

Södertörns högskola
Centrum för praktisk kunskap
Magisterprogrammet i praktisk kunskap
VT 2013

Berättare, råttfångare och deras praktiska kunskap

Göran Hemberg

Handledare: Fredrik Svenaeus



Berättare, råttfångare och deras praktiska kunskap av [Göran Hemberg](#) är licensierad under en [Creative Commons Erkännande-Ickekommersiell-IngaBearbetningar 3.0 Unported licens](#)

Sammanfattning

I den här essän söker jag svar på följande frågor: Vad gör egentligen en berättare? Närmare bestämt: vad utmärker professionellt, muntligt berättande jämfört med det publika berättande som författare och skådespelare ägnar sig åt? Vad är det som just en muntlig berättare kan?

Jag använder forskning som studerat förutsättningarna för dessa yrken – särskilt hur berättelser konstrueras och berättande går till – och tillämpar studierna på ett konkret fall: mina egna erfarenheter av att förbereda och framföra sägnen om *Råttfångaren från Hameln* vid Ljungby berättarfestival 2012. Det jag då gjorde och hur jag såg på det efteråt, jämförs med fiktiva berättares verksamhet i Mario Vargas Llosas roman *El Hablador* och Ursula K. Le Guins *The Telling*.

Jag prövar bilden av en råttfångare som metafor för en muntlig berättare och kommer till slutsatsen att berättaren kan vara lika fängslande och lika förledande. Även skådespelare och romanförfattare kan fånga sin publik, men inte luras så som en berättare kan. Att kunna förleda är baksidan av den djupt mänskliga förmågan att kunna säga som det är. Till vardags är vi väl medvetna om detta och god berättare tar med sig den insikten även upp på scenen.

Nyckelord: autenticitet, berättande, berättarrum, berättelsens värld, fenomenologi, minne, narrativ, praktisk kunskap, storytelling.

Abstract: Tellers, Pipers and their Practical Knowledge

In this essay I seek answers to the following questions: What is a storyteller in fact accomplishing? What distinguishes professional, oral storytellers from other public narrators such as authors of fiction and actors? What can a storyteller do, that they can't?

I use research investigating the conditions of these professions – in particular how narratives are constructed and how narration works – and apply it to a real case: my own experiences in preparing and performing *The Pied Piper of Hamelin* at Ljungby storytelling festival 2012. What I did and the way I looked at it afterwards, is compared to the activities of fictional storytellers in Mario Vargas Llosa's novel *The Storyteller* and Ursula K. Le Guin's *The Telling*.

I test the image of a pied piper as a metaphor for an oral storyteller, and reach the conclusion that the teller can be just as captivating and deceitful. Authors of fiction and actors can also spellbind their public, but not deceive the way a storyteller can. This talent is the obverse to the human capacity of telling it like it is. We are well aware of this in our daily lives and a good storyteller keeps this insight in mind also on stage.

Key words: authenticity, frame analysis, memory, narrative, phenomenology, practical knowledge, storyrealm, storytelling, taleworld.

Innehållsförteckning

Hur Råttfångaren blev en berättelse	4
Syfte och metod	8
Publikt berättande	10
Författarens text och berättarens situation	10
En fängslande och sammansatt text	13
Skådespelarens roll och berättarens person	15
Vardagsberättande	19
Livshistorier	25
Vad en muntlig berättare kan	30
Referenser	34

Hur Råttfångaren blev en berättelse

Får jag höra en historia jag verkligen gillar kan jag minnas den ganska länge efteråt om den inte är för lång. Vill jag själv använda den i fortsättningen, sammanfattar jag händelseförloppet i stolpar. Det brukar bli 5-10 stycken. Sen kan jag återberätta den med egna ord.

Detta är allmångods bland oss muntliga berättare.¹ Låt bli att skriva ner din historia, säger vi till nybörjaren. Det är en fälla. Du blir bunden av en text som du sen försöker lära dig utantill. Använd istället ditt episodiska minne som är ägnat att just kalla fram konkreta händelser i tid och rum. Utnyttja stolparna som vägvisare. Har du en gång målat upp dem konkret nog för din inre syn, dyker de också upp när de behövs och pekar ut fortsättningen för dig. Berättelsen återföds inför lyssnarna och bli levande.

Jag påminns om den här beprövade kunskapen när jag berättar för barn. Efteråt kan en unge komma fram och förundra sig över att det blev som en film i huvudet, ja nästan som på riktigt. Mitt återerövrande av händelseförloppet smittade av sig och kallade fram en motsvarande serie episoder i barnasinnen.

Hur kommer det sig då att jag själv kan trampa i fällan och först skriva ner en historia jag vill berätta? Ta till exempel "Råttfångaren i Hameln", figuren som lockar ut andra ur vardagen och in i något katastrofalt. Den metaforen har länge fängslat mig utan att jag kommit till skott att närmare undersöka berättelsen som ligger bakom och foga in den i min repertoar.

Ett gyllene tillfälle öppnade sig när producenten för Berättarnätet Kronoberg ringde och bokade upp mig för Ljungby berättarfestival 2012. Den här gången kunde jag lägga upp mitt program precis som jag själv ville, men hon ville helst ha en rubrik redan nu. *Och sen då, vad händer sen?* for det ur mig. Det skulle öppna upp för berättelser från mitt eget och andras liv med "Råttfångaren i Hameln" som nav. Plötsligt blev jag erbjuden en riktigt bra berättarsituation. Jag hade en idé om hur jag skulle gå tillväga och ett halvår på mig att förnya repertoaren. Ett drömläge.

På Google fann jag ett utdrag från Bröderna Grimm – eller var det ett referat? Det framgick inte av källan som hänvisade till deras "Tyska Sagor". Bläddrade sen länge förgäves fram och tillbaka i mitt eget exemplar, tills jag insåg att det rörde sig om en sägen. Fann den till slut på nätet under titeln "Die Kinder zu Hameln", hämtad från deras mindre kända sägensamling

¹ Vår nygamla profession beskrivs närmare i avsnittet Livshistorier.

Deutsche Sagen.² Där ställer de samman flera tidigare källor som jag också började spåra, nu när jag ändå hade fått upp farten.

Den tidigaste ännu bevarade uppgiften står att läsa i det så kallade Lüneburgmanuskriptet från mitten av 1400-talet. Där finns ingen förhistoria – att staden skulle ha invaderats av råttor. Bara en enda, gåtfull mening: på Sankt Johannes och Sankt Pauls dag den 26 juni 1284 blev 130 barn, alla födda i Hameln, förledda av en flöjtspelare i brokiga kläder och gick förlorade uppe på ett berg.³ Det här skulle jag nog kunna göra någonting av så småningom.

I motsats till bröderna Grimm som satte barnen i fokus, lät Goethe i sin dikt "Der Rattenfänger" förövaren komma till tals.⁴ Han gav figuren ett demoniskt drag, vilket den fått dras med sen dess. Något att ta spjärn emot – längre fram.

Så stötte jag på den engelske 1800-talspoeten Robert Brownings kvicka och underfundiga "The Pied Piper of Hamelin", en lång och rimmad variant som bygger på en engelsk förlaga från 1600-talet. Även här fanns det saker att hämta: den lytte pojken som kommit på efterkälken, till exempel. Mitt framför ögonen såg han hur en grotta i berget slöt sig om alla de andra barnen – "och allt blev främmande och nytt".⁵

Men det fick också vänta till senare.

Efterforskandet gick inte att hejda. Nya upptäckter väckte nya frågor och detaljer att förlora sig i. Som att kolla uppgiften om en på 1600-talet krossad glasmålning i Hamelns kyrka, där Råttfångaren och barnen avbildades på väg upp för berget. Var det en tillfällighet att målningen förstörts? Eller var det någon reformator som inte stod ut med en så sinnlig påminnelse om tragedin. I så fall: vilken annorlunda mentalitet jämfört med dagens, när stan har gjort tragedin till ett välputsat varumärke. Förresten, vad skulle hända om man gjorde råttfångaren till pedofil?

Och så vidare, och så vidare. Det var bara akut tidsbrist som fick mig att lägga ned mina efterforskningar och sluta nysta i nya uppslag. Jag hade för länge sen kunnat stolpa ner berättelsen. Ändå gjorde jag aldrig det. I stället började jag skriva. Varje ny, färdigformulerad

² Jacob Grimm och Wilhelm Grimm, "Die Kinder zu Hameln", *Deutsche Sagen*, red. Heinz Rölleke, Frankfurt am Main, 1994. Sägnet tillgänglig på <http://www.sagen.at/texte/sagen/grimm/diekinderzuhause.html>.

³ Enligt webbkällan www.exulanten.com/hameln.html lyder den ursprungliga texten: "Anno 1284 am dage Johannis et Pauli war der 26. junii Dorch einen piper mit allerlei farve bekleidet gewesen CXXX kinder verledet binnen Hamelen geboren to calvarie bi den koppen verloren". Det verkar som en tanke att sajten – som primärt vänder sig till amerikanska medborgare av tyskt ursprung – systematiskt går igenom förstörelsen av det tyska kulturarvet under andra världskriget, då Hameln var en av alla städer som bombades.

⁴ Johann Wolfgang von Goethe, "Der Rattenfänger", *Goethe Handbuch. Bd 1, Gedichte*, red. Regine Otto, m.fl., Stuttgart, 1996. Dikten tillgänglig på <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3670/264>.

