota* har en motsvarighet i ett ålderdomligt engelskt *foot it*, *travla* i ett i den brittiska engelskan känt *travel* i betydelsen ’gå till fots’ […] troligen fanns *fota* och *travla* tillgängliga i vissa svenska dialekter, möjligen med mera speciella betydelser, och fick, åtminstone i fallet *fota*, sin ställning stärkt genom liknande engelska verb. […] Deras användning i amerikasvenskan är troligen resultatet av ett samspel mellan engelsk påverkan och svensk dialektvariation”. Det förekommer ett par, för amerikasvenskan ganska typiska, betydelselån i mrs Larsons talspråk i textprovet ovan. Verbet *gå* har på svenska en ganska snäv betydelse i förflyttningssammanhang och innebär att ”ta sig fram till fots”. I amerikasvenskan har *gå* fått en utvidgad användning (Hasselmo 1974:159) då det övertagit betydelsen av amerikanskans *go* ”åka, resa, gå”, antagligen beroende på att *go* ligger nära *gå* även ljudmässigt. Eftersom mrs Larson använder *gå* för att, utan närmare definition, beskriva de flesta typer av förflyttningar är det ibland svårt att avgöra när det är ett betydelselån från amerikanskan (det vill säga amerikasvenska) och när det är vanlig svenska. Det svenska verbet *se* betyder närmast ”att titta på något/någon”. I amerikasvenskan har det dock fått en viss betydelsemässig förskjutning efter amerikansk förebild, där det ljudmässigt likartade *see* förutom ”se” även betyder ”träffa, hälsa på”. Mrs Larson använder verbet *se*, liksom *gå*, både i dess svenska och dess utvidgade, amerikasvenska betydelse. De gånger det är svårt att avgöra vilket det är är när hon säger *si*, som dels kan vara ett svenskt dialektalt uttal av *se* och dels stå för det amerikanska *see*. Även det svenska verbet *vara* har fått en vidare betydelse i amerika-svenskan genom att överta amerikans *be* ”vara, befinna sig (mer stadigvarande)”, vars preteritumformer ligger ljudmässigt nära sin svenska motsvarighet. Således säger mrs Larson när hon pratar om sitt återbesök i Sverige att *ja såg mer om Sverige då än ja gjorde när ja* ***va*** *där*, varvid hon menar när hon bodde/levde där innan hon emigrerade till Amerika. I mrs Larsons talspråk i textprovet märks några ord som är direkt översatta från amerikanskan, t.ex. *för* i *bäd* ***för***, och som inte finns upptagna som betydelselån. De flesta översättningslånen tillhör ordklasserna adverb och prepositioner, medan det i mrs Larsons talspråk saknas inlånade, översatta adjektiv och pronomen.

Inom **morfologin** märks den amerikanska interferensen i mrs Larsons talspråk främst när det gäller substantiven och verben. Hasselmo (1974:245) hävdar att det föreligger en utral tendens när engelska substantiv ges svenskt genus, vilket tydligt framgår av textprovet ovan. Såväl *fjordse****n*** som *(e****n*** *anna****n*** *)ping*, *(e****n****) atomobil* och *bajsickel****n*** behandlas som utrum i mrs Larsons amerikasvenska, liksom motsvarande ord på svenska även är utrala. Att substantiven fått samma genus på amerikasvenska som de har på svenska kallas enligt Klintborg (1998:47) för analogiskt genus. En bidragande orsak till valet av utralt genus torde vara att fyra av orden med amerikanskt lexem dessutom liknar sina

motsvarigheter i svenskan: *fjord*/fjord, *automobil*/bil och *bicycle*/cykel. Däremot finns ingen likhet *thing*/sak, men däremot mellan *thing*/ting. Dock är ”ting” neutrum och inte utrum som *thing*. Blandlånens ändelser är i den transkriberade sekvensen svenska, medan de lexem de står ihop med är amerikanska: *fjordsen* och *bajsickeln*. Ändelsen *-en* i *fjordsen* och *-n* i *bajsickeln* uttrycker svenskans bestämda form av substantivet i singular. Ett problem utgör *s* i *fjord**s**en*, som troligen är ett från början amerikanskt plural-*s* som tillkommit då *fjord* oftast kan tänkas uttryckas i plural på amerikanska (Hasselmo 1974:242). Därmed betraktas inte *s* som en ändelse i det här sammanhanget. Av mrs Larsons lån består samtliga av amerikanska lexem med svenska – ibland dialektala – böjningsändelser. Både Hasselmo (1974:257) och Klintborg (1998:71) konstaterar att första konjugationen, som också är den största bland de svenska verben, dominerar starkt bland de verb som lånats in från amerikanskan. I mrs Larsons talspråk går det inte alltid att säkert avgöra vilken konjugation som verben hör till, eftersom underlaget i textprovet är alltför litet och verben således inte förekommer tillräckligt frekvent. Mycket tyder ändå på att de tillhör första konjugationen, även om avvikelser som troligen kan hänföras till dialekten förekommer. Mrs Larsons talspråkliga svenska att inte uttala preteritumändelsen *-(a)de*, överförs även till de verb som har amerikanskt lexem, t.ex. *ocken som **runna**’re* och *vi **disajda***. Verbet *visit* ”hälsa på, besöka” böjs antagligen dialektalt i presens hos mrs Larson efter standardsvenskans regler för andra konjugationen (Alftamålet 2000:2) – eller möjligen i linje med sin svenska motsvarighet *besöker* – och blir till *visiter*, men preteritumformen *visita(de)* visar att det trots allt är första konjugationens verb. Supinumformen av verbet *hit* ”träffa, slå, råka” blir till det dialektalt påverkade *hitt**e**t* istället för det standardsvenska *hitt**a**t*, medan preteritumformen *hitta* visar att detta också är första konjugationen. Både *hälsa på* och *träffa/råka* tillhör första konjugationen, varför det faller sig naturligt att så blir fallet för deras amerikasvenska motsvarigheter *visit* och *hit*. Övriga verb, vilka också böjs – kanske dialektalt – efter första konjugationens regler, är *runna* (av *run*) ”drev (hotellet)”, *disajda* (av *decide*) ”bestämde, beslutade” och *päsa* (av *pass*) ”passerade, gick/åkte förbi”. Efter det transkriberade avsnittet förekommer *fota* (enligt Hasselmo av *foot it*, se ovan), *trävla* (av *travel*) ”reste, färdades, åkte” och *kutta* (av *cut*) ”skar”. Av dessa tillhör endast *passera* första konjugationen och därför kan de amerikasvenska verben här inte sägas följa mönstret för sina svenska motsvarigheter. När amerikanska lexem används böjs de enklast som första konjugationens verb.

