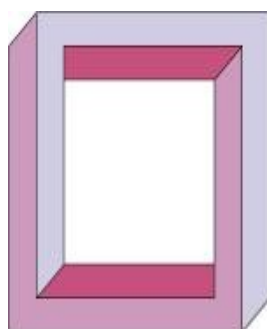


Fantastikens plats i narration

fiktionsvärldar och tomrum



HT 2007

Författare: Tova Gulliksson

Handledare: Yvonne Leffler

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	3
1.1 Syfte och frågeställning.....	3
1.2 Disposition, metod och material.....	3
1.3 Avgränsningar.....	5
1.4 Begreppsanvändning och tidigare forskning.....	5
2. Fantastikens plats i narration.....	10
2.1 Fantastikens definition.....	10
2.2 Fantastik och 'closure'.....	13
2.3 Fantastik, luckor och bilder.....	20
3. Avslutande diskussion.....	25
Käll- och litteraturförteckning.....	27

1. Inledning

1.1 Syfte och frågeställning

Ju mer jag har grävt i fantastikbegreppet desto mer har jag fascinerats av dess potential. Hur det kan användas för att se hur fiktion kan testa sina egna gränser och utforska mänsklighet och verklighet. Ännu mer intressant är det eftersom den svenska forskningen på området är minst sagt tunn.

Jag är tvungen att begränsa mig kraftigt, då detta är en c-uppsats med de utrymmes- och tidsbegränsningar det innebär och fantastikens område är vitt och mångfacetterat. En konsekvens av denna begränsning är att bara ett enda och relativt lätthanterbart verk kommer att användas som exempel på fantastik i narration, närmare bestämt "Samvetets fantasi" från 1821 av Clas Livijn (1781-1844). Jag kommer att basera min fantastikdefinition på Martin Horstkottes sammanfattande definition i *The Postmodern Fantastic in Contemporary British Fiction* (2004), men begränsa min användning av den (jfr. kap. 2.1). För att försöka tydliggöra var i en narration fantastik kan uppstå kommer jag att använda mig av Peter Brooks och Wolfgang Isters teorier. Studien kommer att påvisa var fantastik kan ta plats i en berättelse, och specifikt var den uppstår i "Samvetets fantasi".

Mina frågeställningar är alltså följande: Hur definieras fantastik, med särskilt avseende på dess icke-kontextuella aspekter? Var på narrationens syntagmatiska nivå, d.v.s. textens immanenta struktur, ordens och meningarnas inbördes relation och hur de kopplas samman i sekvenser, uppstår fantastiken i "Samvetets fantasi"? Frågorna hör samman och kommer ömsesidigt att belysa varandra.

1.2 Disposition, metod och material

Fantastik är inget självklart eller enkelt begrepp. Första steget i studien är därför att definiera fantastik. I kapitel 1.4 om tidigare forskning redogörs för de viktigaste teorierna och huvudlinjerna på området. Definitionen som avses i denna uppsats formuleras sedan i kapitel 2.1 och tar avstamp i Horstkottes sammanfattande fantastikdefinition. I definitionskapitlet kommer även avgränsningen av min användning av fantastik att förtydligas. För att identifiera fantastiken och var den finns i "Samvetets fantasi" görs sedan en narrativ analys utifrån Brooks narrationsteori i *Reading for the Plot* (1984) med särskilt fokus på fantastikdefinitionen. Detta innebär att jag använder mig av en läsarorienterad 'closure-teori' och inte en narrationsteori av den strukturalistiska skolan. Fantastik utövar en öppnande och uppbrytande effekt på narrationen,¹ och därmed finns det anledning att anta att den skulle träda fram extra tydligt i en analys efter Brooks modell. Dessutom passar "Samvetets

1 Jfr. ex. Tzevetean Todorov, Rosemary Jackson, Markus Müller, Lucie Armitt och Deborah A. Harter.

fantasi” in i det tidsspänn som Brooks intresserar sig för, 1800-talet. Verket har också en dragning mot 'closure'-präglad narration (jfr. kap. 2.2).

Resultaten av analysen granskas sedan med hjälp av Iser's teori om läsarakten, som beskrivs i *The Act of Reading* (1976), i syfte att skilja ut och karaktärisera vad fantastisk är och var den kan ta plats i en narration. På grund av vissa komponenter i Iser's teori, bl.a. hans fiktionssyn och hans användning av luckor ('blanks'), som uppvisar likheter med fantastiskdefinitionen anser jag den vara ett användbart instrument för att försöka förstå fantastiskens position i ”Samvetets fantasi”.

De båda teoretikerna komplementerar varandra på ett intressant sätt. Brooks fokuserar på narrationens drift att nå ett slut som sluter sig kring hela narrationen (jfr. kap 2.2), medan Iser istället fokuserar på hur texten är mer eller mindre öppen genom t.ex. luckor ('blanks') som läsaren i interaktionen med texten måste fylla (jfr. kap. 2.3). Slutligen förs i kapitel 3. en diskussion kring fantastiskdefinitionen och var fantastisk uppstår i en narration. Där öppnas även upp för vidare studier om fantastiskens natur och funktioner och jag formulerar några förslag till intressanta frågor och funderingar på området.

Jag tar alltså avstamp och landar i samma sak, fantastiskbegreppet. Efter att konkret ha studerat en text där de flesta teoretiker skulle enas om att fantastisk manifesteras hoppas jag på att ha påvisat, inte fantastiskens funktion (d.v.s. påverkan på läsaren och/eller på samhället), utan var i en narrations struktur som den kan uppstå. Förstår man detta bör man också förstå fantastiskbegreppet bättre. Fantastikens definition är också sammanvävd med kontexten, men för att närma sig ämnet menar jag att man måste dela upp det i hanterbara studieområden. På så vis är denna uppsats ett försök till ett första steg mot en klarare syn när det gäller att förstå detta mångfacetterade och breda ämne.

Objektet för studien, ”Samvetets fantasi”, publicerades första gången 1821 i antologin *Opoetisk kalender för poetiskt folk. Vinterhäftet*. År 1997 publicerades den, tillsammans med Clas Livijns något mer kända brevroman *Spader Dame*, i en nyutgåva utgiven av Svenska akademien som en del av deras serie av svenska klassiker. Det är den nyutgåvan jag använder mig av som källa. ”Samvetets fantasi” valdes som objekt för studien bl.a. för att den har aktualiserats nyligen. Vidare är den skriven i en period där fantastisk ofta placeras och tillika den period som Brooks intresserar sig för. Inte minst är det intressant att relatera fantastiskforskningen till svensk litteratur, och ”Samvetets fantasi” brukar benämnas som den första fantastiska berättelsen i svensk litteraturhistoria.² Det finns dessutom nära nog ingen forskning gjord på novellen och den är av hanterbar längd för en studie av detta omfång.

2 Jfr. ex. Kjell Espmark i förordet till Clas Livijn: *Spader Dame* (Stockholm, 1997) s. xiv.

1.3 Avgränsningar

Användningen av fantastikbegreppet (motsvarande engelskans 'the fantastic') är rörig och forskningen kring det är stor och komplex. Detta gör det nödvändigt att noggrant och ibland drastiskt avgränsa de aspekter jag kommer att ta mig an. Gary K. Wolfe konstaterar i *Critical terms for Science fiction and Fantasy* (1986) att fantastik har setts som 1) en grupp av texter, d.v.s. en genre, 2) ett fenomen i texter, eller 3) en effekt av en text på läsaren.³ Det ska göras klart redan här att jag kommer att använda begreppet fantastik som ett fenomen i narrationen, ett 'mode' (jfr. kap. 2.1), som kan användas i många genrer. Begreppet fantasy syftar i denna uppsats till en specifik genre som inkluderar t.ex. J. R. R. Tolkiens trilogi.

Jag kommer inte att gå närmare in på psykoanalysens roll i Brooks modell, utan bara beröra den när det är relevant. Vad gäller Iser kommer fokus att ligga på textens roll i interaktionen mellan text och läsare, och då mer specifikt på textens syntagmatiska nivå, då det är mellan sekvenserna i texten som luckorna ('the blanks') uppstår (jfr. kap. 2.3). Jag kommer alltså, trots att jag använder mig av läsarinriktade teorier, så gott som det går hålla mig borta från läsarorienterad analys. Detta avståndstagande gäller även fantastikbegreppets definition som efter Tzevetan Todorov ofta innehåller en komponent av läsarens förväntade respons. Även i Horstkottes definition, som jag utgår ifrån, finns den aspekten. Men den läsarrelaterade aspekten kan inte kopplas bort helt, utan bara förläggas utanför fokus. Detta gäller även den samhällsrelaterade kontexten i fantastikens definition, som Rosmary Jackson betonar, och som även den finns i Horstkottes definition (jfr. kap. 2.1). Vidare kommer inte historiska aspekter av vare sig fantastikdefinitionen eller av "Samvetets fantasi" att behandlas.⁴ I studien görs heller ingen distinktion mellan novell och roman, utan genreproblematiken undviks emedan såväl noveller som romaner innebär narration.

1.4 Begreppsanvändning och tidigare forskning

Forskningen på fantastik är, som ovan nämnt, omfattande. Den är internationell och det finns viktiga bidrag från såväl anglosaxiska teoretiker som franska, ryska och tyska.⁵ Svensk forskning på fantastik är dock i det närmaste obefintlig och fantastik har nästan uteslutande berörts i samband med forskning på en typ av ungdoms- och barnlitteratur som kallas 'fantastisk'. Exempel på denna forskning är Maria Nikolajeva i *The Magic Code: The use of Magical Patterns in Fantasy for children* (1988) och Ying Toijer-Nilsson i *Fantasins underland: Myt och idé i den fantastiska*

3 Gary K. Wolfe: *Critical terms for Science fiction and Fantasy* (Westport, Connecticut, 1986) s. xiii.

4 Många teoretiker gör dock en historisk bestämning av fantastik, t.ex. Todorov, och kontextuella aspekter är betydande för fantastikdefinitionen (jfr. kap. 1.4 och 2.1).