⁵ Robert Browning, *The Pied Piper of Hamelin in full color*, Mineola, N.Y., 1997, s. 45. Min översättning. Boken tillgänglig på <http://www.indiana.edu/~librcsd/etext/piper/>.

mening blev en tonslinga från råttfångarens pipa som måste följas vart den än bar iväg. För det mesta åt pepparn, visade det sig vid en senare genomläsning. Ny omskrivning.

Inspirerad av Browning satte jag den inledande råttinvasionen på vers. Jag ville åt hans lekfulla och distanserade ton – typ barnkammarrim – där allt bara rinner på. Och fortsatte av bara farten med scenerna där han spelade ned råttorna i floden Weser och barnen in i en grotta uppe på berget. Jag rimmade, deklamerade högt och skrev om.

De mellanliggande scenerna – den i rådhuset där råttfångaren fick sitt uppdrag, och den på torget där han inte fick sin lön – de skulle fungera som kontraster, var tanken. Här skulle berättelsens avgörande handlingar motiveras. Jag tänkte mig berättaren som vittne till en dialog mellan tre aktörer: Råttfångaren (en självmedveten konstnär), Borgmästaren (en vankelmodig beslutsfattare, skeptisk till trollerier) och Borgarna (ett kollektiv utan ansvar).

Jag skrev och skrev om, för att få karaktärerna trovärdiga och antyda det komplexa i en situation där det fattas ett kollektivt beslut. Jag ville visa hur mötet i rådhuset mellan borgmästaren och borgarna gjorde att överenskommelsen med råttfångaren blev oklar, att det inte bara handlade om snålhet. Och sen, hur kränkt han blev över att inte få någon lön. Men det gällde att visa detta, inte föreläsa om saken.

Till sist blev jag helt enkelt tvungen att lägga ner pennan och börja berätta historien för mig själv, så att den skulle hinna sätta sig i kroppen före Ljungbypremiären. Upptäckte då att episoden i rådhuset blivit rörig, kanske för att den inte innehöll några tydliga yttre händelser. Men hur skulle jag kunna avgöra om det var fel på min text eller på min gestaltning? Inför det dilemmat famlade jag i blindo. Och nu höll tiden på att rinna ut.

Jag brukar inte ha svårt att minnas det jag ska berätta, men med *Råttfångaren* var det ett tag som förgjort. Berättade rådhusepisoden gång på gång för mig själv och kom hela tiden av mig. Fick jobba stenhårt med scenerierna för att få dem i rätt ordning och rörelserna till en koreografi som kroppen kände igen och blev hemtam med: här står råttfångaren och han ser ditåt; där är borgarna, mer och mer otåliga; i mitten en handfallen borgmästare som inte vet vart han ska vända sig. Osv., osv.

Så var det dags för premiären. Som inramning till mitt program valde jag en episod från en bekräftelseceremoni jag ledde förra våren, där ett nygift par bejakade sina löften att hålla ihop inför släkt och vänner – den församling som verkligen betyder något för dem. Ett exempel på en situation där ord fungerar som handlingar, i det här fallet konstruktiva.

Arbetet med *Råttfångaren* hade tagit så lång tid, att jag fick lov att återanvända ett par livshistorier jag hade på lager. Den ena om en lycklig överlevare från folkmordet i Rwanda – det som till en början iscensattes av politiska råttfångare på en offentlig radiostation. Den andra om hur

jag själv som 17-åring på en israelisk kibbutz en dag vaknade upp utanför en utopi som slutit sig om mina kamrater – precis som den lytte pojken i Råttfångaren, han som aldrig hann in i grottan.

Lokalen vid Ljungby gamla torg var fullsatt. Och visst gick det vägen, också med *Råttfångaren*. Men när jag kom till scenen på torget och han skulle få betalt, blev jag osäker. Hade jag tidigare i scenen på rådhuset verkligen lyckats plantera det jag nu ville gestalta? Under bråkdelen av en sekund förlorade jag mig i det som just hade varit och tappade kontakten med både berättelsen och lyssnarna. Såg bara i ögonvrån hur folk på första raden satt som hypnotiserade med halvöppna munnar, oändligt långt borta.

Ett kort ögonblick bara, men efteråt kom insikten att åhörarna fått bevittna en i förväg fixerad föreställning, ett stycke berättarteater. Den verkade visserligen ha gått hem, men var det verkligen så jag ville ha det? Vart tog det öppna äventyret mellan berättaren och lyssnarna vägen?

Syfte och metod

I förgående avsnitt har jag har jag beskrivit ett händelseförlopp där mina skriftspråkliga förberedelser kom att låsa mitt muntliga berättande. Jag ertappade mig själv med att sätta texten i fokus och inte berättarsituationen – själva grunden för en berättares verksamhet. Det var något jag försökte dölja vilket lämnade efter sig en obekväm, skavande känsla som jag först kunnat sätta ord på genom att skriva den här essän.

Vad är det då en berättare gör? Närmare bestämt: hur förhåller sig ett professionellt, muntligt berättande till annat publikt berättande som man kan ta del av vid läsningen av en roman eller när man går på teatern? Eller mer tillspetsat: Vad är det en muntlig berättare kan göra som inte en författare eller en skådespelare förmår? Detta är essäns huvudfråga.

I nästa avsnitt, ”Publikt berättande”, jämför jag därför en berättares verksamhet med en författares och en skådespelares. Medan författaren kan frigöra sig från texten när den väl är skriven och skådespelaren från sin roll när ridån gått ner, har den professionella berättaren en mer komplex situation att hantera. Även om hennes berättelse skulle vara rena rama påhittet, är hon själv en verklig människa vars främsta uppgift inte är att gestalta en fiktion utan att meddela sig med andra. Hon står där i egen person inför sin publik – autentisk, som den hon är – och delar berättarstundens verklighet med åhörarna.

Vi berättar dagligen saker för varandra: på jobbet, vid middagsbordet, hos terapeuten, osv. I avsnittet ”Vardagsberättande” analyserar jag närmare hur det brukar gå till. Jag tar hjälp av forskning som studerat berättandets förutsättningar och ger en definition av vad jag menar med en berättelse eller ett narrativ. Där bygger jag också vidare på en fenomenologisk studie som uppmärksammar hur muntligt berättande ramas in av umgänge och småprat. Att berätta en historia innebär att berättaren och lyssnaren lämnar pratet bakom sig. De går in i ett nytt mentalt tillstånd och etablerar gemensamt ett berättarrum där berättelsens värld kan öppna sig. Tar en berättare steget upp på en offentlig scen blir den passagen vanskligare, samtidigt som hon får ett större ansvar för övergången. Vill hennes åhörarna verkligen följa henne in i berättarrummet eller försöker hon manipulera dem ditin?

Innehållet i vårt vardagsberättande är till största delen hämtat från våra egna liv. Därför ägnar jag det följande avsnittet åt livsberättelser. De utgör en viktig del av muntliga berättares repertoar och åskådliggör hur mänskliga erfarenheter får mening genom att sättas in i en narrativ form. Vi dras mellan en önskan att få våra minnen att hänga ihop och en önskan att få berättelsen autentisk.

Min undersökning är utformad som en essä, en personligt hållen framställning i första person, där jag reflekterar över mina erfarenheter i samband med berättarföreställningen i Ljungby. Jag hamnade i ett spänningsfält mellan autenticitet och manipulation. Detta är essäns centrala fokus. För att närmare komma åt den spänningen återvänder jag då och då till bilden av en råttfångare och prövar den som metafor för en muntlig berättare. Eftersom de olika avsnittens perspektiv skiljer sig åt, blir det ett vindlande tankeexperiment där jag försöker komma underfund med var det var som skavde och varför.

I essäns sista avsnitt "Vad en muntlig berättare kan" samlar jag ihop trådarna. Även om jag själv under ett ögonblick kom att agera som en råttfångare i Ljungby, skulle jag ha kunnat handla annorlunda. En berättare är inte dömd till råttfångeri. Men råttfångarmetaforen kastar ljus över två närbesläktade – fast skilda – förmågor som en berättare besitter: att fångla sin publik och att förleda den. Författare och skådespelare kan också trollbinda publiken. Men i motsats till dem, som utövar sin konst bakom en hinna av fiktion, kan berättaren även luras – baksidan av den mänskliga förmågan att oförstått säga som det är.

Publikt berättande

Som muntlig berättare når jag ut till en ojämförligt mycket mindre publik än en författare. Men berättelsen når dem direkt. De lyssnar på den tillsammans med mig, medan författaren når ut via en text som läsarna tar del av någon annanstans och för sig själva.

Hur den skillnaden präglar de två konstformerna har väl ingen sammanfattat så övertygande som kulturhistorikern och lingvisten Walter Ong.⁶ I en översiktlig studie går han igenom av vad som händer med minne och tänkande när ord inte längre bara är ljudande händelser i nuet, utan fixeras till artefakter genom nya teknologier som alfabetet, boktryckarkonsten, datorer och internet. Vi har kommit att leva i ett dynamiskt spänningsfält mellan två kulturer: en muntlig och en skriftlig.