Den amerikanska påverkan på **syntaxen** i mrs Larsons talspråk utmärks av olika typer av kopieringar från amerikanskan, såsom t.ex. översättningslånen visar. Kopieringarna rör i hennes fall adverbfraser, val av preposition, vissa konjunktioners roll som signaler och utelämnande av i svenskan viktiga markörer såsom *att, för, det* och subjekt. Frasen ”börja te *gå nôr*” speglar ett amerikanskt sätt att uttrycka sig: *go north*, eftersom man på svenska istället skulle sagt *gå norrut*. Ett annat exempel är ”vi åkte från

opp där nå Abisko", vars *opp där* torde vara en direkt översättning av det amerikanska *up there*. Det korrekta svenska adverbet hade varit *dit* istället för *där*, då det som beskrivs är en rörelse och inte befintlighet. Att *där* valdes som adverb beror snarast på två saker: dels ljudlikheten med den amerikanska motsvarigheten *there* och dels att, som Staffan Klintborg skriver (2004: 81), amerikanskan saknar svenskans adverbpar där/dit, här/hit, uppe/upp, inne/in, hemma/hem, med flera. Vidare säger mrs Larson *Dundret å* ***allt över*** *där* efter amerikansk förebild där sammansatta adverb saknas (Klintborg 2004:93). På amerikanska säger man *Dundret and all over there*, men på svenska hade det varit mer korrekt att säga *Dundret å* ***överallt*** *där*. När det gäller val av preposition är det tydligt att det många gånger är en direkt översättning av motsvarande preposition i det amerikanska uttrycket. I *ja* ***minns mer om sverige*** *då ja* ***såg mer om*** *sverige då* stämmer det inte riktigt med det svenska sättet att uttrycka sig, men översätts prepositionsfraserna till amerikanskans *remember more of Sweden* respektive *saw more of Sweden* låter det genast bättre. Istället för prepositionen *om* – som visserligen är helt korrekt översatt från det amerikanska sättet att uttrycka sig i det här sammanhanget[6] – hade en enspråkig svensk valt att säga *minnas/se mer av*, eller möjligen *om* eller kanske *från* i den första frasen. Mrs Larson beskriver att hon *ha gamle s-þings her ôm ja* ***titter över***, vilket skulle låtit helt korrekt på amerikanska med prepositionsfrasen *look over*. På svenska hade *tittar på* eller till och med *ser på* låtit bättre. Amerikaner går *in to a bank* medan svenskar går *in på en bank*, varför mrs Larsons *geck* ***in te*** *en bank* mer låter som att hon gick/åkte någonstans utifrån (landet) och in till staden där hon fortsätter fram till en bank. Den fras där det syns tydligast att den svenska prepositionen är direkt översatt från amerikanskan är i *ja va bäd* ***för*** *två må-två vecker*. Det heter att vara *bad for two wee-* (*weeks*) på amerikanska, men att vara *dålig i två må-* (*månader*) alternativt att vara *dålig under två månaders tid* på svenska.

Precis som Hasselmo (1974:120 f., 231 f.) skriver att bland andra konjunktionen *and* "och" ofta används som sekvenssignal hos förstagenerationare, är *än* (*and*) "och" rikligt företrädd i denna position i mrs Larsons talspråk. Konjunktionen *än* står här ofta tillsammans med tidsadverbet *den (then)* i betydelsen "då/sedan" och ibland med andra samtalssignaler såsom *uhum* och *jo no (you know)* "du/ni vet". På några ställen är markörer som *att, för, det* eller subjekt utelämnade, vilket är ett resultat av interferensen från amerikanskan som inte kräver dessa. Således saknas det svenska infinitivmärket *att* hos mrs Larson i *däm sa han leva* (*they said he is still living*) där det på standardsvenska heter *dom sa* ***att*** *han levde*. Lite längre fram i transkriptionen utelämnar hon subjunktionen *för* i *å visita int så åfe långesen*, eftersom frasen översatts från amerikanskans *and visited not so awful(ly) long ago* "och besökte för inte så förskräckligt