5 Då begreppen är anglosaxiska kan man kanske ana en viss dominans därifrån, men detta kan också bero på att den anglosaxiska forskningen är lättillgängligare i Sverige.

berättelsen (1981). Genomgående är det då en genre som avses. 'Fantastik' finns inte som eget uppslagsord i *Nationalencyklopedin*, ordet finns dock i ordboken, där det jämföras med 'fantasteri'. 'Fantasy' benämns som en genre och en 'fantastisk berättelse' är enligt uppslagsverket en genre med särskilt avseende på barnlitteratur.⁶ Det engelska ordet 'fantastic' är rent lingvistiskt ett adjektiv till verbet 'fantasy' och t.ex. Rosemary Jackson använder det också så, men de flesta andra teoretiker gör skillnad mellan begreppen. Detta innebär dock inte att de använder dem på samma sätt. I *The Encyclopedia of Fantasy* (1997) står det att 'fantastic' främst används som paraplyterm för 'fantastisk litteratur' som motpol till 'realistisk litteratur'.⁷

Omfånget på forskningen är alldeles för stort för att här kunna redovisas uttömmande. I det följande beskrivs bara dess huvudlinjer. Intresset för fantasy och fantastik tog verklig fart på 1960-talet, bl.a. på grund av ett massivt genombrott för Tolkiens härskarringstrilogi och p.g.a. att storheter som John Barth och Jorge Luis Borges skrev verk som innehöll fantastik.⁸ Richard Mathews påpekar att fantasy som genre dock länge var förbisedd av seriösa teoretiker.⁹ Man kan dock hävda att det skrivits om fantastik ända sedan 1700-talet då t.ex. S. T. Coleridge skrev om 'imagination' och 'fancy'.¹⁰ Tolkiens essä "On Fairy-Stories" i *Tree and Leaf* (1964), som bygger på en föreläsning från 1939 och därför ändå måste räknas bland de tidigare försöken att närma sig fantasy och fantastik, har varit viktig och är fortfarande central om man ska döma av de flitiga referenserna till essän i den senare facklitteratur.¹¹ Han förlägger fantastik/fantasy till en sekundär värld och dess effekt på läsaren, enligt honom, är 'joy' (via 'recovery', 'escape' och 'consolation'). Även forskningen på sagor, science fiction och andra s.k. 'fantastiska genrer' har haft betydelse för fantastikforskningen.

Forskningen är spretig i sitt begreppsanvändande och i sina syften. De flesta teoretiker är dock överens om att fantastik innebär att det måste ske ett öppet brott mot den i narrationen presenterade världens regler.¹² Alla är också överens om att det råder en röra i begreppen och dess användning.¹³ Ytterligare oreda skapas i begreppsanvändning och definitioner genom att mycket är skrivet på ämnet utanför den akademiska världen, främst av författare och fans, och då särskilt i avseende på genren fantasy.¹⁴ Den mest signifikanta skillnanden i användningen av begreppet är dock om man närmar sig fantasy/fantastik som en genre eller som ett 'mode' (jfr. kap. 2.1). Av dem

6 *Nationalencyklopedin* www.ne.se, sökord: 'fantastik', 'fantasy', 'fantastisk berättelse' (3/12 2007).

7 *The Encyclopedia of Fantasy*, red.: John Clute & John Grant (London, 1997) s. 335.

8 Wolfe s. xxi.

9 Richard Mathews: *Fantasy: The Liberation of Imagination* (New York, 1997) s. 169f.

10 Wolfe s. xvf.

11 Jfr. ex. Wolfe s. xix.

12 Martin Horstkotte: *The postmodern Fantastic in Contemporary British Fiction* (diss. Trier, 2004) s. 24.

13 Diskussion kring detta förs bl.a. av Wolfe i förord och inledning och av Horstkotte.

14 Wolfe s. xxiv.

som närmat sig fantasy/fantastik som genre kan man skönja två olika inriktningar, dels Todorov och vissa av hans efterföljare som behandlar en 'fantastikgenre' och dels de som ägnar sig åt genren som jag här benämner fantasy. Några tongivande forskare inom den senare kategorin är C. S. Manlove som skrivit exempelvis *Modern Fantasy: Five studies* (1975) och *The Fantasy Literature of England* (1999) samt Brian Attebery, författare till bl.a. *The Fantasy Tradition in American Literature* (1980) och *Strategies of Fantasy* (1992). Fantasy och forskningen kring den genren kommer inte att behandlas vidare här.

Det första akademiska försöket att vetenskapligt definiera fantastik står Tzevetan Todorov för i sin *Introduction à la littérature fantastique* (1970).¹⁵ Todorov beskriver en fantastikgenre vars definition utgår från läsaren. För att en berättelse, enligt honom, ska klassificeras som fantastik ska läsaren uppfatta karaktärerna i den skildrade världen som om de vore levande och läsaren ska tveka ('hesitate') om det som skildras ska förklaras som naturligt eller övernaturligt. Denna tvekan kan också erfaras av en karaktär i texten, men detta är inte nödvändigt. Slutligen får man inte läsa texten som vare sig poetisk eller allegorisk.¹⁶ Todorov skriver att "the fantastic therefore implies an integration of the reader into the world of the characters: that world is defined by the readers own ambiguous perception of the events narrated".¹⁷ Om tvekan löses upp genom att det i narrationen framkommer hur händelserna ska förklaras glider genren över till antingen 'uncanny', om det är en naturlig förklaring, eller 'marvelous', om det är en övernaturlig.¹⁸ Todorov behandlar också den underliggande tematiken i fantastik genom begreppen 'jaget' ('the self') och 'det främmande' ('the other'). Han menar vidare att genren är historiskt bestämd till 1700- och 1800-talen, eftersom psykoanalysen underminerade fantastikens sociala funktion genom att eliminera den sociala censuren samt att vi numer inte tror på "an immutable, external reality, nor in a literature which is merely the transcription of such a reality".¹⁹ Todorovs betydelse är enorm och många baserar sitt fantastikbegrepp på hans teorier, t.ex. Christine Brooke-Rose i *A Rhetoric of the Unreal* (1981) och Rosemary Jackson i *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981). Alla som vill behandla ämnet måste förhålla sig till honom.

Även W. R. Irwings *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy* (1976) behandlar fantastik som en genre. Fantastik ska, enligt Irwing, baseras eller kontrolleras av en brytning mot vad som generellt är ansett som möjligt och han menar att fantastiken kan förstås som en slags lek

15 Översatt till engelska *The Fantastic: A structural Approach to a Literary Genre* (1973)

16 Tzevetan Todorov, *Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, New York, 1975) s. 33

17 Ibid. s. 31.

18 Ibid. s. 41.

19 Ibid. s. 160 och 168ff.

och sammansvärjning mellan författare och läsare.²⁰ Eric S. Rabkin i *The Fantastic in Literature* (1976) har en betydligt bredare infallsvinkel och inkluderar en hel rad genrer som innehållande fantastik, som i hans mening är när det sker ett diametralt brott i narrationen mot vad han kallar 'ground rules' (d.v.s. 'vår världs' regler).²¹

Banbrytande på området är Jacksons *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) där hon utvidgar Todorovs definition genom att beskriva fantastik som ett 'mode' (jfr. kap. 2.1) beläget mellan 'marvelous' och 'mimetic'. Hon kopplar, via psykoanalys och marxistiska teorier, fantastik till samhällskontexten och påvisar fantastikens beroende av den och tillika dess subversiva utövande på den. Detta sker genom att fantastiken beskriver det som inte ryms inom 'vår verklighet', d.v.s. det överkliga. Till skillnad från det eskapistiska 'marvelous' är fantastiken dock direkt beroende av realismen, 'vår verklighet', i ett symbios-/parasitförhållande.²² Fantastik "opposes realism, exposing its boundaries".²³ I förlängningen innebär detta en dragningen mot 'non-significance' (jfr. kap 2.1). Jackson har många efterföljare i sin betoning av fantastikens subversiva kraft, bl.a. Lucie Armitt *Theorising the Fantastic* (London, 1996) och Anne Koenen, som i *Visions of Doom, Plots of Power: The Fantastic in Anglo-American Women's Literature* (1999) skriver om fantastik utifrån en genusperspektiv.

Kathryn Hume gör en ovanligt bred definition av fantastik i *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (1984). Hon ser fantastiken som en motpol till 'mimesis' i allt skapande och kallar det en grundläggande 'impuls' och, med Tolkiens ord, "a human activity".²⁴ Hennes definition är så bred att den blir diffus och Amaryll Beatrice Chanadys bestämning av fantastik i *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy* (1985) är mer givande. Hon menar att fantastik är en krock mellan två distinkta nivåer av verklighet, varav en är 'vår vanliga värld' och den andra är en övernaturlig värld som är oförklarlig med vår logik. Världarna är inkompatibla och det övernaturliga kan inte integreras med den implicita ideologiska kod som har skapats i narrationen. Detta leder till en olöslig antinomi ('unresolved antinomy'), d.v.s. närvaron av två motstridiga koder i texten samtidigt.²⁵

Några exempel på senare närmanden av fantastik är Deborah A. Harters *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment* (1996), som behandlar 'fantastikens' fragmentariska tendenser i 1800-talslitteratur, Nancy Traills *Possible Worlds of the Fantastic. The*

20 Wolfe s. xxiiif.

21 Wolfe s. xxii och Hortskotte s. 23.

22 Rosemary Jackson: *Fantasy: The Literature of Subversion* (London, 1981) s. 40.

23 Ibid. s. 20.

24 Kathryn Hume: *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (London, 1984) s. 20.

25 Hortskotte s. 24f.

Rise of Paranormal in Fiction (1996), som delar upp fantastiken i olika kategorier beroende på strukturen av fiktionsvärlden, och Markus Müller, som i princip ansluter sig till Todorov men utvidgar dennes definition genom att mena att 'fantastik' är en paradox (p.g.a. spricka mellan tecken och referent), och därför olöslig när den väl uppstått.²⁶ Horskotte gör i *The Postmodern Fantastic in Contemporary British Fiction* (2004) en sammanfattande definition baserad på Todorov, Jackson och Chanady (jfr. kap. 2.1), och tillför Bernhard Waldenfelds teorier om 'the other' till diskussionen i samband med sin analys av postmodern fantastik i samtida brittisk litteratur.