Underligt. Å ena sidan gör skriften det möjligt att etablera bestående och kontrollerbara fakta, å andra sidan fikcionaliseras berättandet. Den som skriver vänder sig till tänkta läsare och författaren är inte nödvändigtvis identisk med berättarjaget. Detta inbjuder till ett spel med roller och identiteter. Romaner kan vara förtäckta självbiografier och en text som liknar en självbiografi kan i själva verket vara en roman. Det finns ingen gräns för hur många lager av fiktion som författaren till en bok kan ställa upp mellan sig och läsaren.⁷

Den friheten har inte en muntlig berättare. Jag och mina åhörare befinner oss tillsammans i en verklig situation. Och när jag vänder mig till dem har jag inte tillgång till någon annan röst än min egen. Jag kan ljuga, hitta på, härma, citera och återberätta. Men jag kommer aldrig ifrån att den som gör detta är jag själv. Det är jag personligen som meddelar mig med lyssnarna.

Författarens text och berättarens situation

Vad den här situationsbundenheten innebär fick jag klart för mig när jag i början av 1990-talet sökte upp Torgny Lindgren för att få hans tillstånd att återberätta några av historierna ur hans novellsamling *Merabs Skönhet* – särskilt ”Vatten” som, enligt min mening, är det bästa han någonsin skrivit.⁸ Vi tillbringade en hel eftermiddag tillsammans, han var mycket vänlig och tillmötesgående:

– Berätta vilken historia du vill, sa han. Bara du gör den till din egen.

⁶ Walter J. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur: teknologiseringen av ordet*, Göteborg, 1990.

⁷ En tankeväckande exposé över berättarjagets alla förvandlingsnummer i västerländsk litteratur görs i Ingrid Elam, *Jag: en fiktion*, Stockholm, 2012.

⁸ Torgny Lindgren, *Merabs skönhet: berättelser*, Stockholm, 1983.

Det här gåtfulla kravet tolkade jag den gången som en skådespelarinstruktion: sök din egen sanning i berättelsen och gestalta den därefter. Och det kanske jag lyckades med. Men just vid den tiden hade författaren Torgny Lindgren skjutit upp som en komet på den litterära himlen med biblioteksaftnar, radiouppläsningar och TV-hörnor. Så där stod jag som en epigon och berättade med stor inlevelse en historia, som mina åhörare hellre hade hört uppläst från författarens egen mun. Numera tror jag det snarare handlar om att vara lyhörd inför berättarsituationen. Först när jag som berättare alldeles osökt kan dra en historia för mina lyssnare har den blivit min egen. Som när jag senare vid ett par tillfällen hade tillfälle att introducera svensk berättarkonst för en utländsk publik. Då sammanföll det jag hade att erbjuda med åhörarnas förväntningar. Självklart, att det då var jag som berättade Lindgrens historia om en västerbottnisk brunnsgrävares vedermödor på jakt efter vatten. Vem skulle annars ha gjort det?

Muntligt berättande är alltid ett personligt berättande. Det äger rum i en verklig situation här och nu, något som litteraturen har befriat sig ifrån. När en berättelse hamnar i en bok, går den och författaren skilda vägar.

Så är det tänkt. Men riktigt säker kan ingen vara. Det har hänt att författaren långt efteråt på nytt blir konfronterad med sin historia som levande ord i en muntlig berättarsituation. Ett sådant sanningens ögonblick vittnar Torgny Lindgren om i sina *Minnen*. Han var på uppläsningsturné i hemtrakterna och en söndagsförmiddag besökte han stadens kyrka under högmässan:

När nu prästen började predika tvangs jag att sjunka samman i kyrkbänken och sätta sulorna stadigt mot stengolvet och gömma ansiktet i händerna. Så här började han:

Det finns en svensk författare som sannerligen äger tron. Hans namn är Torgny Lindgren. Sedan berättade han min berättelse. Fast formlöst, omusikaliskt, sladdrigt.

Och han utnyttjade den som predikotext. I stället för Johannesevangeliets tionde kapitel.⁹

Ja, det måste vara en pina att utsättas för sin egen bästa historia som en usel predikan. I synnerhet om det var så att folk i bänkarna runt omkring verkade ta till sig orden från predikstolen. Och hur skulle församlingen ha kunnat ge sken av något annat, utan att förringa hyllningen till författaren som för dagen stigit ned från parnassen och hedrat dem med sin närvaro?

Prästen spelade på de speciella omständigheterna i högmässostunden som inbjöd till delaktighet och handling. Han utnyttjade talandets performativa möjligheter för egna syften och gjorde författarens laddade skröna till föremål för en uppbygglig betraktelse.¹⁰ Han

⁹ Torgny Lindgren, *Minnen*, Norstedt, 2010, s. 149.

¹⁰ Språket, i synnerhet talspråket, beskriver inte bara hur saker och ting förhåller sig. Förutom sådana konstateranden brukar man inom språkfilosofin tala om *performativer* eller talhandlingar som förändrar

agerade råttfångare, vilket bara den märker som hamnar utanför.

En muntlig berättare är ständigt på jakt efter passande historier inför nästa berättartillfälle. Har man redan dragit Johannesevangeliets liknelse om den gode herden hundra gånger, ligger det nära till hands att pröva med Lindgrens historia där livet ställs på sin spets i en ström av bibliska allusioner.

Jag har tre möjligheter när jag själv letar efter bra historier: söka efter dem i litteraturen, hitta på en själv eller dra mig till minnes någon som jag hört. Avstår jag från det litterära alternativet och ställer ordbehandlaren åt sidan, kommer min berättelse att bli en blandning av påhitt, egna och andras minnen.

Även om min avsikt är att troget återberätta en historia jag hört, måste jag i berättarsituationen ändå lita på min fabuleringsförmåga. För när jag väl fått publikens uppmärksamhet och satt igång, finns det ingen återvändo. Oavsett vilka minnesluckor eller andra hinder jag kan råka ut för på vägen, måste jag ta mig igenom berättandet genom att återskapa historiens händelseförlopp. Kanske har jag tänkt ut några stolpar i förväg, men en ordagrann memorering kan det aldrig bli tal om. Det finns ju inget manus, ingenting som låter sig återges troget. Bara minnen av tidigare framföranden.

Muntligt berättande är en passage utan återvändo. Man kastar sig ut i två tidsflöden, berättandets flöde och berättelsens. Konsten består i att ta sig fram från början till slut genom dessa två förlopp tillsammans med åhörarna.

I fallet med *Råttfångaren* som jag aldrig hört berättas och bara vagt kände till, valde jag den litterära vägen: källforskning, insamling av material och skrivande. Jag ägnade minst 4/5 av tiden fram till premiären åt det som författare brukar syssla med. Och bara en bråkdel åt muntliga aktiviteter som memorering, gestaltning och andra förberedelser inför framförandet.

Varför? Jag fascinerades av att denna urgamla sägen kunnat överleva som en bevingad metafor in i våra dagar.¹¹ Nu fick jag ett osökt tillfälle att reflektera över den, så som man bara kan göra med hjälp av skrivdon. I biblioteken och ute på nätet fanns det ett hav av vetande att ösa ur. Med pennan till hands kunde jag välja bland källorna, vrida på tankarna och sovra bland uppslagen. Jag skulle kunna plocka isär intrigen, pröva olika vändpunkter,

verkligheten. Säger man exempelvis på allvar "Jag lovar" har man med det yttrandet också gjort något. Den man vänder sig till, kan räkna med att man också i fortsättningen kommer att bete sig på ett visst sätt.

Muntligt berättande fyller många sådana situationsbestämda, performativa funktioner. Det skapar bland annat delaktighet och en kollektiv identitet – åtminstone för stunden. Åhörarna signalerar, oftast ordlöst, om de är med på noterna och bildar då ett "vi" tillsammans med berättaren.

¹¹ Jag såg metaforen senast i Svenska Dagbladets ekonomidel den 22 mars 2013. "Cyprioter verkar till viss grad ha en inbyggd skyddsmekanism mot råttfångare", skrev krönikören Tomas Lundin. I motsats till vänsteralliansen i Grekland som vill göra landet till en spjutspets i kampen mot orättvis nyliberal sparpolitik.

lägga till och ta bort egenskaper hos karaktärerna. Och nästa morgon skulle resultatet av gårdagens arbete finnas kvar i ordbehandlaren.

Med dessa litterära ambitioner för ögonen försvann den kommande berättarsituationen ur synfältet. Istället gav jag mig i kast med att transformera min fascination till en text som skulle spegla vår komplexa samtid.

En fängslande och sammansatt text

”Jag kom till Florens för att glömma Peru och peruanerna för en tid, men så hände det sig att det olyckliga landet kom mig till mötes i förmiddags på det mest oväntade sätt.” Så inleder Mario Vargas Llosa sin roman *Berättaren*.¹² Det var sommaren 1985 och som den turist han var, hamnade han på en fotoutställning över livet i den peruanska urskogen. Där fastnade han bestört framför en bild:

Vid första ögonkastet såg jag att denna samling män och kvinnor poserade med en rent hypnotisk koncentration i blicken. De satt i ring som seden är i amazonregionen liksom i Orienten, benen i kors under sig, och ryggen mycket rak, alla omflutna av ett tynande dagsljus som snabbt skulle övergå i mörker. Alla satt orörliga, inte en muskel rörde sig i deras ansikten som liksom radierna i en cirkelperiferi var vända mot en mittpunkt: en stående mans silhuett i centrum för en ring av machiguengas dragna som av en stark magnet mot mannen som talade, svängande med armarna.¹³

Utan minsta tvivel en berättare, fortsätter romanförfattaren. Men hur kunde fotografen ha fångat en så undflyende varelse på bild? Kring den gåtan kretsar hela romanen. Författarens intresse för machiguengafolket visar sig ha djupa rötter. Han hade flera gånger misslyckats att skriva om dem och deras legender. Om deras goda medicinmän och onda trollkarlar. Och särskilt om deras berättare. Anmärkningsvärt nog hade han i den aktuella forskningslitteraturen inte funnit en enda referens till några sådana.¹⁴ Trots att han med egna öron hört talas om dem under en etnografisk expedition tjugo år tidigare, där värdparet var antropologer som dagligen umgicks med machiguengas och hade deras fulla förtroende. De hade

¹² Det spanska originalet har titeln *El hablador* som snarare betecknar en talare eller storpratare.