[6] Amerikanskan använder prepositionen *of* i den svenska betydelsen *om* vid geografisk avgränsning.

längesedan" där sådan markör inte behövs. I mrs Larsons *ja de va* och *ja* ***gjord'int*** *förr'n*, på amerikanska *yes it was* respektive *I didn't until*, saknas inskott av *det* för att fraserna ska bli korrekt svenska: *ja de va* ***det*** och *ja gjord'int* ***det*** *förr'n*. Vidare säger mrs Larson *å så* ***for te*** *Amerika* – efter amerikanskans *and then went to America* – där en enspråkig svenskt skulle sagt *å så for* ***ja*** *te*, eftersom den svenska konstruktionen här kräver subjektet *jag*.

Sammanfattningsvis kan sägas att mrs Larsons amerikasvenska främst präglas av många dialektala drag från trakterna kring Bollnäs i södra Hälsingland, där hon är född och uppvuxen, jämte en del växlingar till standardsvenska och ett flertal amerikanska inslag. Trots ambitionen att samtalet ska föras på svenska – hennes samtalspartner Folke Hedblom är ju svensk – märks det tydligt att amerikanskan numera är hennes vardagsspråk framför barndomens svenska genom hennes inskott av amerikanska, flera typiska amerikasvenska språkdrag och tendensen att växla till amerikanska när hon blir upprörd eller reflekterar över något tyst för sig själv.

Analys av mrs Karin Larsons språk

Mrs Larsons talspråk, i synnerhet såsom det framstår i transkriptionssekvensen men även med tanke på intrycket från bandupptagningen som helhet, präglas – såsom nämnts ovan – av många dialektala drag från Bollnästrakten, några standardsvenska inslag och en hel del amerikansk språkpåverkan. Huruvida hennes växlingar till standardsvenska är ett resultat av omständigheterna kring samtalet med Folke Hedblom eller ej är svårt att bedöma. Å ena sidan är Hedblom ditrest över Atlanten ända från universitetsstaden Uppsala på uppdrag av Landsmåls- och folkminnesarkivet, vilket kan få henne att försöka att i någon mån släta ut de dialektala dragen och tala så vårdad svenska och uttrycka sig så väl som möjligt. Å andra sidan är hon inte medveten om att hon spelas in och känner sig därför kanske avslappnad och faller in i den svenska hon är van vid, i synnerhet som Hedblom lägger sig vinn om att tala den gamla hemtraktens mål. Att mrs Larson bevarat de sydhälsingska dragen så bra, beror sannolikt både på att hon bodde och arbetade i de trakterna ända in i vuxen ålder och på att hon gifte sig med en man som var bördig från samma plats som hon själv.

Den amerikanska interferensen i mrs Larsons talspråk består både av transfer och kodväxling även om det förra, främst morfologisk och semantisk transfer, är det som dominerar. Ren kodväxling förekommer mest som citatlån där konjunktionerna utgör den största gruppen.

Ljudlikheten – men även betydelsemässig likhet – mellan en del svenska och amerikanska ord bidrar förmodligen till att det är svårt att hålla isär språken och resulterar i överföringar och växlingar mellan svenska och amerikanska. Detta kan mycket väl vara fallet för mrs Larson som i sitt svenska talspråk har ett och annat amerikanskt ord – så lika sina

svenska motsvarigheter att en ihopblandning ter sig naturlig och kanske ofrånkomlig – mitt ibland alla de svenska. Ett par belysande exempel är: *kôm hit* ***fråm*** ”från”, *kommer hit å* ***visiter*** ”avlägga/göra *visit*”, *han ha vi* ***hittet*** ”råkat, även hittat/träffat på”, *de’****t ał*** ”alls”, *gå* ***nôr*** (*north*), *däre* ***fjordsen*** ”fjorden” och *så kôm en* ***atomobil*** ”bil”. På två ställen börjar hon på amerikanska, men kommer sedan på de svenska orden: ***si midnajtsan*** *igen […] vi såg* ***midnattsoł’n*** och *vi* ***sta- börja*** *te*.

Hos mrs Larson förekommer även en del amerikansk interferens som inte beror på likheter med svenskan. Hit hör framför allt adjektiven *disöpojnted* ”besviken”, *eksajte* ”upphetsad”, *diffrent* ”olika”, *krippel(d) app* ”mörbultad”, *tärribl* ”förskräckligt” och *bäd* ”dålig”, men även verben *runna* ”drev (hotellverksamheten)”, *disajda* ”bestämde”, *want* ”ville” och *hitta* ”körde på”, liksom adverben *åfe* ”förskräckligt” och *iven* ”ens” samt konjunktionerna *än* ”och” samt *år* ”eller”. Orsakerna till att orden ändå sägs på amerikanska kan vara flera. En orsak kan vara att det uttryck som de är en del av konstrueras likadant på amerikanska som på sydhälsingemål, t.ex. när mrs Larson säger *vart hon så eksajte* (*she was so excited*) och *ja vart så krippeld app* (*I was so crippled up*). En annan kan vara att närliggande ord är amerikanska eller påminner om ett sådant som i mrs Larsons *diffrent płaser* (*different places*) och *åfe långesen* (*awful long ago*). En tredje orsak till en del av hennes amerikanska interferenser kan vara att hon inte minns det svenska ordet direkt, eftersom hon sällan talar svenska längre. Det skulle även kunna vara så att det amerikanska ordet eller frasen bättre beskriver det hon berättar om.