Forskningen på "Samvetets fantasi" är i kontrast mot det ovan nämnda mycket liten till sitt omfång. Men så har inte heller svensk 'fantastiklitteratur' uppmärksammats i någon högre utsträckning. Om Clas Livijn finns det dock viss forskning gjord, t.ex. av Johan Mortensen på det tidiga 1900-talet, lite spridda artiklar och essäer samt en nyligen gjord studie av *Spader Dame* av Ljubica Miočević i "Dynamiska tecken i Clas Livijns Spader Dame" (2006). Forskningen har främst riktat in sig på Livijns storverk *Spader Dame*. I förordet till nyutgåvan av "Samvetets fantasi" fokuserar även Kjell Espmark *Spader Dame*, men nämner "Samvetets fantasi", som den första fantastiska novellen och det första utnyttjandet av det omedvetna i svensk litteratur.²⁷ Stephen Michael Schröder behandlar "Samvetets fantasi" i samma sammanhang som denna studie, d.v.s. med avseende på fantastik. I *Literarisher Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus* (1994) gör han en omfattande undersökning av skandinavisk förmodernistisk fantastik. Där pekar han på att fantastiken i "Samvetets fantasi" motstår det tidmässigt linjära och logiska i novellen och skapar störningar i den semiotiska tolkingen genom dubbla strukturer och tendenser till oavslutlighet.²⁸ Denna uppsats ansluter sig till Schröders syn på "Samvetets fantasi" vad gäller fantastikens funktion i texten och kommer alltså att titta närmare på var den uppstår.

26 [Http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0202/muller.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0202/muller.htm) Anthropoetics II, no. 2, January 1997 (3/12 2007)

27 Espmark s. xiv.

28 Stephen Michael Schröder: *Literarisher Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus* (svensk sammanfattning översatt av Annika Krummacher) (Berlin, 1994) s. 557.

2. Fantastikens plats i narration

2.1 Fantastikens definition

I föregående kapitel belystes fantastiskforskningens omfattning och de många olika sätten att närma sig fantastisk. Enligt Horstkotte är Todorov, Jackson och Chanady de mest inflytelserika teoretikerna och dessutom möjliga att förena. Han baserar därför vad han menar med fantastisk på dem och hans sammanfattande definition ser ut som följande:

...the breaking in of the fantastic on the ordinary world, the ensuing hesitation of the reader, the subversive impetus of the fantastic, the move of the fantastic towards an area of non-significations and the thingless names, nameless things and absences it introduces in this move, and the unresolved clash and antinomy between two incompatible levels of reality...²⁹

Hans huvudpunkter är alltså att fantastiken bryter in i den 'vanliga världen' och därmed orsakar tvekan hos läsaren, utövar en subversiv kraft, rör sig mot 'non-signification' och namnlösa ting och tinglösa namn och tomrum, samt orsakar den olösliga krocken och antinomin mellan två inkompatibla nivåer av verklighet. Jag kommer dock inte att ägna mig åt alla dessa aspekter av fantastisk.

Denna studie ansluter sig till synen på fantastisk som ett fenomen i narration, ett 'mode'. Med 'mode' avses här detsamma som Horstkotte avser och i sin tur tagit från Jackson som använder sig av Fredric Jamesons 'mode'-begrepp.³⁰ 'Mode' är med Jacksons ord "structural features underlying various works in different periods of time",³¹ vilket innebär att det är ett strukturfenomen i narrationen som kan återanvändas såväl över genregränser som historiska perioder. Fantastik sett som 'mode' är därmed ett betydligt flexiblere och vidare förhållningssätt än fantastisk sett som en genre. Det är också för sin smalhet som Todorovs definition har fått mest kritik.³² Fantastik som 'mode' är dock inte lika brett som Humes 'impulse' där fantastisk "is any departure from consensus reality".³³ Det är de fenomen som tas upp i Horstkottes definition ovan som utgör fantastiskens 'mode' och som sedan kan generera olika innehåll i olika texter. Fantastiken i en gotisk roman och i en postmodern roman yttrar sig på olika vis men den underliggande strukturen för fantastiken är densamma. Jackson jämför 'mode' med det underliggande 'langue' ur vilket olika språk 'parole' dras

29 Horstkotte s. 26.

30 Ibid. s. 27.

31 Jackson s. 7.

32 Horstkotte s. 17.

33 Hume s. 23.

i lingvistisk teori.³⁴

I Horstkottes sammanfattande definition inkluderas alltså fantastikens effekt i form av läsarens 'hesitation' (efter Todorov) och som en subversiv kraft (efter Jackson). Dessa båda aspekter är kontextuella och behandlar läsaren och samhällsliga normer. Jag kommer att i största möjliga mån utesluta sådana kontextuella aspekter i denna studie. Inte för att de saknar relevans, de är i själva verket viktiga, utan för att jag måste begränsa mig. Hur man, både läsare och författare, använder fantastikens 'mode' beror i mångt och mycket på vilken kontext man förhåller sig till. 'Fantastikens mode' genererar därmed t.ex. olika teman och normer i olika genrer och i olika tider.³⁵ För att förstå hur fantastikens 'mode' ändå kan vara konstant och till viss mån oberoende av kontext kan man ta hjälp av Isters läsaresponsteorier. De båda verklighetskoderna som krockar beror på kontexten, men att de krockar och var detta sker i narrationen på syntagmatisk nivå följer samma mönster. En läsare eller författare befinner sig i ett kontext och fyller i texten med egna erfarenheter, men var denna ifyllning görs beror på var texten lämnar luckor ('blanks'), och det är inte subjektivt eller kontextuellt betingat (jfr. kap. 2.3).

Jag vill göra vissa modifieringar av Horstkottes definition. I krocken mellan det som Horstkotte kallar "the self of consensus reality" och "the fantastic other",³⁶ hävdar jag att konsensusverkligheten inte automatiskt måste förknippas med vad vi ser på som 'vår verklighet' utan helt enkelt är den verklighet, eller snarare den fiktionsvärld, som har etablerats i narrationen. Begreppet fiktionsvärld kommer härnäst att vara min benämning på dessa verklighetsnivåer. En fiktionsvärld innebär en verklighetskod, d.v.s. en implicit logik med normer och regler för vad som är möjligt. Det är viktigt att påpeka att det inte är motstridande fakta som avses i krocken utan motstridande fiktionsvärldar, d.v.s. att krocken snarare sker på struktursnivå än på innehållsnivå. Den etablerade fiktionsvärlden bör vara stabilare än den inbrytande främmande fiktionsvärlden och dess etablering förutsätter också ett konsensus mellan läsaren och narrationen. Stabilitet och konsensus uppstår lättare med en fiktionsvärld vars verklighetskod är densamma som 'vår världs'. Läsaren utgår från den etablerade fiktionsvärlden i sin läsning, men den skulle i teorin lika gärna kunna vara förlagd på Mars som på Jorden. Att den etablerade fiktionsvärlden ofta är den av de två fiktionsvärldarna som är mest lik 'vår värld' skulle kanske också kunna förklaras med att nästan all litteratur i vårt samhälle utspelar sig i en fiktionsvärld som liknar 'vår värld' (samma naturlagar o.s.v.) och att man som läsare och författare därför förväntar sig det i en narration. Vidare borde fantastik vara mer lättanvänt i litteratur där den etablerade fiktionsvärlden liknar 'vår värld'. Om den

34 Jackson s. 7.

35 Ibid s. 7.

36 Horstkotte s. 41.

etablerade fiktionsvärlden är alltför olik 'vår värld' befinner sig läsaren redan i något okänt och resultatet av inbrytandet av en motstridig fiktionsvärld i narrationen kan lätt bli rörigt och svårhanterbart. Realism i den etablerade fiktionsvärlden anses av många teoretiker vara en nödvändig förutsättning för fantastik.³⁷ Men genom att anamma uppdelningen i en etablerad och en främmande fiktionsvärld, istället för uppdelningen i en realistisk och en fantastikvärld, kan man kringgå det synnerligen komplicerade begreppet realism.³⁸ För mig förefaller det viktigt att poängtera att oavsett hur mycket fiktionsvärlden aspirerar på att likna 'vår värld' så är den alltid fiktion, som skapas i interaktionen mellan texten och läsaren (jfr. kap. 2.3).

Den etablerade fiktionsvärlden motsvarar 'jaget' ('the self') i narrationen och den inbrytande fiktionsvärlden 'det främmande' ('the other'). Mellan dessa två råder det en olöslig antinomi, d.v.s. de är logiskt motsägande. I krocken mellan dem uppstår 'absences', 'non-significations', eller tomrum (som jag hädanefter kommer kalla det, inte att förväxla med Iser's 'blanks' som jag kallar luckor). Tomrummen uppstår eftersom inbrytandet av 'det främmande' har en annan kod och dess tecken refererar till något utanför den etablerade fiktionsvärlden. Jackson kallar fantastik för en diskurs utan objekt, som uppstår i glappet mellan det betecknande (signifikant) och dess betecknade (signifié).³⁹ Hon menar att fantastik är 'non-conceptual' och skapar "dark areas from which anything can emerge" och som manifesteras i 'namnlösa ting' eller 'tinglösa namn'.⁴⁰ Det är dock värt att påminna om att även om fantastik närmar sig tomrummet så nås aldrig det fullständiga tomrummet. Om tomrummet vore helt rådande skulle narrationen inte gå att läsa.⁴¹ 'Jaget' är en nödvändighet för att ett 'främmande' ska kunna uppstå, och mellan dem råder ett beroendeförhållande.⁴² Det måste finnas en etablerad fiktionsvärld med ordnade strukturer, som tid, karaktärer och miljö, som arena för den främmande fiktionsvärlden att bryta in i, "because they are necessary for a coherent narrative".⁴³ Tomrum öppnar upp texten och bryter sönder narrationen.