¹³ Mario Vargas Llosa, *Berättaren*, översättning av Annika Ernstson, Stockholm, 1991, s. 10.

¹⁴ Det gjorde inte heller jag, när jag på nätet ögnade igenom en text författad av en källa som Vargas Llosa hänvisar till: Allen Johnson, *Matsigenka Ethnography*, University of California, 1999. Tillgänglig på <http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/johnson/ethnography.html>. Där återges ett antal machiguengamyter men det står inget om vilka som berättade dem. I tidigare antropologiska rapporter från 1940-talet tycks berättarna däremot ha varit väl dokumenterade. Gåtan i Vargas Llosas roman verkar vara ordentligt verklighetsförankrad.

En annan liknande folkspilla i Amazonas presenterades i TV-programmet *Vetenskapens värld* den 22 oktober 2012. Inslaget hette ”Leva i presens”. Titeln anspelar på att deras språk skulle ha bara ett enda tempus som uttrycker närvarande tid, medan machiguengas – enligt en del antropologer – slår ihop det förflutna och det närvarande till en tid och framtiden till en annan. Programmet kunde en tid efteråt ses på: <http://www.svtplay.se/video/367509/22-10-del-2-av-3>.

visserligen inte heller mött någon berättare, men hört det svåröversatta ordet nämnas rätt ofta – alltid med den allra största aktning. Och ”varje gång som någon hade uttalat det i deras närvaro[...] hade de andra snabbt bytt samtalsämne.” Det var något indianerna försökte skydda och behålla för sig själva, men vad? ¹⁵

Som författare i skrivsvårigheter kunde Vargas Llosa inte vifta bort mysteriet. Gång på gång återvände han i tankarna till sin gamle vän och studentkamrat Saúl Zuratas eller ”Mascarita” – öknamnet kom sig av ett enormt och alldeles rödlila födelsemärke som täckte hela hans ena kind. Det var denne som först väckt författarens intresse för machiguengafolket genom sina fältstudier i slutet av 1950-talet. Och som provocerade honom djupt när han plötsligt hoppade av en framgångsrik forskarkarriär. Skälen var politiska och de grälade länge om saken. Men Mascarita var orubblig. Det hjälpte inte hur mycket han själv respekterade och älskade indianerna, hans forskningsresultat skulle bara stärka utomståendes makt över dem. Och han ville inte vara den som bidrog till deras assimilering in det ena eller andra eländet.

Därefter förlorade de kontakten med varandra. Det sista Vargas Llosa hörde om sin vän var ett rykte att han skulle ha emigrerat till Israel med sin far. Mascarita, som aldrig någonsin brytt sig om sitt judiska arv?! Men försvunnen var han.

När författaren nästan trettio år senare står framför fotografiet på utställningen i Florens, kommer han i tankar över vad som hänt under samma period i den peruanska delen av Amazonas:

Först kom oljekällorna, och kring dessa uppstod arbetslägren för kontrakterade daglönare varav många var campas, yaminahuas och säkert också machiguengas. Sedan, eller samtidigt, började droghandeln utbreda sig över Amazonas som en biblisk farsot med sitt nät av hemliga lokaler, laboratorier och flygplatser. Och som en logisk följd av detta kom de periodiska blodbadet, uppgörelserna mellan rivaliserande colombianska och peruanska ligor, bränderna på skördefälten och spaningspolisens jakträder. Och slutligen, eller kanske också samtidigt – för att fullborda skräckcirkeln – kom den politiska terrorismen och kontraterrorismen. Sendero Luminosos revolutionära trupper, hårt undertryckta i Anderna, har nu gått ned till låglandet och opererar också i Amazonas urskogar[...]

Vilka följder har allt detta haft för machiguengafolket? ¹⁶

Så här i efterhand förstår han vännen som hoppade av. Och i samma ögonblick får han ingivelsen att identifiera urskogsberättaren på fotografiet med Mascarita. Då händer det. Han kommer på hur han ska utforma sin egen text: som en roman där intrigen byggs upp kring Mascarita och honom själv. Och texten får liv. Machiguengafolkets gamla sägner varvas med

¹⁵ Vargas Llosa, 1991, s. 91.

¹⁶ Ibid., s. 237-238.

nuttidsskildringar och återberättas med en alldeles personlig och helt samtida röst. Till och med läsaren anar talarens närvaro där han står i cirkeln av bergtagna lyssnare:

Efteråt började människorna på jorden att vandra, rakt mot den fallande solen. Innan stod också de stilla, på samma plats. Och solen, himmelens öga, var orörligt[...] Det var inte krig. Floderna översvämmade av fiskar och skogarna av djur[...] Människorna på jorden var starka, visa, upphöjt lugna, och eniga. De var stilla och fridfulla, utan vrede. Före tiden efteråt.¹⁷

Genom att göra Mascarita till machiguenkafolkets berättare i författarens roman har Vargas Llosa utfört ett skriftspråkligt konststycke. Helt osökt lyckas han få ordet ”jag” i texten att syfta på både den kommande nobelprisstagaren och på romankaraktern som löser en gåta. Det är en öppen fråga hur pass självbiografisk *Berättaren* faktiskt är, men så mycket är klart att jagen inte är identiska. Själv kan jag inte lika obehindrat bolla med olika identiteter och oförmedlat kasta mig från det ena händelseförloppet till det andra, när jag i egen person står där på scenen inför mina åhörare.

Men Vargas Llosa visar prov på en skicklighet som även muntliga berättare har användning för: hur starka karaktärer och en fängslande intrig byggs upp. Att han lyckas så väl, tror jag främst beror på att han gett författaren och Mascarita så övertygande motiv – den ene måste övervinna sin skrivkramp, den andra klara av att leva vidare med sina beska insikter – och att deras handlande bildar en så övertygande helhet. Det rör sig om samma färdigheter som Aristoteles identifierade för tusentals års sedan i sin avhandling *Om Diktkonsten*.¹⁸

Texten låter sig förstås dekonstrueras. För några år sedan gjorde en kollega med framgång om den till en muntlig historia. Men som den muntlige berättare jag är, kan jag ändå avundas en författare alla hans möjligheter. Jämfört med Vargas Llosas komplexa romanbygge beskriver min egen korta text om råttfångaren ett ganska enkelt händelseförlopp. Trots det fick jag vid premiären problem med några detaljer i texten som redan passerat förbi. Och eftersom man i berättarstunden inte obehindrat återvänder till det som borde ha sagts, tappade jag för ett ögonblick fotfästet på scenen.

Skådespelarens roll och berättarens person

Vi omges idag av välmodulerade röster och utslätade ansikten som alla försöker övertyga oss om att deras budskap är Äkta och deras avsikter Ärliga. De överbjuder varandra i öppenhet. Men där finns inget *sökande*. Kärnan i deras tal är retorik, övertalning och försäljning[...]

Mot den falska äktheten som omger oss, mot detta klarspråk på tomgång, är teaterns äkta falskhet, äkta förställning det bästa motgiftet. Den spelade massmediala äktheten har bara *en* undertext. Under teaterns äkta spel finns däremot vacklan, ironi, tvetydighet – något som

¹⁷ Vargas Llosa, 1991 s. 39.

¹⁸ Aristoteles, *Om Diktkonsten*, översättning av Jan Stolpe, Göteborg, 1994.

riskerar att både väcka ångest och utlösa ett befriande skratt. Det är för att uppsöka den risken som jag går på teatern.¹⁹

Sådana förväntningar ställer stora krav på den som står på scenen. I sin doktorsavhandling tar skådespelaren Maria Johansson bland annat upp utsattheten. Hur ska den bäst åskådliggöras? Hon prövar en metafor av författaren och poeten Stig Larsson. Så här skriver han:

Som författare står du helt naken inför läsaren[...] Och en läsares leenden är inte alltid snälla[...] Står du på scenen, eller om du har skrivit en bok, är det på något sätt du själv som person som står där[...] På grund av att en text ligger så nära en tanke, och på grund av att en skådespelares göranden och låtanden ligger så nära en helt vanlig människas agerande, kan personer med dessa yrken inte slingra sig ur det faktum att de sätter sig själva på spel. Ja, "slingra sig ur" gör väl ändå de flesta. Men i deras bakhuvud måste detta mola.²⁰

Johansson kommenterar bilden så här: "Stig Larsson fångar här något jag är ute efter att formulera. Jakten på det perfekta. Att min person som skådespelare är detsamma som mitt verk. Att jag inte har något att dölja mig bakom."²¹ Själv tror jag att Stig Larson kan skriva som han gör just därför att han då *inte* är utsatt för någons blickar. I skådespelarens fall, däremot, är bilden av nakenhet träffande: hon står där, kväll efter kväll, prisgiven och utlämnad inför publikens ögon. Skall hon duga?