Bruket av svenska respektive amerikanska är inte direkt kopplat till samtalsämne, så att svenska (standardsvenska eller dialekt) används för det som rör mrs Larsons tid innan emigrationen och amerikanska för hennes tid i Amerika och för företeelserna där. Istället förefaller hennes språkval vara emotionellt betingat. När mrs Larson å ena sidan talar rent allmänt där hon har tid att tänka efter lite är hennes talspråk nästan uteslutande svenska – företrädesvis sydhälsingska – även om hon tvekar en del och drar på orden som om hon måste anstränga sig att minnas eller helt enkelt måste översätta till svenska. När hon å andra sidan blir upprörd över något, t.ex. när hon beskriver hur hon blev påkörd i Bollnäs när hon var där och hälsade på, ökar dock andelen amerikanska interferenser. När hon tyst för sig själv gör en reflexion sker det helt på amerikanska: *si lajkt dät* (*she liked that*) ”hon tyckte om det”. Amerikanskan gör sig också påmind inom flera grammatiska områden: genom bruket av amerika-svenska verb, inom lexikon och i flera ”osvenska” syntaktiska konstruktioner. Det framstår därför klart att amerikanskan trots allt ligger närmare till för mrs Larson än svenskan.

Diskussion

De tre kvinnorna i detta arbete tillhör första generationens invandrare i Amerika och är alla födda ungefär samtidigt – mellan 1879 och 1885 – och uppvuxna som bonddöttrar i samma del av södra Hälsingland. Detta

innebär Alfta socken för mrs Johnson och mrs Anderson, medan mrs Larson har sina rötter i den del av Bollnäs socken som gränsar till Alfta. Alla tre emigrerade runt sekelskiftet 1900 och åtminstone två (mrs Johnson och mrs Anderson) utvandrade till samma del av Amerika; delstaten Illinois och trakterna kring Bishop Hill och Galva. Eftersom det var vanligt på den tiden att man utvandrade till samma ställen som familjemedlemmar och vänner gjort före dem (Beijbom 2006: passim), vilket alltsedan 1840-talets stora utvandring ledd av Erik Jansson (Isaksson 1995) betyder trakten kring Bishop Hill i första hand, emigrerade sannolikt även mrs Larson till detta område. Två av de tre informanterna, mrs Larson och mrs Johnson, utvandrade på eget bevåg som myndiga och hade – åtminstone i mrs Johnsons fall – sannolikt nåtts av emigrationspropagandan[7] som bland annat beskrev de goda utsikterna till ett mer välbetalt och mindre slitsamt liv som den amerikanska arbetsmarknaden erbjöd svenska hemmadöttrar/pigor vid den tiden (Beijbom 2006:pasim). Mrs Anderson berättar däremot själv att anledningen till att hon kom till Amerika var att hennes mor dog och att hennes faddrar, som redan emigrerat till Amerika, övertog vårdnaden om henne. Enligt Alfta sockens utflyttningslängd för 1894 var hon den enda av syskonen som utvandrade. Av mrs Larsons eget uttalande att döma hade hon sällskap till Amerika, eller gjorde någon sällskap, och motivet var inte att emigrera utan förmodligen mer att pröva på hur det var där för att sedan komma tillbaka till Sverige. Ödet ville annorlunda och det dröjde drygt 30 år innan hon återvände och då bara på besök. Både det faktum att hon gifte sig med en man från hembygden och hennes inställning till resan vid utvandringstillfället, liksom hennes återbesök i Sverige tillsammans med dottern, har sannolikt varit avgörande för att hon lyckats vidmakthålla förstaspråket så pass bra. Av bandupptagningarna framgår inte att de andra två informanterna någonsin skulle besökt Sverige igen, men mrs Johnsons mor kom till Amerika och bodde hos sin dotter i sex och ett halvt år strax efter att hon utvandrat. Moderns långa vistelse i Amerika har sannolikt hjälpt mrs Johnson att behålla sitt alftamål men samtidigt är hon den enda av de tre som amerikaniserat sitt namn – Brita har i Amerika blivit Betsy – och den som uppvisar den största andelen amerikanska interferenser i sitt talspråk. Denna omständighet kan förmodligen tillskrivas det faktum att hon redan efter 12 år i Amerika blev änka och tvungen att själv klara sin familj i det amerikanska samhället. Vare sig Hedbloms dagboksanteckningar eller själva intervjuerna avslöjar vad de tre kvinnorna arbetade med i Amerika, sånär som på mrs Johnson av vars berättelse framgår att hon relativt tidigt blev lantbrukarhustru.

[7]Denna var vida spridd och fick ökad tyngd både genom amerikabreven som tidigare utvandrare skickade hem, upplästa för familj och grannar härhemma och ibland publicerade i svenska tidningar, och genom de emigranter som sedan hälsade på sina anförvanter i Sverige och personifierade Amerikas bättre möjligheter för vanligt folk (Beijbom 2006:passim).