Den aspekt av fantastik som jag kommer att undersöka är alltså följande: inbrytandet av en främmande fiktionsvärld i en etablerad fiktionsvärld (vars verklighetskod ofta är lik 'vår världs' verklighetskod). Dragningen mot de 'namnlösa ting'/'tinglösa namn' och tomrum som uppstår i krocken mellan dessa två olika och inkompatibla fiktionsvärldar.

37 Jfr. ex. Horstkotte s. 27-29.

38 Detta rör realism i fiktion och inte den reella kontexten, som fiktion i allmänhet är beroende av, jfr. ovan diskussion om kontext samt Iser ex. s. 181.

39 Jackson s. 40.

40 Ibid. s. 43 och s. 20.

41 Horstkotte s. 30.

42 Ibid. s. 32.

43 Ibid. s. 31.

2.2 Fantastik och 'closure'

Var i narrationen uppstår då fantastiken i ”Samvetets fantasi”? Tomrummen framträder när novellen sätts in i Brooks 'closure'-modell.

Brooks narrationsteori är, som ovan nämnt, läsarorienterad. Han betonar det dynamiska och temporala hos narration och kritiserar strukturaliser som Gérard Genette, A. J. Greimas och Roland Barthes för att de i alltför hög grad förbiser detta i sina narrationsteorier.⁴⁴ Samtidigt erkänner han betydelsen av deras resultat och sitt eget beroende av dem. Vidare använder han sig av Sigmund Freuds psykoanalys för att analysera narrationen.⁴⁵ Han menar att en narration är ett dynamiskt system av krafter, med spänningar mellan fördröjningar och 'desires', och som man kan, och bör, låta undergå psykoanalys.⁴⁶ Att hans modell är 'closure'-orienterad innebär att Brooks undersöker hur ett verk hålls samman, hur narrationen ”demarcates, encloses, establishes limits, orders” och hela tiden strävar efter just 'closure'.⁴⁷ 'Plotten' är central för Brooks uppfattning av narration. Han definierar 'plotten' som det som ordnar intrigen ('sjužet') så att den reflekterar över fabeln ('fabula', 'story') och därmed gör det möjligt för narrationen att skapa 'mening'. Han skriver att 'plotten' är ”the dynamic shaping force of the narrative discourse” och ”the logic and dynamic of narrative, and narrative itself [is] a form of understanding and explanation”.⁴⁸ 'Plotten' är målorienterad och binder samman och driver de olika momenten och händelserna framåt i en narration.⁴⁹ Den utgör relationen mellan början, mitt och slut och skapar slut som avslutar den dynamiska läsningsprocessen. Slutligen lovar den att retrospektivt förklara och fylla början- och mittpartier med 'mening'.⁵⁰

Brooks ägnar sig åt klassiska 1800-talsromaner och han hävdar att det var under 1800-talet som 'plotten' hade sin storhetstid och var som mest typisk.⁵¹ ”Samvetets fantasi” är också skriven i början av 1800-talet, men till skillnad från Brooks objekt är den en novell och ingen roman (romanen är den form där Brooks hävdar att 'plotten' bäst kommer till sin rätt p.g.a. den långa narrationen).⁵² Liksom i Brooks analys av Josephs Conrads *Heart of Darkness* finns klara möjligheter till en metatolkning av ”Samvetets fantasi”, men inte 'metanarrativt' utan snarare 'metafantastik'. ”Samvetets fantasi” tematiserar fantasin och gränserna mellan fantasin och den

44 Peter Brooks: *Reading for the Plot: Design and Intention in narrative* (Cambridge, Massachusetts, 1992) s. 14ff.

45 Närmare bestämt främst Freuds *Beyond the Pleasure Principle* (1920).

46 Brooks ex. s. xiv och 112.

47 Ibid. s. 4.

48 Ibid. s. 13 och s. 10. Brooks menar vidare att narrationen och 'plotting' är ”the organizing dynamic of a specific mode of human understanding” (s. 7) d.v.s. ett sätt för oss att förstå såväl text som, i dess förlängning, livet (s. 19).

49 Ibid. ex. s. 5, 12, 19

50 Ibid. ex. s. 11, 19

51 Vi är fortfarande beroende av 'plotting' enligt Brooks, men att vi förhåller oss till den mer kritiskt och medvetet i dessa postmoderna dagar (s. 5-7). Jag finner det intressant att 'plottens' och fantastikens storhetstider ofta anses vara samtida.

52 Brooks s. 21.

'verkliga' yttre världen. Den främmande fiktionsvärlden i "Samvetets fantasi" kan alltså beskrivas som en inre värld som bryter ut. Tidigt i novellen förs en diskussion om dröm och verklighet. Gustaf hävdar att verkligheten är tuff men Erik invänder: "Låt då bli att vakna [...] vi äga ju fantasien."⁵³ Diskussionen utvecklas snart till att röra relationen mellan verklighet och fantasi, och tar en mörkare vändning. Denna tematisering är genomgående i hela novellen. Konflikten mellan det inre och yttre och överskridandet mellan dem är också en klassisk romantisk konflikt.⁵⁴

En narration byggs upp av en början, en mitt och ett slut. Början karaktäriseras, enligt Brooks, av ett 'desire' som skapar en strävan framåt i narrationen.⁵⁵ Under narrationens gång skapas "anticipation of retrospection", d.v.s. en förväntan att få oklarheter förklarade och meningar uppenbarade genom slutet och det förutsätts att "what remains to be read will restructure the provisional meanings of the already read".⁵⁶ Brooks menar vidare att början utformas av en trasig metafor, som läsaren vill se hel, och via mittens metonomier sker fördröjningar ('suspences') av den slutgiltiga och hela metaforen som är slutet. Den sista metaforen ordnar retrospektivt metonomierna så att narrationen får en 'mening' i och med 'closure'.⁵⁷ I "Samvetets fantasi" är dock slutet paradoxalt och dess metafor ofullständig. Visserligen uppfylls framåtsyftningarna och de fördunklande fördröjningarna undanröjs i mångt och mycket (jfr. nedan), men kvar finns en omöjlighet att tillfredställande förklara vad som skett i narrationen enligt en etablerad fiktionsvärlds regler och normer.

Nu ska vi se närmare på fantastiken i "Samvetets fantasi". Livijn etablerar snabbt en konkret fiktionsvärld genom att nämna tid, 6 juni 178*, och plats, Uppsala. Därmed etableras en fiktionsvärld som lätt kopplas till 'vår värld' och där dess verklighetskod råder. Intrycket fördjupas genom en konkret och världslig redogörelse för Eriks och Gustafs framtidsval. Gustaf kan ses som representant för det vanliga livet i den etablerade fiktionsvärlden, och i förlängningen som representant för den etablerade fiktionsvärlden. Hans liv beskrivs av den externa och anonyma berättaren som välanpassat till den etablerade fiktionsvärlden med karriär och giftermål, och är s.a.s. det förväntade livet.⁵⁸ Det är också Gustaf som kommer att bli den som lyssnar till Eriks berättelse. På så sätt intar han samma position som läsaren i en betydande del av novellen, d.v.s. den del som upptas av Eriks berättelse.⁵⁹ Det framgår i den första dialogen att Erik anses vara "en

53 Livijn s. 110.

54 Novellen innehåller andra, för romantiken typiska element som t.ex. känsla ställt mot förnuft, insprängning av verser i prosan och symbolanvändande som lilja och ros. Detta gås dock inte närmare in på här.

55 Brooks s. 38.

56 Ibid. s. 23.

57 Ibid. s. 93.

58 Jfr. Livijn s. 113-114, 121.

59 Ibid. s. 122-137.

svärmare” av sin vän, vilket bäddar för en förklaring enligt den etablerade fiktionsvärldens kod.⁶⁰ Eriks syner kan omöjligt vara 'verklighet' i den etablerade fiktionsvärlden, och galenskap och sjukdom är den förklaring för synerna som används i försök att inte överskrida fiktionsvärldens logik. Erik själv använder denna utväg många gånger i sin berättelse.