Den oron kan jag väl förstå. Men jag undrar över formuleringen: "att min person som skådespelare är detsamma som mitt verk." Det stämmer att hon – i motsats till författaren – inte har något så opersonligt och materiellt som en text att dölja sig bakom, men hon vill nog säga något mer: inte bara att hennes rolltolkning – "mitt verk" – präglas av den hon är, utan också att en bedömning av tolkningen i praktiken blir ett omdöme om henne själv. Hon är sitt eget instrument.²²

Inte desto mindre är hon aldrig identisk med rollen även om hon med hjälp av den ena eller den andra metoden skulle lyckas identifiera sig helt och hållet med den. Hon klarar av att befria sig från den när föreställningen är över. Och jag undrar om det i själva verket inte är just det förvandlingsnumret som vi åskådare älskar att applådera – när skådespelarna blir sig

¹⁹ Lars Kleberg, *Översättaren som skådespelare: essäer*, Stockholm, 2001, s. 185.

²⁰ Stig Larsson, "Så drabbades jag av Knausgård", *Dagens Nyheter*, 2010-11-24.

²¹ Maria Johansson, *Skådespelarens praktiska kunskap*, Stockholm, 2012, s. 251.

²² Så här beskriver en annan skådespelare, Agneta Ekmanner, sitt tolkningsarbete:

När jag jobbar med en roll tuggar jag ner den till småbitar. Jag knådar den så att den till slut ska passa mig. Men arbetet är egentligen lika mycket i motsatt riktning. Rollen tuggar ner mig i små bitar för att kunna spotta ut det av mig som den inte behöver. Att forma om sin kropp till denna person, att gå in i en människas språk, talesätt, hur hon är i förhållande till tingen, att förvandla sig till denna dramatiska gestalt – det är skådespelarkonst. Det räcker inte bara med att vara naturlig och kunna fixa till det. Du vet, "vara närvarande på scenen", i största allmänhet. Och ha en "jättebra kontakt med publiken". Och få till replikerna så de låter som, tja, man tycker att man hört dem tusen gånger förut. Kleberg, s. 124-125.

själva igen. Teater är förställning. I bästa fall en ”äkta förställning”, där en riktig människa anas bakom rollen.

I motsats till skådespelaren har berättaren ingen roll att gå in i. För honom gäller det istället att tillsammans med åhörarna gå in i berättelsen. Nyckelordet här är *tillsammans*, för uppgiften kan urarta till en tvivelaktig cirkuskonst där berättaren från scenen försöker domptera eller locka in publiken i berättelsen. Det händer att jag sitter i salongen och vrider mig av obehag: Vad är det den där råttfångaren vill med mig?

Skådespelaren arbetar med sin roll inom rätt givna ramar, satta av författare, regissör och scenograf. Som muntlig berättare däremot, formar jag min historia som jag vill. Ansvar är helt och hållet mitt eget, det är jag själv som står på scenen och jag har ingen annan röst att berätta med än min egen. I den här rätt sakliga betydelsen är muntligt berättande på gott och ont alltid ett *personligt* berättande.

Som jag ser saken är det här den väsentliga skillnaden mellan skådespelarens situation och berättarens. Sen finns det naturligtvis också stora likheter. Många av de metoder och tekniker som en skådespelare utnyttjar, skulle också en berättare kunna översätta till sin verksamhet. För att bara ta ett exempel: en skådespelare bör lära sig hur hon håller sig bakom eller kanske snarare inuti sin roll, så att det blir den som får liv på scenen. På liknande sätt bör en berättare kunna placera historien mellan sig och lyssnarna, så att han inte skymmer sikten.

Jag har alltid upplevt att jag befinner mig på en dubbel scen när jag berättar: berättelsens och berättandets. Först nu när jag läser Lars Klebergs essä ”Skådespelaren och rollen” inser jag att den kluvenheten motsvarar den dubbla närvaro som har diskuterats inom teatern under decennier, ja rent av århundraden.²³

Den ryske teatermannen Konstantin Stanislavskij utvecklade i början av 1900-talet metoder för hur skådespelaren skulle arbeta sig själv: noga studera hur folk faktiskt uppför sig i olika situationer och arbeta in de kunskaperna i sin egen kropp. Först med en total inlevelse i rollen och dess värld kunde skådespelaren framstå som äkta på scenen. ”[Den] medvetna kontrollen, den intellektuella distansen[...] lyftes av Stanislavskij bort från scenen – över till regissören.”²⁴

Hans samtida, dramatikern Bertold Brecht, ville inte alls föra hän sin publik någon annanstans. I hans episka teater skulle de bli sittande i salongen, ha möjlighet att distansera sig från

²³ Redan 1773 publicerade upplysningsfilosofen Denis Diderot skriften *Paradox om skådespelarkonsten* som gick ut på att en skådespelare måste hålla huvudet kallt på scenen för att väcka desto starkare känslor hos publiken. Kleberg, s. 21-34.

²⁴ Kleberg, s. 30.

handlingen och reflektera över den. Men i så fall måste skådespelaren på scenen vara kylig och inte offer för sina känslor.

Inom teatern med alla dess illusionsskapande möjligheter kommer säkerligen uppfattningarna om den dubbla närvaron fortsätta att brytas. Som berättare har jag inget val: scenen *är* dubbel. Men jag kan, som Kleberg, låta mig inspireras av skådespelaren Allan Edvall och minnas ”den djupa tvetydigheten i hans spel. Det fanns en ton av *undran* som gick igenom allt han gjorde.”²⁵

[...] väldigt ofta så har det varit så att jag har tänkt att vad fan håller jag på med här? Vad ska det här vara bra för? Vem har nytta av det här? Och när jag då har fått en teater själv, så har jag bara gjort sånt som jag har kunnat stå för på något sätt. Sånt som, ja, berör mig[...] Jag har blivit en episk skådespelare, mera åt Brecht-hållet. Man kan inte spela den repertoar som jag har här med Stanislavskijs metod, med en identifiering i alla figurerna. Det går inte. Man måste stå utanför och berätta.²⁶

Så enkelt beskrev Edvall själv hur han mot slutet av sin karriär skaffade sig en egen teater för att praktisera en alldeles egen konst. Han blev en mästare på att gå in och ut ur sina roller och kunde samspråka med sina karaktärer så som bara barn brukar förmå. Ibland gestaltade han berättelsen på scenen och ibland lät han den utspela sig i sin egen värld.

Berättandet – något som vi alla ägnar oss åt till vardags – utvecklade han till stor konst.

²⁵ Ibid., s. 41.

²⁶ Ibid., s. 50-51.

Vardagsberättande

– Hur var det på festivalen? Jag fick väl frågan en handfull gånger vid hemkomsten: Jo, anekdoten vi skrattade åt vid bekräftelseceremonin i somras har nu också kommit till Ljungby, fick några släktingar veta. När de såg lite undrande ut, påminde jag dem om prästen som efter vigseln frågat bruden om det inte snart också skulle bli aktuellt med barn? I så fall ställde han gärna upp. – Så jättesnällt, men det kommer nog inte att behövas, svarade hon lite förvirrad och tänkte att i det läget måste det väl ändå finnas lämpliga barnvakter på närmare håll.

Till några vänner sa jag att föreställningen hade gått vägen, folk kom fram och tackade. Det var en som uppskattade mitt rimmande och så var det en annan som sett konstnären Lars Vilks framför sig. Tankeväckande blandning av myt och livshistorier tyckte en tredje – och det var en stor uppmuntran.

Ett par garvade berättarkollegor var mest nyfikna på vilka andra berättare som varit där, och för dem sammanfattade jag festivalens höjdpunkter och missar.

Alla kan nog känna igen sig i det här tre exemplen på vardagsberättande. Det är så vi delar erfarenheter med varandra. Berättandet uppstår spontant när man träffas: somliga får höra en sak, andra något annat. Man väljer inte i förväg vad man ska säga. Det kommer intuitivt som svar på en fråga – ofta outtalad – i en konkret situation. Till vardags sätter situationen rätt snäva gränser för berättarflödet. Man har inte så lång stund på sig, vilket i sin tur påverkar berättelsens innehåll. Vi ser till att inte förlora oss i detaljer och lyfter bara fram några enstaka händelser. Ofta knyter vi inte ihop säcken eftersom vi själva inte har poängen riktigt klar för oss.

Kring de här villkoren har folkloristen Katharine Young konstruerat en modell över berättandets fenomenologi, där hon skiljer mellan olika dimensioner eller världar.²⁷ Hon kallar situationen i vilken berättandet uppstår för ”realm of conversation” eller *samtalsram*. Den ramar in berättandet, en särskild typ av språkhandlingar som äger rum i ett *berättarrum* eller ”story realm”. Det rummet öppnar i sin tur upp för ”the taleworld”, den *berättelsens värld* som berättaren och lyssnarna mentalt träder in i under berättandet.²⁸

²⁷ Katharine G. Young, *Taleworlds and Storyrealms: The Phenomenology of Narrative*, Dordrecht, 1987. Översättningarna av terminologin är mina egna.

²⁸ Young tillägnar sin studie sociologen Erving Goffman, ”the master of these realms”. Han har bland annat skrivit *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, London, 1974. Där utnyttjar han tavelramen som metafor för ett begreppsligt ramverk som samlar ihop en människas erfarenheter till ett sammanhang och ger henne en synvinkel på samhället och världen.