Bandupptagningarna skedde under en två-årsperiod på 1960-talet, alla med syftet att dokumentera svenska dialekter i Amerika och med Folke Hedblom som intervjuare. Förutsättningarna var således mycket likartade för alla tre informanterna, vilket väckte frågan om hur deras amerikasvenska talspråk gestaltat sig mot bakgrund av detta faktum. Hypotesen blev att deras amerikasvenska talspråk borde uppvisa stora likheter sinsemellan.

Diskussionen nedan visar också att de har många språkdrag gemensamt, samtidigt som det finns vissa drag som skiljer dem åt. Bland det som förenar de tre informanterna språkligt är att de saknar en del av de mer specifika dragen för området kring Alfta och för södra Hälsingland i stort såsom de tonlösa *l*-ljuden vars första del saknar stämbandston (Alftamålet 1979:5), draget att *r* förlorar sin stämbandston före *k*, *p* eller *t* och blir till ett slags *sje*-ljud (Pamp 1978:124) och den norrländska förmjukningen. Ett av de drag som finns hos dem alla tre är bruket av *ô*, ett ljud mellan *ö* och *å*, i ord som *dôm, sôm* och *kôm* i stället för det *å*-liknande korta *o*-ljud som standardsvenskan har. Ingen av informanterna är dock konsekvent i sitt uttal utan växlar mellan det dialektalt (om än typiskt för flera mål) betingade *ô* och standardsvenskt *o*. Detsamma gäller för deras gemensamma drag att oftast bruka kakuminalt *l*, utesluta finalt *t* och istället för *till* säga *te*, liksom de växlar mellan *gick* och *geck*. Alla har också en viss variation på *e*-ljudet som hos dem ibland blir mer *ä*-liknande i ord som *med* och *det*, vilka även uttalas som *mä* och *dä*. Hos alla tre framträder dessutom enklitiska pronomen såsom *va'an* "var han"och *på're* "på det", liksom det för södra Hälsingland typiska draget (Pamp 1978:124 f.) att substantiv i bestämd form plural i ändas på *e* och ofta tappar *r*. Ytterligare ett gemensamt svenskt språkdrag är bruket av *däm*, vilket är objektsformen *dem* av personliga pronomin tredje person plural, där standardsvenskan skulle haft subjektsformen *de/dom*.

Det som skiljer de tre informanterna åt är framför allt andelen dialektala drag respektive standardsvenska, men även de inbördes ändå något olika dialekterna. Både mrs Larson och mrs Johnson har relativt mycket dialekt kvar och det hörs ganska väl att den förstnämnda hör hemma i Bollnäs (Hedblom 1962:40, Ström 2006-07-30) och den andra i Alfta (Hedblom 1962:47, Alftamålet 1979:passim), samtidigt som de också har en del gemensamma dialektala drag. Mrs Anderson däremot har en förhållandevis stor andel standardsvenska i sitt talspråk och få dialektala drag, vilka ofta är så pass utjämnade att hennes språk får betecknas som regional standard hemmahörande i södra Norrland. Hennes språk – sådant det framstår på bandupptagningen – saknar också ord som är speciella för alftamålet.

Bland de för de tre informanterna gemensamma dragen av amerikansk påverkan på talspråket märks att de oftast, men inte alltid, har båda de amerikanska dentala frikativorna *ð* och *þ* som finns i ord som *then* "då" respektive *think* "tänka", vilket skiljer dem från de flesta andra förstagenerationens svenska invandrare i Amerika som ofta saknar dessa.

Avsaknaden av *ð* och *þ* har därför närmast kommit att betraktas som ett speciellt språkdrag i amerikasvenskan (Hasselmo 1974: 271). Alla tre informanterna saknar slut-*d* i *and* "och" varvid uttalet blir *än*, liksom de har svårt ibland att hålla isär uttalet av *v* och *w* som sammanfaller i svenskan men skiljer sig åt i amerikanskan.

Amerikanskans påverkan syns kanske tydligast genom den relativt stora andelen citatlån i informanterans talspråk. De vanligaste citatlånen utgörs av adverb (27 % av mrs Johnsons citatlån som därmed har procentuellt sett flest), verb som är ganska vanligt hos alla, pronomen (mest vanligt hos mrs Anderson där andelen utgör 29 %) och konjunktioner som är den vanligaste ordklassen bland citatlånen hos mrs Larson och hos henne utgör 29 %. Mrs Johnson har flest citatlån, 135 till antalet, medan de båda andra ligger på 45. Ett annat gemensamt drag hos dem alla tre är sekvenssignalerna *än (and)* "och" samt *jo nöo (you know)* "du vet". Andra för amerikasvenskan karakteristiska signaler av typen *uhu(m)* saknas hos mrs Anderson men finns hos de bägge andra. Ännu ett gemensamt drag är blandlånen, som dock är mer framträdande hos mrs Larson och mrs Johnson än hos mrs Anderson. Den vanligaste kategorin blandlån utgör verben som har amerikanska lexem och svenska böjningsändelser. Alla informanterna har också anammat den för amerikasvenskan så vanliga (Klintborg 1999:73) utvidgningen av betydelsen hos verbet *gå*, som genom påverkan från amerikanskan även används för *emigrera, resa*. Både mrs Larson och mrs Anderson har översättningslån, varav ordklasserna substantiv, verb och prepositioner finns representerade hos båda.