Redan i den första dialogen nämns den grå mannen och den kommande konflikten mellan verklighet och fantasi i Eriks berättelse anas (vilket skapar förväntan, jfr. nedan). Synerna förläggs till en början tydligt till Eriks inre, till hans fantasi, även av honom själv. Samtidigt tillmäter Erik sina fantasier mycket stor betydelse och han säger att han inte kan kontrollera dem och att han genom dem kan se saker som överskrider naturen.⁶¹ Synerna, eller mer specifikt den grå mannen som är den enda av synerna som beskrivs mer ingående och som är återkommande i novellen, hör hemma hos Erik själv. Detta blir extra tydligt i en passage när Erik berättar att den grå mannen ”flyktade in i mitt eget hjärta”.⁶² Det är bara Erik som ser den grå mannen. Hästarnas förnimmelser vid avrättningsplatsen och Maries syftning till någon som hon tyckte sig höra viska till henne att mörda barnet är dock möjliga undantag, speciellt då denna någon inte beskrivs mer utförligt och de ondsinta avsikterna förefaller passa väl samman med den grå mannens. Den grå mannen är på sätt och vis en del av Erik, men verkar vilja Eriks sämsta och Erik upplever synen av honom som ett okontrollerbart hot. Just detta att det främmande är ont och en del av subjektet själv kännetecknar enligt Jackson fantastik fr.o.m. 1800-talet.⁶³

När Erik för första gången upplever sina syner som om existerande utanför honom själv förklarar han att det är p.g.a. galenskap och sjukdom.⁶⁴ Närmare bestämt berättar han att hans kropp var svag men hans själ stark, vilket skulle förklara att galenskapen bröt igenom. Han använder sig i regel av formuleringar som ”tyckte jag mig” och ”trodde jag mig” när han ser sina syner.⁶⁵ Denna förklaringsmodell antyder att det inre i själva verket är en främmande fiktionsvärld som invaderar den etablerade yttre. Nästa gång Erik ser syner, vid avrättningsplatsen, använder han sig av samma förklaringsmodell, men omständigheterna kring dessa syner är mer uppenbart mystiska (jfr. nedan). Mot slutet när han besöker avrättningsplatsen regelbundet och ser Marie och den grå mannen har hans sätt att berätta om sina syner förändrats. Synerna framställs alltmer som realiteter ju längre Eriks berättelse lider. Det är också först mot slutet som det visar sig att synerna faktiskt omöjligt kan förklaras tillfredsställande i den etablerade fiktionsvärlden. Det går t.ex. inte att bortförklara

60 Livijn s. 110. Espmark tolkar i förordet till *Spader Dame* (s. xiv) till synes oproblematiskt Eriks syner som projektioner av Eriks undermedvetna, som är framkallade av hans dåliga samvete för hur han har handlat mot Marie.

61 Ibid. s. 110-111.

62 Ibid. s. 135.

63 Jackson 52 ff.

64 Livijn s. 127.

65 Ibid. s. 129 och s. 133

med galenskap att hästarna känner av den grå mannens närvaro eller att Erik får syner just vid avrättningsplatsen, fastän han inte tidigare visste vad det var för plats.⁶⁶ Inte heller går det att ignorera att det lämnas kvar en röd strimma på Eriks bröst efter den grå mannens yxa.⁶⁷ Det är också först i slutet som Erik får reda på, och berättar, att tidpunkten för hans första 'galenskap' och Maries dödsdag sammanföll.⁶⁸ Det finns andra motsägande drag som är mer dunkla, men närvarande genom hela narrationen, d.v.s. inte bara Eriks berättelse utan även i ramberättelsen. Exempel på dessa är att den grå mannen nämns redan i början, 30 år innan Erik berättar sin berättelse, innan någonting har hänt och det i en dialog i ramberättelsen, utanför Eriks berättelse (jfr. nedan betydelsen av detta). Vidare kan Eriks vetskap om att han ska dö, när han har berättat klart sin berättelse, ses som motsägande den etablerade fiktionens kod. Han kallar dagen då han och Gustaf återförenas för sin "förlossningsdag" och sin berättelse för "sitt sista reningsoffer" (vilket också skapar förväntan, jfr. nedan).

Mot slutet närmar sig den etablerade och den främmande fiktionens värld varandra, men alltså utan att riktigt kunna mötas. Kontrasterna dem emellan, men också närheten, framgår i en passage där Erik kommer allt närmare den grå mannen och Maries spöke och där narrationen plötsligt bryts av med en konkret redogörelse för hur han blir lurad på mark.⁶⁹ Den främmande fiktionens värld förs än närmare den etablerade för Erik när han finner en motsvarighet för den grå mannen i en verklig person i den yttre världen, skarprättaren. Han blir inte heller vansinnig längre av sina syner, utan han förblir lugn. Genom att utföra en handling (gräva ner orden och bröstnålen på avrättningsplatsen) i den etablerade fiktionens värld tillsammans med den främmande fiktionens världens spöke av Marie lyckas Erik frälsa dem båda och den grå mannen försvinner.⁷⁰ Inom Erik förefaller en sammansmältning av de båda fiktionens världarna ha skett, men i narrationen i stort är koden dubbel. Närvaron av två fiktionens världar är uppenbar när det inte går att förstå berättelsen enligt den etablerade koden och det erbjuds inte heller några möjligheter att skapa en syntes dem emellan. Detta förstärks genom narrationens berättarstruktur och ramberättelseform.

Narrationen är utformad med en ramberättelse, och det finns flera lager av berättelser och berättare.⁷¹ Detta gör narrationen mer komplex och har stor betydelse för fantastiken. En anonym berättare har ordet i början, och etablerar fiktionens värld, men lämnar redan efter en halv sida över ordet till Erik och Gustaf som för en dialog (ca fyra sidor lång). Berättaren för sedan ordet i en kort

66 Livijn. s. 128.

67 Ibid. s. 135-136

68 Ibid. s. 136

69 Ibid. s. 135

70 Ibid. s. 136-137.

71 Ramberättelser speglar, enligt Brooks, narrationens natur och dess överföringskaraktär (s. 236).

redogörelse om Gustaf 30 år senare, i vilken verserna sedan bryter in (ca sju sidor). Efter dem redogör berättaren kortfattat för hur de båda vännerna möts igen innan Eriks berättelse tar vid. Den upptar sedan ungefär hälften av novellens sidor (ca 14 sidor). Berättaren kommer inte in igen förrän de sista meningarna. Detta innebär att berättaren bara har ordet ca fyra sidor, men det är inte att förglömma att de sidorna innefattar viktiga partier som början och slutet. Eriks berättelse innehåller i sin tur en berättelse berättad med skjutsdrängens ord och i dennes berättelse ligger Maries berättelse inbakad. Därmed ges fler perspektiv på det inträffade, vilket förankrar den etablerade fiktionsvärlden ytterligare och förstärker kontrasterna mellan den och den främmande fiktionsvärlden. Tidsaspekten är också intressant. Erik och Gustaf möts två gånger i berättelsen, med 30 års mellanrum. Denna tidsrymd redogörs för åtminstone tre gånger. Berättaren berättar om Gustafs konventionella och lyckade liv under den tiden, Erik berättar om sina 30 år med fokus på den grå mannen och Marie, och verserna redogör också för Eriks upplevelser under dessa år, om än på en mer abstrakt nivå.

Enligt Todorov uppstår problem med trovärdighet när berättaren är en karaktär i berättelsen, så som Erik är i sin berättelse.⁷² Todorov skriver att en ”character can lie, the narrator must not.”⁷³ Läsaren vill alltså acceptera det Erik säger för att han är berättare, men måste samtidigt tvivla eftersom Erik själv deltar i sin berättelse. Vidare har en extern berättare inlett novellen och redan etablerat en fiktionsvärld i vilken Eriks berättelse tar plats. En läsare har lättare att identifiera sig med ett 'jag', så som Erik är i sin egen berättelse.⁷⁴ På grund av ramberättelsen, samt Eriks inbrytande kommentarer i sin egen berättelse där han riktar sig mot Gustaf,⁷⁵ är identifikationen dock inte lika självklar. Identifikation uppstår istället med Gustaf och den etablerade fiktionsvärlden. Ramberättelsen möjliggör distans till Erik och hans berättelse och 'jaget', i form av den etablerade fiktionsvärlden, står emot Eriks införande av 'det främmande'. Brotten mot den etablerade fiktionsvärlden sker främst i Eriks berättelse. Eftersom den externa och anonyma berättarens fiktionsvärld etableras först och på grund av att den berättarens trovärdighetsposition ger den extra stabilitet, skär sig Eriks berättelse tydligare och krocken mellan fiktionsvärldarna förstärks. Om novellen enbart bestod av Eriks berättelse skulle fiktionsvärldarna ha fogats samman i en ny etablerad värld, så som de gör hos Erik i slutändan. Men genom Gustaf och den externa berättarens perspektiv blir detta omöjligt, och krocken är bestående genom hela narrationen. Fantastiken behöver inte vara någonting som omfattar hela narrationen, men om en syntes hade förekommit hade fantastikens effekt på narrationen inte varit lika genomgripande. I ”Samvetets

72 Todorov s. 83.

73 Ibid. s. 85.

74 Ibid. s. 83.

75 Livijn ex. s. 126, 128.

fantasi” hade slutet då kanske kunnat innebära Brooks 'closure'.

Brooks tillmäter den psykoanalytiska termen överföring ('transference') stor betydelse för narration.⁷⁶ Det stämmer väl in på ”Samvetets fantasi” där återberättandet är ett behov och en nödvändighet för Erik, för att han ska kunna sona sitt brott och bli fri att dö i ro. Trots det avslutande i detta förs den främmande fiktionsvärlden, som Erik själv har försonats med, vidare in i den etablerade världen och krocken fortsätter i och med Eriks sista ord (jfr. nedan). Vidare skulle Brooks säkert finna upprepningen och återberättandet av samma historia (t.ex. i verser och Maries berättelse) intressant, men här behandlas inte detta vidare eftersom det inte direkt har med fantastiken att göra.

Vi ska kort se på några av de otaliga förväntningar och fördröjningar som finns i ”Samvetets fantasi” och som håller narrationen i spänning. Novellens början syftar framåt med tal om ynglingarnas framtid och framförallt i och med deras pakt om att de ska träffas om 30 år för att se vart världen har fört dem. Dessutom förekommer oförklarligheter, som t.ex. den mystiske grå mannen, som det skapas 'desire' att förstå. Den inledande metaforens trasighet konstitueras av dessa två element. Vidare skapas förväntansfull bävan av Eriks olycksbådande tal om den obehagliga delen av sin fantasi som ”...slippriga och fraddrande väsenden, såsom varelser ur en annan värld. Ve mig! om så vore. Och ve mig! om det lyckades dem att bemäktiga sig den behärskande trollstaven, förnuftet”, och som dessutom bringar honom en oförklarlig ”...hemlig skräck, utan att jag därtill kan uppgiva orsaken”, och är kopplade till död.⁷⁷ Eriks sätt att beskriva dessa varelser pekar på att de tillhör en främmande fiktionsvärld. De går inte att beskriva med den etablerade världens språk utan närmar sig de namnlösa ting Jackson menar karakteriserar fantastik.⁷⁸ Detta gäller även benämningen 'den grå mannen'. Förväntan och spänning stimuleras ytterligare av avskedet mellan då båda vännerna när Gustaf glatt ropar att Erik ska finna honom ”i sällskap med sanningen och rättvisan” medan Erik i kontrast mot detta försvinner i vagnen med orden: ”Mig [...] finner du i sällskap med – med – med den grå mannen.” Under berättelsens gång spänns ännu fler förväntningar upp som driver historien framåt. Exempel på detta är verserna som Gustaf har fått sig tillsända, ”utan namn, utan datum och utan uppgift varifrån”.⁷⁹ När han försöker få fler uppgifter om dem går det inte, men man anar att det är Erik som är avsändaren, och mysiken tättnar. Det är först betydligt senare som det framgår att det verkligen är Erik som har skickat dem. De insprängda verserna skapar genom sin blotta närvaro, sin dunkelhet och symbolism förväntan på att de kommer att förklaras framöver. Retrospektivt upptäcker man att de är parallella med hela Eriks berättelse.