Här i Sverige har Youngs tankar inspirerat berättarpedagogen Ulf Ärnström att utveckla metoder för att göra undervisning till en verkningsfull kombination av berättande och frågande.²⁹ Etnografen Ulf Palmenfelt har infört ytterligare dimensioner i modellen för att noggrannare systematisera sin forskning kring livshistorier. Genom att föreställa sig ”ett narrativ som koreograferat inne i kognitiva landskap”, skriver han, ”blir det lättare att både få syn på vissa narrativa konstruktioner och att fånga en del mentala bilder som berättaren materialiserar i sin historia”.³⁰

Jag kommer här att foga in Youngs analys i en institutionell ram, den sociala arena där berättaren befinner sig: På jobbet eller på en kurs? I biblioteket, klassrummet, berättarkaféet eller på teatern? Hos terapeuten? Varje arena har sina villkor som sätter sin prägel på berättandet.

I Youngs modell framträder vardagens berättelser mot en fond av prat och umgänge. Samtalet skrider över en gräns – eller in i ett annat modus – när det blir klart att nu kommer det en historia. I mitt första exempel från Ljungby skedde detta när mina släktingar såg undrande ut inför anekdoten jag nämnde – och då berättade jag den. Jag lämnade i tankarna rummet där vi befann oss och trädde tillsammans med lyssnarna in i ett litet kapell i Stockholmstrakten alldeles efter en vigsel. Såg för min inre syn den ivrige prästen som så gärna också ville förrätta ett dop.

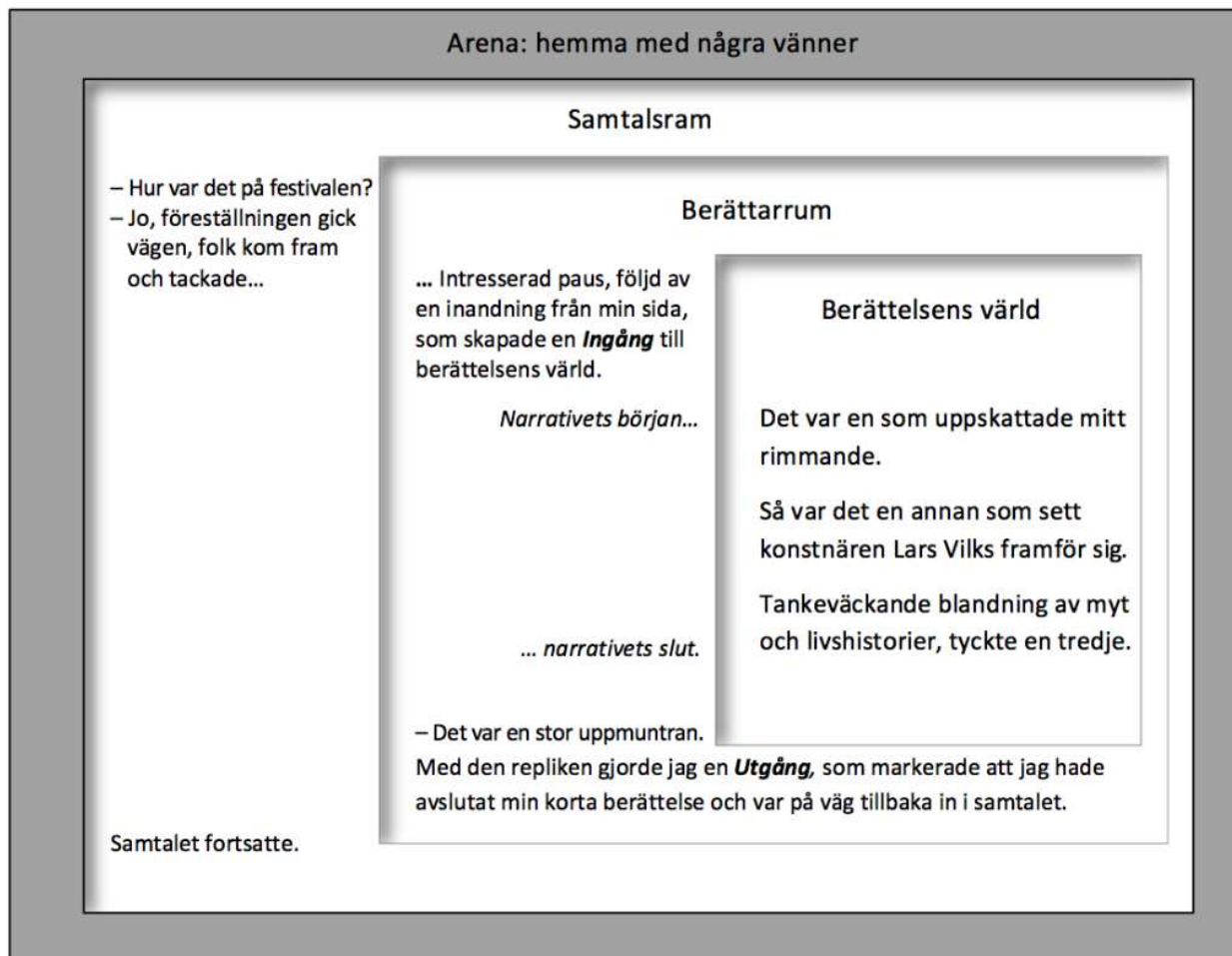
Berättaren använder olika signaler för att markera övergångarna från en värld till en annan. Samtalsramen passeras ofta med en harkling, en paus eller standardfras – och så befinner vi oss i berättarrummet med dess säregna uppmärksamhet: en beredskap att för en stund hålla inne med kommentarer och reflektioner och tillsammans engageras av ett händelseförlopp som utspelar sig i berättelsens värld. Passagerna kan gå åt båda hållen, som när en skicklig berättare tillsammans med goda lyssnare fritt vandrar fram och tillbaka mellan världarna under en och samma historia.

Till vardags är övergångsmarkörerna ofta otydliga, som i mitt andra exempel. Vid det tillfället gjorde jag ju ingen poäng av berättandet. Men nu när jag reflekterar över modellen, märker jag hur osökt det går att identifiera markörerna. När jag yttrade orden ”det var en stor uppmuntran”, hade jag också avslutat en kort stump om hur det gick till när jag bestämde mig för att trots allt fortsätta med mitt berättande.

²⁹Se vidare Ulf Ärnström, *Varför?: handbok i berättande pedagogik*, Lund, 2013. Författaren har varit min viktigaste vägvisare in i professionslitteraturen.

³⁰Ulf Palmenfelt, “Expanding Worlds: Into the Ethnography of Narrating”, *Electronic Journal of Folklore*, vol. 37, 2007, s. 13. Min översättning. Artikeln finns tillgänglig på <http://www.folklore.ee/folklore/vol37/>.

Då hade jag ingen tanke på att jag berättat en historia. Det urskiljer jag först nu när jag reflekterar närmare över Youngs fenomenologiska tankeverktyg. Schemat här nedan belyser förloppet. De kursiverade orden i fet stil – *Ingång* och *Utgång* – är markörer för *handlingar* i berättarrummet som jag kommer att återvända till längre fram.³¹



Alla berättelser eller narrativ ramas inte in av muntliga övergångsmarkörer, det finns ju böcker. Young gör den här provocerande jämförelsen: ”En av skillnaderna mellan det skrivna och det muntliga *narrativet* (min kursivering) är att det skrivna stänger till om trösklarna mellan olika världar[...] skiljer berättare från lyssnare, avlägsnar *berättandet* (min kursivering) från samtalet och fixerar det, inneslutet i en bok.”³² Plötsligt framstår romanen om författaren och Mascarita i ett annorlunda ljus. Om jag, som alla andra, till vardags går omkring och omedvetet hanterar de mest komplexa mentala strukturer, varför då falla i farstun för Vargas Llosas litterära konstfärdighet?

³¹ Young, s. 19-68. Den engelska textens ”opening” och ”closing” har jag översatt med ”ingång” respektive ”utgång”. Schemat är i bokstavlig mening ytligt. Med sina två dimensioner gör det inte den mångdimensionella berättartopografien rättvisa. Historian *berättas* i rummet men *utspeglar sig* i berättelsens värld.

³² Ibid., s. 14. Min översättning.

Men citatet vinner en del av sin polemiska udd genom att det är så abstrakt och mångtydigt. Här har jag låtit det svenska ordet ”narrativ” stå för engelskans ”narrative”. Mot slutet av citatet har Young ”story” vilket jag översatt med ”berättande”, för att markera att det är det muntligt ljudande berättandet som kan övergå i – eller avlägsnas från – ett ljudligt samtal.³³ Vad som skulle kunna fixeras och inneslutas i en bok, är ontologiskt sett mer gåtfullt.

Som jag ser saken, är ett narrativ eller en berättelse en mental konstruktion som förser en följd av handlingar eller händelser med en början och ett slut – kanske också en mitt, ifall man vill följa Aristoteles tätt i spåren.³⁴ Händelseförloppet, som utgör narrativets fabel eller handling, äger rum i berättelsens värld. Det kan lika lite som det muntligt ljudande berättandet eller den mentala konstruktionen ”inneslutas” i en bok utan att man mentalt hamnar fel i världarna. Förloppet kan i bästa fall återges via texten mellan bokens pärmar. Att jag här uppträder som petimäter när det gäller några missriktade metaforer, ska ses som en tribut åt Youngs modell. De skymmer vad den så subtilt klargör: hur själva konstruerandet av ett narrativ går till.

Man berättar något för att komma till ett meningsfullt slut, något som sen kanske kommenteras inom ramen för det återupptagna samtalet. Avslutningen eller utgången skapas alltså i berättarrummet. I berättelsens värld fortsätter livet – om det så är i våra dagars Ljungby, råttfångarens dåtida Hameln eller Mascaritas fiktiva djungel.