Gemensamma morfologiska drag med amerikansk interferens återfinns bara hos mrs Larson och mrs Johnson. Hos bägge har substantiven vanligen analogiskt genus och liksom svenskan är de oftast utrala. Bland de amerikanska verben som fått svenska – och ibland dialektala – böjningsändelser dominerar som förväntat första konjugationen hos dem båda. Ytterligare drag, vilka är gemensamma för alla tre, är amerikanskans interferens på syntaxen och då framför allt vid val av preposition, där oftast en direktöversättning skett av den amerikanska prepositionen, och vissa konjunktioners roll som signaler, t.ex. *än (and)* som nämnts ovan. Hos både mrs Johnson och mrs Anderson märks en syntaktisk förskjutning. Hos mrs Johnson har ett svenskt "delbart" substantiv blivit "odelbart" efter sin amerikanska motsvarighet, vilket då blivit *mycke(t)* i stället för *många*. Mrs Anderson har tappat verbpartikeln på ett ställe där svenskan kräver detta – det heter *lära* ***ut*** – medan den amerikanska motsvarigheten – *teach* - saknar den.

Som jämförelsen mellan de tre informanternas amerikasvenska talspråk visar delar de en mängd språkdrag, både svenska och sådana som speglar amerikanskans påverkan. Trots detta framträder tydliga skillnader mellan deras sätt att tala på båda dessa områden. Mrs Larson har tydliga, svenska dialektala drag samtidigt som hon nästan regelbundet plockar in amerikanskpåverkade ord. Mrs Johnson har även hon tydliga, svenska

dialektdrag, men hennes talspråk präglas av ett flertal längre växlingar till amerikanska som gör att hon har den klart största andelen amerikansk språkpåverkan av de tre informanterna. Mrs Anderson slutligen har en regionalt utjämnad svensk dialekt med många standardsvenska inslag och en inte fullt så framträdande amerikansk interferens i sitt talspråk. Alla tre talar bra amerikanska, men mrs Andersons är så bra att den närmast påminner om en infödds. Att skillnader uppstår och alltid kommer att finnas menar Klintborg (2004:144) beror på vars och ens individuella språkbegåvning, vilken spelar in på såväl förmågan att tillägna sig det nya språket amerikanskan som att vidmakthålla svenskan. Klintborg (2004) skriver också att omständigheterna i det nya hemlandet varit av betydelse för hur fort och i vilken utsträckning den enskilde invandraren övergått till amerikanska som vardagsspråk, något som påverkat graden av lätthet varmed man uttrycker sig på förstaspråket. Därtill kommer anledningen till emigrationen som sannolikt också påverkar viljan till anpassning i den nya omgivningen, både språkligt och kulturellt. Vad och hur dessa faktorer påverkat talspråket hos uppsatsens informanter har inte gått att utreda till fullo, men att de bidragit till både gemensamma drag och skillnader torde framgå klart av diskussionen här. Den största gemensamma språkliga nämnaren är ändock att de alla tre, efter mer än ett halvt sekel i Amerika och trots sin flerspråkighet (dialekt, standardsvenska, amerikanska), förefaller mer hemtama med det amerikanska språket än med sitt förstaspråk. Mrs Johnson säger till och med själv att *ja glömmer bort me* om den myckna amerikanska interferensen.

Sammanfattningsvis kan konstateras att flera enligt tidigare forskning (jfr Hasselmo 1974, Klintborg 1999) karakteristiska amerikasvenska drag tillhör de språkdrag som är gemensamma för de tre informanterna. Jämförelsen visar vidare att det samtidigt finns tydliga, individuella, särskiljande drag hos var och en av de tre kvinnorna. Intressant är att notera att såväl de gemensamma som de särskiljande dragen återfinns både bland de svenska särdragen och bland de drag som uppvisar någon form av påverkan från amerikanskan. De gemensamma och de särskiljande språkdragen som format informanternas amerikasvenska talspråk har uppstått på grund av flera faktorer – personernas bakgrund, emigrationsorsak, språkbegåvning och förhållandena i den del av det amerikanska samhället de kom att tillhöra – och hur dessa faktorer samverkat med varandra. Slutledningen blir att hypotesen att en likartad bakgrund ger ett snarlikt talspråk inte riktigt stämmer, eftersom resultatet visar att de tre informanternas språk uppvisar såväl tydliga skillnader som gemensamma drag beroende på de sociolingvistiska faktorernas variation och samverkan.

Intressant vore därför att i ett framtida arbete mer i detalj undersöka – om detta överhuvudtaget är möjligt – de faktorer som påverkat de tre informanternas amerikasvenska talspråk, något det inte funnits utrymme för inom ramen för denna undersökning. Det vore också intressant, av

flera anledningar, att titta närmare på en senare utvandrargenerations amerikasvenska. Främsta anledningen är att syftet att dokumentera och analysera amerikasvenskt talspråk av idag får styra inspelningarna av språkproven vilket gör det enklare att sedan bearbeta materialet. En annan anledning är att informanterna fortfarande är i livet, något som gör det enklare att utreda de bakomliggande sociolingvistiska faktorer som format språket. Sist men inte minst vore det intressant att se om och hur amerikasvenskan förändrats i takt med de senaste årtiondenas oerhört snabba samhällsutveckling och internationalisering.

Källförteckning

Alftamålet i ord och uttryck (1979), utarbetad av Apelgren, I., Broman, E., Eriksson, G., Eriksson, J-O., Hansgård, I, Pålsgård, B., Pålsgård, Å., Svässar, W. och Träff, H. Femte upplagan 2006. Alfta Sockens Hembygdsförening.