76 Jfr. ex. Brooks kap 8 s. 216-237 samt hans analys av *Heart of Darkness*.

77 Livijn s. 111-112.

78 Jackson s. 20.

79 Livijn s. 113.

De är hans berättelse berättad på ett metaforiskt plan redan innan han berättar den på prosa. Detta är ett utmärkt exempel på hur slutet belyser det föregående. Fördröjningar av förklaringarna fortsätter ända in i slutet och, som vi har sett, överskrider till viss del även det. Vissa förväntansskapande faktorer är också sammanhållande och retrospektiva till sin funktion, och håller kvar hoppet om att allt hänger ihop. Ledmotiv som t.ex. bröst eller barm,⁸⁰ och den grå mannens uppdykanden med jämna mellanrum och i samband med Marie är exempel på fenomen som håller samman novellen på detta vis. Retrospektion samtidig med förväntan förekommer också t.ex. när Erik säger att han har väntat i 21 år på att få berätta för Gustaf om detta, och man har tidigare fått veta att Gustaf fick den första versen tillskickad sig för 21 år sedan.⁸¹ En läsare blir oundvikligen nyfiken på vad som hände för 21 år sedan och hoppas på att få en förklaring framöver i narrationen, vilket han/hon också mycket riktigt får.

På grund av de två fiktionsvärldarnas verklighetskoder vars antinomi framhårdar genom hela narrationen är den avslutande metaforen alltså inte hel och entydig så som Brooks menar den ska vara. Den är på sätt och vis mer fragmentarisk än den metafor som inleder berättelsen, p.g.a. de olösligheter som uppstår och fördjupas när händelser inte tillfredsställande går att förklara med den etablerade fiktionsvärldens kod eller kan sammanfogas med den till en utvidgad etablerad fiktionsvärld. Narrationen är hel i den bemärkelsen att den består av en tydlig början, mitt och slut som hänger samman och dess slut är avrundat med uppfyllande av ovan nämna förväntningar, varav den mest slutgiltiga är Eriks död. Erik har slutligen sonat sitt brott genom att berätta sin berättelse och novellen slutar på samma plats som den börjar. De två sista sidorna är ett enda stort ihopknyttande och retrospektivt förklarande där t.ex. versernas betydelse framgår. Men det slår ändå slint. Ända till slutet är de motstridiga koderna uppenbara. En kort och konkret beskrivelse på hur Eriks lik bärs bort konstrateras mot Eriks sista ord som syftar bortanför den etablerade fiktionsvärlden. Han viskar till Gustaf att han ska beträda ”obekanta vägar” men han och Gustaf och Marie ska träffas igen, ”vi träffas alla”.⁸² Slutet klarar inte av att sluta sig kring berättelsen som en enhet utan narrationen överskrider slutet. Olösligheterna mellan den etablerade fiktionsvärlden och den främmande fiktionsvärlden skapar tomrum i narrationen som består genom hela berättelsen och även bortanför den. I novellen finns också den ovan påvisade karaktäristiska dragningen mot namnlösa ting.

80 Ex. ”fantasins barm”, bröstnålen, barnet mördad med nål genom bröst, bröstnål och orden fäst på bröstet.

81 Livijn s. 114 och 122.

82 Ibid. s. 137.

2.3 Fantastik, luckor och bilder

I det här kapitlet studeras närmare var fantastiken uppstår i narrationen på en syntagmatisk nivå, d.v.s. i narrationens immanenta struktur snarare än i dess innehåll och kontext, med andra ord samma fokus som har gällt genomgående i uppsatsen. Därmed är vissa specifika delar av Iser's teori i *The Act of Reading* av särskilt intresse och i följande förs det en diskussion kring Iser's luckor ('blanks') i samband med ovan analys av "Samvetets fantasi", och med avseende på fantastik. Dessa luckor, tillsammans med innehållsrelaterade 'negations' (som inte kommer att behandlas här), är fenomen som uppstår i texten och framkallar interaktionen mellan text och läsare i vilken läsaren skapar bilder ('images') av fiktionen.⁸³ Luckorna är enligt Iser nödvändiga för att göra fiktionen intressant för läsaren.⁸⁴ I *The Act of Reading* intresserar sig Iser även av innehållsmässiga aspekter och kontext, t.ex. vad texten gör med läsaren, hur läsaren fungerar när han/hon läser och hur normer kan förändras och erfarenheter kan utvidgas av litterär fiktion, men detta kommer inte att beröras här.

Iser's studieobjekt är läsarakten, vilken han definierar som kommunikation eller interaktion mellan text och läsare där verket s.a.s. skapas. Texten står för den potentiella effekten, Iser kallar den en "structure of effects",⁸⁵ som realiserar i en läsarakten, "a process of re-creative dialectics",⁸⁶ där läsaren är den andra parten som genom sin respons ger texten dess 'mening'. Enligt Iser är t.ex. total symmetri och harmoni i ett verk en idé skapad av konventioner och därmed läsarens projektion på texten.⁸⁷ Iser skriver att "the meaning of a literary text is not a definable entity but, if anything, a dynamic happening."⁸⁸ I betoningen av läsarens medskapande och dynamiken i en narration liknar Brooks teorier Iser's. Bilden är produkten av interaktionen mellan texten, vars textuella tecken bl.a. skapar luckor, och läsare, som använder sin erfarenhet för att fylla i luckorna. En bild ser olika ut i varje enskild läsning och hela potentialen hos en text kan aldrig läsas eftersom varje tolkning är en selektiv realisation som beror av ett subjekt, läsaren.⁸⁹ Detta leder till frågan om ovan påvisade fantastik i "Samvetets fantasi" skulle upplevas av alla läsare, vilket det kommer påvisas nedan att den skulle. Iser's teori bygger nämligen på att även om realisationen av texten är färgad av sin läsare, och därmed oundvikligen subjektiv, är själva processen, d.v.s. textens och läsarens

83 Bilder ('images') kan jämföras med gestalter i gestaltpsykologin, d.v.s. hur man från delar skapar en 'förväntad' helhet som är mer än summan av sina delar, en gestalt. Jfr. bilden på försättsbladet, som är omöjlig att bygga till en enhetlig gestalt, d.v.s. skulle kunna stå som en bild för fantastik.

84 Eftersom det är där läsaren släpps in för att skapa bilden och en utvidgning av dennes erfarenheter blir möjlig då han/hon måste anpassa sin ifyllning efter textens givna ramar (Iser s. 188).

85 Wolfgang Iser: *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore, 1978) s. 21.

86 Ibid. s. ix-x.

87 Ibid. s. 17.

88 Ibid. s. 22.

89 Ibid. ex. s. 22 och 37.

interaktion, intersubjektiv och följer ett gemensamt mönster oberoende på vem läsaren är och kan därmed undersökas och beskrivas.⁹⁰ Bilden som skapas finns inte nämnd i textens tecken, med det tecken nämner prekonstituerar det de icke nämner. Luckorna utgör detta icke nämnda och är immanenta förutsättningar i texten som är konstanta för varje subjekt, i varje läsning. Texten pekar alltså mot något som inte finns, och för att kunna greppa detta något måste läsaren gripa efter något känt. Han/hon fyller därmed luckorna med sin egen erfarenhet och skapar bilden, som därmed blir subjektiv. Men textens pekningar och dessas plats i texten är inte subjektiva.⁹¹ Nedan ska undersökas hur luckor kan användas för att förstå var fantastiken uppstår.

En lucka uppstår när länken mellan två sekvenser saknas på textens syntagmatiska nivå och det uppstår en fördröjelse av sekvensernas sammanhängande ('connectability').⁹² Då en bild byggs upp av sekvenser måste läsaren ingripa och fylla ut luckorna för att bilden ska hållas samman, och därmed fiktionen. Det är i denna interaktion som en bild skapas. Iser skriver att: "the instructions provided stimulates mental images, which animate what is linguistically implied, though not said".⁹³ Därmed bryter luckorna upp sekvenserna samtidigt som de binder dem samman. Bilder kan liknas vid metaforer som innefattar de tidigare metonomiska sekvenserna. En bild kan inte existera som sekvenser utan den är en enda helhetsuppfattning av narrationen så långt och därmed blir byggandet av nya, modifierade bilder nödvändigt allt eftersom läsningen av narrationen fortskrider.⁹⁴ Den gamla bilden blir i processen införlivad i den nya bilden. I relation till Brooks modell innebär detta att läsaren s.a.s. kontinuerligt under läsningen formar metaforer, och inte bara i början och slutet.