Youngs modell pekar på en lucka i min tidigare beskrivning av det publika, muntliga berättandet. Det låter sig sägas att det äger rum på en dubbel scen där man samtidigt kastar sig in i berättandet och berättelsens tidsflöde – berättarrummet respektive berättelsens värld. Men frågan är: hur tar man sig alls upp på scenen? Den handlingen förutsätter en överenskommelse med publiken som bestäms av arenan och har sin motsvarighet i vardagsberättandets samtalsram. Runt köksbordet finns det goda möjligheter att avbryta en historia i sin linda genom att bortse från övergångsmarkören och fortsätta samtalet. På scenen, inför en publik där många inte känner varandra, är det lättare att tala till punkt. Men övertaget har ett pris: man exponerar sig för ett kollektivs granskande blickar.

³³ Så här står det i originaltexten: ”One of the differences between written and oral narrative is that written narrative closes down on the thresholds between realms[...] by separating storyteller from hearers, by withdrawing story from conversation, fixing its form, and enclosing it in a book.”

³⁴ Aristoteles, 1994, s. 35.

Så här elegant går han vidare med sina bestämningar: ”En början är det som inte nödvändigt följer efter något annat, men efter vilket något annat naturligen är eller händer. Ett slut är däremot det som naturligen följer efter något annat, antingen nödvändigt eller för det mesta, men efter vilket inget annat följer. Mitt är det som både följer efter något annat och följs av något annat. Välkomponerade fabler bör alltså varken börja eller sluta vid en godtycklig punkt, utan följa de framlagda principerna.”

Går man upp på en scen särskiljer man sig också från de andra. Vid ett tillfälle gjorde en god vän detta och inledde sin historia så här: ”Jo, det är en sak jag vill berätta för er.” Och så fortsatte hon efter en kort paus: ”... om mitt tidigare liv som man.” Det var en bra berättelse och hon är en god berättare som brukar bjuda på aningen skruvade livshistorier. Ändå var hon förkrossad efteråt. Tystnaden i pausen hade blivit påtagligt andlös och förtäta. Till sin fasa insåg hon att ingången hon gjort till berättelsens värld hade bäddat för en bekännelse och inte för den skröna hon avsett. Men nu stod hon där, fångad av allas blickar, och berättandet blev en plåga hon måste ta sig igenom.

Hur kan man klargöra styrkan i denna upplevelse? Genom att hålla fast vid Youngs berättar-topografi, tror jag, och beskriva den som ett fallande – ett fall mellan världar. Min vän var på väg in i en drastisk fantasi men fick inte åhörarna med sig. Ingången ”jo, det är en sak jag vill berätta...” mottogs med en så menande tystnad, att hon kastades tillbaks in i ett berättarrum med oförstående lyssnare. Och det rummet tog hon sig inte ut ur.

Det är ruskigt att tappa fotfästet på en scen. Själv hade jag i motsats till min vän inga som helst problem att föra in åhörarna i min historia om råttfångaren. Vi var i berättelsens värld tillsammans. Men även jag föll handlöst ur den, när något som jag tidigare borde ha berättat – eller hade jag redan gjort det? – blixtrade förbi i tankarna. Jag befann mig för ett ögonblick ensam på scenen med min rådvillhet och fick plötsligt syn på en samling människor ”med en hypnotisk koncentration i blicken[...] Alla satt orörliga, inte en muskel rörde sig i deras ansikten[...] dragna som av en stark magnet mot mannen som talade, svängande med armarna.” Vad hade jag med dessa bergtagna främlingar att göra!

Pinan var kort men minnet satt kvar. Underligt, tänkte jag efteråt när det då och då tog mig i besittning, ingen hade ju märkt något. Fast det stämmer inte, inser jag nu långt senare när jag reflekterar över saken. Någon – jag själv – hade faktiskt känt av rådvillheten men genast dolt den och låtsats som inget. Resultatet av den undanmanövern blev att jag föll ur en berättelse som åhörarna fortfarande var kvar i. Och det skapade en egenartad, skamlig distans till dem.

Ja, så var det, och jag kan fortfarande känna blandningen av skam och förakt. Jag vill dela mina historier med andra för att vi tillsammans ska beröras av dem. Det är därför jag är en muntlig berättare. Men ”delad berördhet” är också en så god definition av kärlek som någon, slår det mig. Och då bränns det. Skulle jag vara ute efter kärlek med mitt berättande?

I mina bästa stunder står jag ut med den sårbarheten. Jag kan vara öppen, fånga upp det som händer i rummet och nappa på någons tysta reaktioner med en kommentar. Lyssnandet kan då få en extra kvalitet och bli kreativt: just vi, i detta rum, återskapar tillsammans berättelsens värld. Men den här gången inträffade något annat. I ett ögonblick av osäkerhet,

blev jag plötsligt medveten om att jag stod på en scen. Och i min självmedvetenhet förväxlade jag den med en skådeplats, ett blickfång. Om jag behållit fattningen kunde jag ha gjort en övergång och satt berättarrummet i fokus. Jag kunde ha frågat: – Sa jag förresten att...?

Men jag dolde förlägenheten och ertappade i gengäld mig själv med att uppträda som en råttfångare inför sin publik.

En god berättare, vill jag påstå, tar med sig en oförställdhet och en känsla för vardagsberättandets villkor upp på scenen. Men det är en knepig uppgift att från scenkanten också låta åhörarna vara stigfinnare mellan världarna. Den som inte har öga för annat än berättelsen får sällan publiken med sig. Det inser stå-upparna som är mästare på att hantera berättarrummet. Själv slår jag gärna ett slag för samtalsramen. Varje berättare hanterar dessa dimensioner på sitt eget sätt. Att behärska övergångar och kunna koppla berättandet till åhörarnas egna liv, det är väsentligen vad muntlig berättarkonst går ut på – vare sig man är machiguenga eller europé.

Livshistorier

Den nutida, muntliga berättarrörelsen i Sverige är ett barn av 1970-talets folkkulturvåg. 1985 startade föreningen Liv i Sverige med Göran Palm som initiativtagare sina berättarkaféer, där publikens egna livshistorier står på repertoaren. Samtidigt spred sig sagoberättandet på biblioteken. Och med den första Ljungbyfestivalen 1990 tog scenberättandet fart. Sen dess har skaran berättare här i landet nog vuxit till flera tusen. Av dem är kanske drygt ett femtiotal professionella i den meningen att de får betalt för att uppträda, hålla kurser och leda verkstäder. De flesta som då och då berättar, är med i någon av Berättarnätet Sveriges tjugotal medlemsorganisationer – från fria grupper och regionala föreningar till en institution som Västerbottensteatern. Många ingår i mer specialiserade nätverk för läkande berättande, pedagogiskt berättande och företagsberättande.³⁵

Alla har med sig livshistorier i bagaget.³⁶ Jag tror det kommer sig av att muntligt berättande, oavsett genre, är en empatilek som smittar av sig. Åhörarna triggas att leva sig in i en annans situation, vare sig den andre är på riktigt eller påhittad. Vi är väl medvetna om att vi befinner oss i ett berättarrum, men leker att vi är någon annan stans i en annans skor. I den tankeleken går mitt eget eller den andres öde på ett ut. Vi jämför vårt eget liv med ett annat, berättat liv och då förhåller vi oss också till det egna som ett narrativ.

Det här är en omdebatterad fråga inom narratologin, ett tvärvetenskapligt fält som på senare tid blivit brännhett och lockat till sig mängder av humanvetare, opinionsbildare, terapeuter och marknadsförare. Somliga drar på traditionellt vis en skarp gräns mellan liv och berättande: först kommer livet, sen berättar man vad man upplevt. De betraktar narrativet ungefär som Aristoteles såg på eposet och dramat: som en ”efterbildning av handlingar, av liv.”³⁷ Men numera dominerar nog uppfattningen att vi *konstruerar* våra liv som berättelser samtidigt som vi lever dem, att det inte är möjligt att särskilja det levda livet från livet som det berättas.

³⁵ Rörelsens framväxt är väl dokumenterad i Mats Rehnman och Jenny Hostetter, *Berättelsens röst. En resa genom det muntliga berättandets Sverige*, Stockholm, 2002.

Boken är en välskriven och initierad skildring av ett tjugotal skilda miljöer över hela landet, där författarna låter en brokig skara berättare med alla tänkbara typer av historier på repertoaren dela med sig av sina erfarenheter. Sedan den gavs ut 2002 har inte minst scenberättandet utvecklats – mycket tack vare Mats Rehnman och Fabulagruppen kring honom. Det hålls numera återkommande festivaler även i Stockholm, Umeå och Skellefteå. Genom en ambitiös kursverksamhet för unga berättare och årliga, nationella tävlingar i Berättarslam har en ny generation vuxit fram. De går sina egna vägar och står Spoken word-rörelsen nära.

Se även <http://www.berattarnatet.se> och <http://storytelling.se/sv/>.

³⁶ Under programpunkten *Öppen Scen* vid Fabulafestivalen 2012 var det fritt fram, och då berättades det inget annat än livshistorier. På varje verkstad som jag själv lett eller deltagit i, har alltid även den blygaste och minst verbala deltagaren berättat en historia från sitt eget liv, väl värd att lyssna till.

³⁷ Aristoteles, 1994, s. 33.