Alftamålet i ord och uttryck, tillägg (2000), utarbetad av Ohlsson, Sture, m.fl. Alfta Sockens Hembygdsförening.

Andersson, Lars-Gunnar (2004), ”Dialekter och sociolekter”, i *Fult språk. Svordomar, dialekter och annat ont.* Stockholm: Carlssons Bokförlag AB, s. 60–64.

Beijbom, Ulf (2006), *Utvandrarkvinnor. Svenska kvinnoöden i Amerika.* Stockholm: Norstedts.

Bolander, Maria (2001), *Funktionell svensk grammatik.* Stockholm: Liber.

CD Emigranten, Migranternas Hus i Alfta, 2006-07-29.

Döhl, Inger (2004), ”Malungsmål i norra Minnesota”, i *Vår språkliga spännvidd.* Mora: Stiftelsen Bonäs Bygdegård.

Flodell, Gunvor (1986), *Misiones-svenska. Språkbevarande och språkpåverkan i en sydamerikansk talgemenskap.* Skrifter utgivna av Institutionen för Nordiska språk vid Uppsala universitet 17.

Hasselmo, Nils (1971), ”Det svenska språket i Amerika”, i *Språk i Norden*, 1971. Årsskrift för de nordiska språknämnderna. Skrifter utgivna av Nämnden för svensk språkvård 45, s. 125–162.

Hasselmo, Nils (1974), *Amerikasvenska. En bok om språkutvecklingen i Svensk-Amerika.* Skrifter utgivna av Svenska språknämnden 51. Lund.

Haugen, Einar (1939), *Norsk i Amerika.* Oslo: J:W: Cappelens Forlag.

Haugen, Einar (1969), *The Norwegian Language in America. A Study in Bilingual Behaviour.* Vol. I och II. Department of American Civilization, University of Pennsylvania & The American Institute, University of Oslo.

Hedblom, Folke (1962), ”Om Svenska Folkmål i Amerika. Från Landsmåls- och Folkminnesarkivets Bandinspelningsexpedition 1962”. Särtryck ur *Svenska Landsmål och Svenskt Folkliv*.

Hedblom, Folke (1965), ”Bandinspelningsexpeditionen till Svensk-Amerika 1964. En reserapport”. Särtryck ur *Svenska Landsmål och Svenskt Folkliv.* 1965, s. 1–34.
Hedblom, Folke (1967), *Om avlyssning och utskrivning av dialekttexter i fonogram. Några erfarenheter och problem.* Nysvenska studier årg. 47.
Hedblom, Folke (1973), ”Folkmål och tradition i Amerikas gamla svensk-bygder”. Från Kulturdagarna i Bonäs bygdegård – *Hembygdsskildringar 1974*, s. 59–76.
Hedblom, Folke (1982), *Svensk-Amerika berättar.* Stockholm: Gidlunds.
Hedblom, Folke (1992), ”Dialekt och språknorm i Svensk-Amerika. Värderingar och attityder från 1960-talet”, i *Svenska Landsmål och Svenskt Folkliv.* 1992, s. 7–30.
Isaksson, Olov (1995), *Historien om Bishop Hill.* Stockholm: LTs förlag.
Karlsson, Gunilla (2006), *Tre Hälsinge-emigranters Amerikasvenska.* D-uppsats i Svenska språket med nusvensk inriktning, Institutionen för Humaniora, Mälardalens högskola.
Karstadt, Angela (2003), *Tracking Swedish-American English. A Longitudinal Study of Linguistic Variation and Identity.* Acta Universitatis Upsaliensis. Studia multiethnica Upsaliensia 16.
Klintborg, Staffan (1999), *The transience of American Swedish.* Lund: Lund University Press.
Klintborg, Staffan (2004), *Voffor språkar di på detta viset amerikasvenskarna?* Emigrantinstitutets Vänners skriftserie 11.
Linell, Per (1994), ”Transkription av tal och samtal: Teori och praktik”, i *Tema Kommunikation 1994:9.* Arbetsrapporter från Tema K.
Lokander, Eva (numera Sundgren) (1973), *En inspelning av amerikasvenska i Nebraska. Transkription och kommentar.* Uppsats Svenska D2 vid universitetsfilialen i Örebro vt. 1973.
Norrby, Catrin (1996) *Samtalsanalys. Så gör vi när vi pratar med varandra.* Andra upplagan 2004, Lund: Studentlitteratur.
Pamp, Bengt (1978), ”Hälsingland”, i *Svenska dialekter*. S. 122–125. Stockholm: Natur och Kultur
Släkthistorisk samling från Alfta socken X1 Gävleborgs län (1947), huvudredaktör Direktören för Stockholms stads statistiska kontor Professor Sten Wahlund, AB Sveriges släktregister, Stockholm.
Stora svensk-engelska ordboken (1988), utarbetad av Petti, Vincent och Esselte Studiums ordboksredaktion med Rider, Inger, m.fl., Stockholm: Esselte Studium AB.
Stora engelsk-svenska ordboken (1980), utarbetad av Petti, Vincent och Esselte Studiums ordboksredaktion med Engdahl, Magnus, m.fl., Stockholm: Esselte Studium AB.
Utflyttningsbok för Bollnäs socken år 1903. Microkort. Migranternas Hus. Alfta, 2006-07-29.
Utflyttningslängder för Alfta socken 1862-1895. Microkort. Migranternas Hus. Alfta, 2006-07-29.
Wessén, Elias (1969), *Våra folkmål.* Stockholm: Fritzes, s. 30–44.