Läsarens aktivitet är nödvändig för att en bild ska skapas och "inconsistencies [that] resist the process of harmonization serves to make epic available like a whole".⁹⁵ Den ifyllande processen som framkallas av luckorna beskriver Iser som ständiga perspektivbyten för läsaren. Läsaren tvingas av en lucka som uppstår att se på de tidigare sekvenserna ur ett annat perspektiv för att kunna införliva den nya sekvensen i en bild tillsammans med de tidigare och fylla igen luckan.⁹⁶ En sekvens med ett nytt perspektiv innebär alltså att en ny lucka öppnas som skakar om den existerande bilden och tvingar läsaren att byta perspektiv och skapa en ny bild. 'Huvudsekvensen' i en bild, d.v.s. den sekvens som det rådande perspektivet fokuserar på, kallar Iser för tema. När bilden undergår en modifiering via perspektivbyte förpassas temat till att bli den horisont varifrån

90 Iser s. 22.

91 Ibid. s. 22-23, 65-66.

92 Ibid. s. 195.

93 Ibid. s. 36.

94 Ibid. s. 185-186

95 Ibid. s. 17.

96 Ibid. ex. s. 166-169, 182-183-212, 212, 215. De 'vacancies' som uppstår vid dessa perspektivbyten kallar Iser också för en typ av 'blanks'.

det nya 'temat' förstås. Det gamla temat blir den position ('vacancy') som läsaren upptar och varifrån han/hon fokuserar på det nya temat, m.a.o. läsarens 'point of view'.⁹⁷ Byggandet av en bild innefattar alltså retrospektion, det som skett ska passas in i det nya, men också och framåtblickande, eftersom varje perspektiv ger nya möjligheter och ny syn på vad som kan komma att ske.⁹⁸ Även i detta avseende är Iser och Brooks teorier intressanta att sätta i relation till varandra. I analysen av "Samvetets fantasi" enligt Brooks modell behandlas just framåtsyftande och förväntansskapande element i narrationen.

Ovan beskrivna process utspelar sig på en strukturell nivå men är sammankopplad med processen på innehållsnivån som bl.a. begränsar hur luckorna kan fyllas.⁹⁹ Om en text har många luckor leder det till att den är öppnare och att narrationen är mer fragmentarisk.¹⁰⁰ Ett mycket tydligt exempel på en lucka som öppnar upp narrationen i "Samvetets fantasi" är verserna som Gustaf har fått sig tillsända. Versformen är betydligt rikare på luckor än prosaformen till sin natur, och verserna bildar i sig extremt fragmentarisk narration. Att de ens läggs in i texten skapar en stor lucka och ett perspektivbyte, och en ifyllning av läsaren är nödvändig, men inte helt enkel. Detta förstärks av att det finns få anvisningar kring verserna. Men antydningarna är många och man har som läsare knappast några tvivel på att det är den spårlöst försvunne Erik som har skickat verserna (även om det är teoretiskt möjligt att innan s. 135 fylla ut luckan med en annan förklaring). En annan passage som är rik på luckor är Eriks och Gustafs dialog. Här uppstår luckorna mellan karaktärernas olika perspektiv i de på varandra följande replikerna, som en läsare måste sammanlänka, vilket också här låter sig göras. Möjligtvis bjuder avskedsorden extra motstånd. Vidare öppnar tidshoppet på 30 år upp en lucka, en lucka till vilken narrationen dock successivt tillgodoser läsaren med mycket fyllningsmaterial. "Samvetets fantasi" är inte exceptionellt luckrik, utan narrationen är förhållandevis sluten, dock med bl.a. ovan nämnda undantag. De intressantaste, och viktigaste, luckorna är just de som öppnar upp för fantastiken i novellen, och dessa kommer vi studera vidare nedan.

Bilden är i viss mening detsamma som det som i denna uppsats kallas fiktionsvärld. Fiktionsvärlden är dock bara en aspekt av en bild. Bilden är den skapade helhetsuppfattningen av hela berättelsen medan fiktionsvärlden är den bakomliggande koden för bilden. Det är koden som dikterar vad som är möjligt och omöjligt enligt dess logik. Iser påpekar att bilden inte refererar till

97 Det förkastade temat införlivas i det referentiella fält som har byggts upp av läsaren under läsningen, men här går vi i på aspekter av Iser teori som jag inte fokuserar närmare på, och jag hänvisar till hans *The Act of Reading*, där en sammanfattning på hur skapandet via luckor går till finns på s. 202-203.

98 Iser s. 110-111, 185, 189, 203.

99 Jfr. Ibid. s. 212-231.

100 Ibid. s. 184.

något existerande utan tvärt om är något som vare sig finns i 'vår verkliga värld' eller i texten.¹⁰¹ Det är bl.a. på basis av detta jag finner det onödigt att påtvinga den etablerade fiktionsvärlden 'realism', eftersom fiktion alltid är fiktion. Bilden som skapas i läsarakten kan aldrig vara densamma som 'vår värld', men kan heller aldrig vara oberoende av den.¹⁰² Detta gäller oavsett hur 'realistisk' fiktionsvärlden aspirerar på att vara. Det är värt att nämna att Iser's syn på fiktionsskapande har påfallande likheter med många teoretikers syn på fantastik, t.ex. skapandet av något som inte finns i 'vår värld' och den subversiva potentialen.

Hur ska man då avskilja fantastikens 'mode' från det 'vanliga' där fantastik inte uppstår? Genom att använda sig av luckor och bilder kan man se hur fantastiken uppstår där luckan är utformad så att en ny fullständig bild inte kan skapas. Det nya perspektivet som påbjuds i texten motstår införlivningen av den gamla bilden enligt ovan beskrivna modell. Detta sker eftersom logiken för vad som är möjligt och omöjligt krockar då perspektiven inte tillfredställande går att förena. I narration där fantastik uppstår innebär det alltså att en sammansmältning av perspektiven till en enhetlig bild misslyckas, liksom ovan visat i analysen av "Samvetets fantasi". Fantastik skulle därmed innebära att en lucka får stå kvar, som inte kan fyllas tillfredställande, och att det istället uppstår en instabil bild med dubbla perspektiv och dubbla logiker. I "Samvetets fantasi" gäller detta t.ex. när det framkommer att Erik blev 'galen' samma dag som Marie blev avrättad. Läsaren försöker behålla den gamla synen på det hela, att det var för den etablerade fiktionsvärlden 'naturlig' galenskap men den nya uppgiften lämnar en lucka som man vill fylla. Läsaren försöker kanske istället att lägga an ett perspektiv där den etablerade fiktionsvärlden utvidgas till att andar är möjliga och att den grå mannen straffade Erik via en slags andevärld. En lucka kvarstår dock ändå eftersom den fiktionsvärld som har etablerats, framförallt utanför Eriks berättelse, motstår en sådan tolkning. Den gamla bilden kan inte införlivas i den nya.

Iser berör frågan om den opålitlige berättaren, d.v.s. när berättaren är karaktär, vilket enligt honom leder till att läsarens perspektiv är mer svårorienterat och narrationen mer öppen.¹⁰³ Eriks berättarroll är av just den typen och är också en av ingångarna till fantastiken i "Samvetets fantasi" (jfr. kap 2.2). Berättarrollen förstärker fantastiken i narrationen eftersom Erik på grund av sin position är mer opålitlig än berättaren som upprättar den etablerade fiktionsvärlden. Ifyllandet av luckan mellan de båda fiktionsvärldarna blir därmed än omöjligare. Den skapade bilden blir instabil och ambivalent. I teorin skulle bilden kunna bli stabil och enhetlig igen senare i narrationen, genom en syntes av fiktionsvärldarna, vilket dock inte sker i "Samvetets fantasi". Detta hindrar dock inte

101Ibid. ex. s. 9.

102Iser ex. s. 181f.

103Ibid. s. 204-205.

att fantastiken skulle ha existerat i åtminstone en fas av narrationen.¹⁰⁴ Man får påminna sig om läsningens tidsberoende karaktär, att den är dynamisk och inte statisk.

I ”Samvetets fantasi” skapas luckor som en läsare i början, med viss svårighet, ändå kan fylla, bl.a. med hjälp av galenskapsförklaringar och framåtsyftande perspektiv där det lämnas öppet för förtydliganden och förklaringar längre fram i berättelsen. Men luckorna rivs allt större och mot slutet går de inte att fylla. Man kan peka på att fantastiken i novellen egentligen inte uppstår förrän i slutet, när nämnda omöjligheter i narrationen dyker upp i Eriks berättelse. Exempel som togs upp i föregående kapitelns analys är t.ex. händelserna på avrättningsplatsen, det röda märket den grå mannen efterlämnar, och tidpunkten för Eriks 'galenskap'. Mellan de två parallella bilderna uppstår ett tomrum när fantastiken öppnar upp utan att erbjuda en väg till förening. Trots att detta inte sker förrän i slutet kommer det inte som en direkt överraskning på grund av den tidigare uppbrutna narrationen i ”Samvetets fantasi” vars framåtsyftningar är många och vars luckor tidvis är svårfyllda (jfr. kap 2.2). Detta skulle kunna vara ett tecken på att hela narrationen i novellen präglas av fantastiken.

I ovan analys enligt Brooks modell framkom alltså icke ifyllningsbara luckor som uppstod på grund av krockande fiktionsvärldar. Där påvisades också dragningen mot 'namnlösa ting'/'tinglösa namn'. Företeelsen av dessa skulle kunna ha sin grund i att narrationen försöker närma sig den inbrytande främmande fiktionsvärlden med den etablerade koden. Det skulle kunna liknas vid ett försök att skriva tecken med en etablerade fiktionsvärldens kod som refererar till den främmande fiktionsvärlden mitt i luckan. Detta är omöjligt och 'namnlösa ting'/'tinglösa namn' blir resultatet. De bör knappast vara ett måste för fantastik, men är troligen en vanlig konsekvens (jfr. kap. 2.1).

Fantastiken uppstår alltså i narrationen där det finns ofyllbara luckor, där två konkurrerande fiktionsvärldar och oförenliga perspektiv gör ifyllandet omöjligt. Varje gång det öppnas för ett nytt perspektiv blir fantastik möjligt. Fantastik är i denna analys något uppstår i läsarakten, men vars villkor finns prekonstituerade i texten. När en lucka står kvar blir bilden instabil och dubbel och ett tomrum uppstår emellan två koder. Själva fantastiken kan alltså inte naglas fast med tecken, utan är tomrum i en bild som skapas i en läsarakten och försök att skriva i tomrummet misslyckas.

¹⁰⁴I motsats till Todorov som menar att om tvekan löses upp någonstans i narrationen så upphör utesluts all fantastik (s. 42).

3. Avslutande diskussion

Genom att utgå från den aspekt av Horstkottes sammanfattande fantastikdefinition som behandlar den immanenta fantastiken i en text, d.v.s. två fiktionsvärldars krock och dess konsekvenser i form av tomrum och 'namnlösa ting'/'tinglösa namn', har fantastikens plats i narration undersökts, eller mer exakt dess plats i "Samvetets fantasi". Analysen av novellen med hjälp av Brooks 'closure'-orienterade narrationsteori påvisade fantastikens förekomst i dess narration enligt den avsedda fantastikdefinitionen. 'Closure' förhindrades i "Samvetets fantasi" av fantastiken, fastän strävan fanns mot ett 'avslutande slut'. Slutet blev inte Brooks hela metafor, utan paradoxalt, överskridande och splittrat till sin karaktär. Novellen motstod på så vis Brooks modell i *Reading for the Plot*. Med hjälp av Isters teorier i *The Act of Reading* kunde man bättre förstå var i narrationen fantastiken kan uppkomma. Isters förklaringsmodell om hur man läser och förstår litterär text belyser hur fantastik kan uppstå när luckor på textens syntagmatiska nivå inte går att fylla tillfredställande, vilket resulterar i en kluven bild där två fiktionsvärldars verklighetskoder är närvarande samtidigt och hindrar bilden från att bli hel. I förståelsen av narrationen uppstår det ett tomrum i vilket fantastiken huserar.

Tillämpningen av Isters teorier på fantastik visade sig vara givande för att placera den undanflyende fantastikens uppkomst. Isters fiktionssyn kan dessutom användas för att motivera min modifikation av Horstkottes definition, vilken är förhållandevis traditionell och väletablerad. Jag hävdade att den etablerade fiktionsvärlden inte nödvändigtvis måste motsvara 'vår värld', även om det kanske är vanligast förekommande, och jag fann ingenting i studien som motsäger den modifikationen. För att förtydliga vad jag menar med den kan man föreställa sig att det i en av Tolkiens berättelser, som har en stabil och etablerad fiktionsvärld utan att den motsvarar 'vår världs', plötsligt skulle flyga in ett flygplan från 'vår värld'. Detta flygplan skulle då representera en främmande fiktionsvärld och fantastik skulle kunna uppstå. Enbart flygplanets närvaro är inte nog utan villkoret för att man kan kalla det fantastik är att flygplanet skulle innebära en olöslig konflikt mellan Tolkiens fiktionsvärld och detta nya 'omöjliga'. Oavsett vilken förklaringsmodell man väljer att anlägga skulle en del av narrationen falla utanför, luckor bestå och tomrum uppstå. Om någonting som är 'omöjligt' i den etablerade fiktionsvärlden sker, t.ex. ett spökes uppdykande i en fiktionsvärld som liknar 'vår värld', innebär det inte automatiskt fantastik. Det centrala är frågan om detta 'omöjliga' kan förenas med det etablerade till en hel bild. I denna studie påvisades hur det 'omöjliga' i "Samvetets fantasi" motstod den föreningen bl.a. genom olika berättare på olika nivåer.

En annan aspekt av studien är att fantastiken undersöks i svensk litteratur, som är en nära

nog utforskad terräng för fantastik. Själva begreppet fantastik är inte heller etablerat inom den svenska forskningen, så i dessa avseenden sonderar denna studie nya marker. Det är bara en aspekt av fantastikbegreppet som har behandlats och bara ett verk som har undersökts, men även om det därmed inte är en heltäckande studie belyser den en del av fantastikens natur och var man kan finna fantastik i narration. Jag hävdar inte att resultaten av studien är generella, fastslagna sanningar, men jag menar att man genom att anlägga en något ny synvinkel och genom användningen av nya verktyg kan öka förståelsen av fantastiken ännu en smula och än mer nyansera vad som förefaller vara ett oändligt nyanserbart begrepp. Jag vill dessutom hävda att det bör finnas gränsvall av fantastik och att tomrummen som uppstår kan vara mer eller mindre stora, något som vore intressant att se närmare på.

För att verkligen befästa studiens påståenden är fler läsningar av fler verk från flera olika tider och genrer nödvändiga. Dessutom vore det tvingande för en heltäckande förståelse av fantastiken att även studera kontextuella aspekter och ta historisk hänsyn till bl.a. berättandets utveckling. En intressant infallsvinkel som hänger samman med denna studie vore att titta närmare på Isers begrepp 'negations', som motsvar luckor på den paradigmatiske innehållsnivån i narrationen, och göra detta i samband med fantastik. Skulle 'negations' i en berättelse där fantastik uppstår på syntagmatisk nivå skilja sig från 'negations' i annan fiktion? Kanske skulle de verka mer subversivt? En annan intressant kontextuell frågeställning är vad det innebär för en läsare att inte kunna skapa en fullständig bild, hur det påverkar läsaren. Vidare tror jag att det skulle vara givande att studera fantastik i olika medier, eftersom narration inte bara förekommer i text. Skulle t.ex. Isers teorier kunna tillämpas även på andra medier med avseende på fantastik? Hur skulle fantastik kunna användas i datorspel som är ett medium där interaktionen mellan spel och spelare kan göras ytterligare öppen och flexibel? Ett sista förslag till en intressant infallsvinkel skulle kunna vara att studera fantastikbegreppet ur ett globalt perspektiv. Är fantastik ett fenomen som uppstått i västvärlden eller är det universiellt? Vilka skillnader finns då mellan olika kulturers användning av fantastik?

Det är min övertygelse att fantastik kommer fortsätta att fascinera och att den på intet vis är ett överspelat kapitel i narrationernas värld. Ännu fler aspekter borde kunna framkomma genom studier av t.ex. ovan ställda frågor, och användandet av fantastikbegreppet för att förstå de specifika fenomen i narration som beskrivits i denna uppsats kommer då att utvecklas. Den röriga situationen på forskningsområdet tyder på att det finns mycket att ta av och en spännande framtid för fantastiken.

Käll- och litteraturförteckning

Tryckta:

- Armistead, Lucie: *Theorising the Fantastic* (London, 1996)
- Attebery, Brian: *Strategies of Fantasy* (Bloomington, 1992)
- Attebery, Brian: *The Fantasy Tradition in American Literature* (Bloomington, 1980)
- Brooke-Rose, Christine: *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure especially of the Fantastic* (Cambridge, 1981)
- Brooks, Peter: *Reading for the plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Massachusetts, 1992 [orig. New York, 1984])
- Chanady, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy* (New York, 1987)
- Harter, Deborah A.: *Bodies in Pieces: Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment* (Stanford, California, 1996)
- Horstkotte, Martin: *The Postmodern Fantastic in Contemporary British Fiction* (diss. Trier, 2004)
- Hume, Kathryn: *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (London, 1984)
- Irving, W. R.: *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy* (Urbana, 1976)
- Iser, Wolfgang: *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore, 1978 [orig. *Der akt des lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, 1976])
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion* (London, 1981)
- Koenen, Anne: *Visions of Doom: The Fantastic in Anglo-American Women's Literature* (Frankfurt am Main, 1999)
- Livijn, Clas: "Samvetets fantasi" i *Spader Dame* (Stockholm, 1997 [orig. i *Opoetisk kalender för poetiskt folk. Vinterhäftet*, 1821])
- Manlove, C. N.: *The Fantasy Literature of England* (Basingstoke, 1999)
- Manlove, C. N.: *Modern Fantasy: Five Studies* (Cambridge, 1975)
- Mathews, Richard: *Fantasy: The Liberation of Imagination* (New York, 1997)
- Miočević, Ljubica: "Dynamiska tecken i Clas Livijns Spader Dame", i *Samlaren* (2006)
- Mortensen, Johan: *Clas Livijns dramatiska författarskap* (Stockholm 1911)
- Mortensen, Johan: *Clas Livijns lyriska skriftställarskap* (Uppsala 1912)
- Mortensen, Johan: "Riddar S:t Göran, i *Samlaren* (1912)
- Mortensen, Johan: *Clas Livijns publicistiska verksamhet. Ett bidrag till svensk tidningshistoria* (Uppsala, 1913)
- Mortensen, Johan: *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment* (Stockholm 1913)
- Nikolajeva, Maria: *The Magic Code: The use of Magical Patterns in Fantasy for children* (diss. Stockholm, 1988)
- Rabkin, Eric S.: *The Fantastic in Literature* (Princeton, 1976)
- Schröder, Stephan Michael: *Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus* (Berlin, 1994)
- The Encyclopedia of Fantasy*, red.: John Clute & John Grant (London, 1997)
- Todorov, Tzvetan: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, New York, 1975 [orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970])
- Toijer-Nilsson, Ying: *Fantasins underland: Myt och idé i den fantastiska berättelsen* (Stockholm, 1981)
- Tolkien, J. R. R.: "On Fairy-Stories" i *Tree and Leaf* (London, ny upplaga, 2001 [orig. 1964])
- Traill, Nancy: *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of Paranormal in Fiction* (Toronto, 1996)
- Wolfe, Gary K.: *Critical terms for Science fiction and Fantasy* (Westport, Connecticut, 1986)

Otryckta:

- Müller, Markus <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0202/muller.htm> Anthropoetics II, no. 2 (January 1997) (3/12 2007)
- Nationalencyklopedin www.ne.se, sökord: 'fantastik', 'fantasy', 'fantastisk berättelse' (3/12 2007)