Muntliga källor

Döhl, Inger, samtal 2006-08-17 om Folke Hedblom och gammalsvenska verbböjningar.

Karlsson, Lilly, samtal 2006-07-28 om språket i Alfta där hon är född och uppvuxen.

Ström, Börje, samtal 2006-07-30 om språket i Alfta, där han är född och uppvuxen, och i Bollnäs.

Belägg	Förklaring
fråm	*from* / från
je	*yeah* / ja
visiter	*visit* / besöker
hittet	*hit* / träffa på, råka
åfe	*awful(ly)* / förskräckligt
ä-	*and* / och
loscher	dial. inhysa (av *logi*)
iven	*even* / ens
ocken/håken	dial. vem
runna	*run* / drev (hotellet)
't al	*at all* / alls
þings her	*things here* / saker här
disajda	*decided* / bestämde
n	*in* ? / i
nå	dial. till
si [...] midnajtsan	*see [...] midnightsun* / se (även dial. se) midnattssolen
frelugga	Freluga, by väster om Alfta
disöpojnted	*disappointed* / besviken
sta-	*started* / började
nôr	dial. norrut
eksajte	*excited* / upphetsad
kam	*come* / kom
si lajkt dät	*she liked that* / hon tyckte om det
diffrent	*different* / olika
want	*want(ed)* / ville
jo no	*you know* / ni vet
än än år	*and and or* / å å eller
tjilafôsch	Kilafors
dägger?	det där?
trai-	*train* / tåget
hit me	*hit me* / träffade eller körde på mej
bajsickeln	*the bicycle* / cykeln
krippel(d) app	*crippeled up* / här: mörbultad
tärribl	*terrible* / förskräckligt
päsa	*passed* /passerade
bäd	*bad* /dålig

Tabell 1 Citatlånen i transkriptionen av mrs Larsons tal

Ordklass	Ord	Belägg
Substantiv	things	*þings*
	midnight sun	*midnajtsan*
	train	*tre-*
	bicycle	*bajsickeln*
Adjektiv	disappointed	*disöpojnted*
	excited	*eksajte*
	different	*diffrent*
	crippled up	*krippel(d) app*
	terrible	*tärribl*
	bad	*bäd*
Verb	see	*si*
	come	*kam*
	started	*sta-*
	liked	*lajkt*
	want	*want*
	know	*no*
Adverb	yeah	*je*
	awful	*åfe*
	even	*iven*
	at all	*'t ał*
	then	*den*
	just	*just*
	here	*her*
Pronomen	she	*si*
	that	*dät*
	you	*jo*
Konjunktioner	and	*än*
	or	*år*
Prepositioner	from	*fråm*
	in	*n*
Interjektioner	no	*no*
	åh	*åh*

Medarbetare i detta nummer

Hans Färnlöf, *FD, universitetslektor i franska, Mälardalens Högskola*
Gunilla Karlsson, *FM, Mälardalens Högskola*
AnnaKarin Kriström, *FD i litteraturvetenskap, Uppsala universitet*
Stefan Mählqvist, *docent i litteraturvetenskap, Uppsala universitet*
Monica Loeb, *docent, universitetslektor i engelska, Mälardalens Högskola*
Janina Orlov, *FD i ryska språket och litteraturen, Mälardalens högskola och Stockholms universitet*
Sture Packalén, *professor i tyska, Mälardalens högskola*
Katharina Strohkirch, *FD i tyska, Handelshögskolan i Stockholm*
Margareta Sörenson, *teater- och danskritiker, journalist och författare*

Innehåll

Red	Inledning	2
Janina Orlov	Orden som skrattar och gråter	3
AnnaKarin Kriström	”Vi är som vi är” – Barbro Lindgrens tidiga författarskap för vuxna	13
Margareta Sörenson	Vilda bebin får en scen eller Barbro Lindgren på teatern	23
Stefan Mählqvist	Vemod, dunsar i gräset, och rop. Besök i ett par av Barbro Lindgrens barnboksvärldar	30
Sture Packalén	Günter Grass och minnet av det förflutna	40
Katharina Strohkirch	Das Kokettieren mit dem Banalen. Trivialität als Darstellungsmittel der Betäubung in Sven Regeners *Herr Lehmann*	52
Monica Loeb	Narrative Perspective in *Posthumous,* a Short Story by Joyce Carol Oates	83
Hans Färnlöf	Motivation et description dans *Nana*	89
Gunilla Karlsson	Tre hälsinge-emigranters Amerikasvenska	107

MÄLARDALENS HÖGSKOLA
ESKILSTUNA VÄSTERÅS

Institutionen för humaniora
Box 883, 721 23 Västerås. **Tfn:** 021-10 13 00
Box 325, 631 05 Eskilstuna. **Tfn:** 016-15 36 00
E-post: info@mdh.se **webb:** www.mdh.se

ISSN: 1653-1701

Informationsavdelningen 2007.10. 300 ex. Form: Dsign. Tryck: Interntryckeriet, Mälardalens högskola.