Några reagerar på både empiriska och moraliska grunder mot konstruktivisternas enorma genomslag. Enligt filosofen Galen Strawson, till exempel, stämmer det helt enkelt inte att folk i allmänhet skulle uppfatta sina liv som narrativer och inte heller att det just är ”en narrativ inställning [som] kännetecknar ett väl levt liv.”³⁸

Jag uppskattar den avvikande hållningen, men som praktiserande berättare lutar jag ändå åt det konstruerande hållet. Jag tror, som psykologen Jerome Bruner i den inflytelserika essän *Life As Narrative*, att ”sätten att berätta och de nära knutna begreppsbildningarna blir så vanemässiga att de till slut fungerar som recept för struktureringen av själva varseblivandet, för att lägga fast spår i minnet, för att leda livsberättelsen inte bara fram till nuet utan också styra den in i framtiden.”³⁹

För vad var det egentligen som hände den där gången jag blev tillfrågad om hur det varit på festivalen? Tystnaden fick mig att dra efter andan – vad skulle jag säga? Så gick jag in i berättandet, uppehöll mig vid reaktionerna jag fått efter föreställningen och avslutade det hela med kommentaren att det varit en stor uppmuntran. Samtalssituationen var tillräckligt lyssnande för att ge rum åt ett kort berättande med en början och ett slut. Och jag är övertygad om att alla som i sin närhet har några beredda att lyssna, också ofta delar narrativ med dem.

Men meningen då? Det är här konstruerandet kommer in. Jag är inte säker på hur publikens kommentarer föll sig den gången i Eskilsgården vid Ljungby gamla torg – om det var just i den ordning som jag lade fram dem. Men väl hemma föll det sig naturligt att avsluta med åhöraren som fann blandningen av myt och livshistorier tankeväckande – det var ju ett tecken på att min avsikt med hela programmet gått hem. Och sedan fanns det inget mer att tillägga.

Meningen ligger i den återgivna ordningen av handlingar och händelser: början, mitt och slut. Och här är det berättaren som ordnar. Jag hade nog, mer eller mindre omedvetet, slutet i tankarna redan när jag började berätta. Jag tror att den ordningen också återspeglade verkligheten. Visst kan det ha varit en efterhandskonstruktion, men inte rena rama påhittet.

Dessutom hade nog det här korta narrativet en dold och mer privat *betydelse* eller sensmoral om man så vill. Yttrandet ”och det var en stor uppmuntran” tyder på den saken. Varför gjorde jag en sådan utgång? Nu, när jag långt senare reflekterar över saken, kopplar jag den till rättfångarögonblicket och nedslagenheten jag drogs med efteråt. Som om det var viktigt med en påminnelse om att det hela inte slutade så tokigt. Mitt spontant konstruerade

³⁸ Galen Strawson, ”Against narrativity”, *Ratio (new series)*, 17, 2004, s. 429. Min översättning. Tillgänglig på http://lhc.ucsd.edu/mca/reviews/against_narrativity.pdf.

³⁹ Jerome Bruner, ”Life As Narrative”, *Social research*, 71/3, 2004, s. 708. Min översättning. Tillgänglig på http://ewasteschools.pbworks.com/f/Bruner_J_LifeAsNarrative.pdf. Artikeln publicerades ursprungligen i *Social research*, 54/1, 1987.

narrativ bevarade trots allt hela föreställningen i ett ganska ljusst minne – viktigt för hur jag skulle ha det med berättandet i fortsättningen. Det finns säkert många – långt utanför mina kretsar – som bär på liknande erfarenheter. Deras berättelser återger inte bara det som varit. De griper också in i det närvarande och påverkar därmed även framtiden.

Livsberättandet ter sig mycket annorlunda utifrån den psykoanalytiska erfarenhetens perspektiv att döma av analytikern och författaren Jurgen Reeder. I sin bok *Tolkandets gränser* från 1996 betraktar han livshistorier med misstro. Han åberopar den franske filosofen Paul Ricoeur – som i sin tur hänvisar till den tysk-judiska filosofen Hannah Arendt – och hävdar att ”den rena narrativa formen med början, mitt och slut inte kan gälla för den egna livshistorien eller levnadsberättelsen... Så länge vi lever förblir berättandet oavslutat.”⁴⁰

Varför då? Det beror väl på hur berättaren väljer att betrakta sitt levda liv? Visst skulle man som Reeder och Ricoeur kunna se det som en enda lång fabel, typ självbiografi eller levnadshistoria. Själv ser jag på mitt eget som ett oavslutat epos bestående av ett antal episoder eller delnarrativer och det är några av dem jag *berättar*. Ja, jag väljer det ordet snarare än *återberättar* och hänvisar till Youngs fenomenologiska poäng: berättelsen skapas i rummet. I berättelsens värld fortsätter livet – om så både hjälten och berättaren är döda.⁴¹

Jag håller med Reeder om att vi i vårt dagliga umgänge sällan kommer med avslutade berättelser ur livet. Men detta ser jag främst som en följd av att vi så sällan låter varandra tala till punkt. Vi blir hela tiden avbrutna av den andre som varit med om något liknande, som korrigerar fakta, ifrågasätter vår moral, försöker trösta oss – och så vidare. Vi är så ivriga i vårt konstruerande av en gemensam värld, att vi faller varandra i talet.

⁴⁰ Jurgen Reeder, *Tolkandets gränser: berättelse och avgörande i den psykoanalytiska erfarenheten*, Stockholm, 1996, s. 117-118.

Se även Paul Ricoeur, *Homo capax: texter av Paul Ricoeur om etik och filosofisk antropologi*, Göteborg, 2011, s. 98. Han refererar till Hannah Arendts verk *The Human Condition*. Men i motsats till Ricoeur tror jag inte att hon där intresserade sig så mycket för handlingens ”vem” som för själva handlandets villkor: “[...] the light that illuminates processes of action, and therefore all historical processes, appears only at their end, frequently when all participants are dead. Action reveals itself fully only to the storyteller, that is, to the backward glance of the historian, who indeed always knows better what it was all about than the participants[...] Even though stories are the inevitable results of action, it is not the actor but the storyteller who perceives and ‘makes’ the story.” Arendt, 1959, s. 171.

⁴¹ Homeros epos *Odysseen* är ett praktexempel. När hjälten äntligen kommit hem efter tio års krigande – en mängd episoder – och tio års irrfärder på haven – ännu fler episoder, de flesta berättade av hjälten själv – gav han sig till känna för sina närmaste, slaktade friarna, älskade med sin hustru, återtog makten över Ithaka och återsåg till sist sin far.

Där slutar eposet, men inte Odysseus livshistoria. Han måste genast iväg igen, till sådana obygdar där folk inte kan skilja mellan en åra och en skyffel. Först långt därtill från all ära och redlighet kan han försona sig med havens härskare, jordskakarguden, den mörke Poseidon. Sen kan han äntligen återvända hem på riktigt. Homeros, 1995, s. 338.

Fast jag undrar nog hur det blir med den saken, eftersom Homeros – med Aristoteles uppskattande ord – så överlägset komponerade sitt epos *Odysseen* ”runt ett enhetligt handlande”, ”han [diktade] inte om allt som hände dess hjälte”. Aristoteles, 1994, s. 37.

Reeders misstro hänger nog ihop med den slags muntlighet han helst härbärgerar i sin praktik. ”[När] behandlingen väl börjat, uppfattas gärna en alltför påfallande tendens från analysandens sida att hålla sig till långa och sammanhängande berättelser som uttryck för motstånd”⁴². Den analytiska tekniken bygger på att analysanden associerar fritt och redogör för det som råkar dyka upp. Arbetet syftar till ”att lösa upp och sönderdela de sammansatta strukturer som bildar analysandens symptom och neuros”.⁴³ Det försiggår främst:

som ett ”inre” skeende som i allt väsentligt är fragmenterat [...] [Det] sträcker sig alltifrån fantiserande till självvransakan[...] Någon skarp gräns mellan fantasi och ”verklighet” är inte möjlig att dra[...] Ett sådant utdraget arbete där insikter växer till och djupnar genom skapandet och omskapandet av nya berättelser och där berättelserna gradvis anpassar sig till varandra så att jaget må finna ett nödvändigt mått av inre balans kallades av Freud ”genomarbetning”.⁴⁴

Om man jämför berättarsituationen under en analytistimme med en berättarkväll, finns det många skillnader att lyfta fram. Här nöjer jag mig med en enda reflektion. Det som Reeder kallar ”personligt berättande” borde snarare karaktäriseras som ett privat eller reflexivt tankeflöde. Det är vanligen inte narrativt – varken i Reeders eller min betydelse. I grund och botten riktar analysanden sitt talande till sig själv. Analytikerns öra är främst en nödvändig omväg, ett instrument för att hjälpa analysanden att lyssna på sig själv. Som typexempel på den sortens personliga berättande tar Reeder, underligt nog, Molly Blooms inre monolog i James Joyces *Odysseus*.⁴⁵ Självt har jag ingen erfarenhet av ett så kvillrande verbalt flöde inombords. Ser snarare monologen som ett litterärt bravurnummer, där Joyce kondenserar alla tänkbara infall som kan dyka upp i sinnet till en löpande text.

Den muntliga berättarens livshistorier är, i motsats till Molly Blooms, episodiska med en början och ett slut. De berättas primärt för andra och åhörarna speglar sig i dem för sina egna syften, inte för berättarens skull. Muntligt berättande är ett socialt och utåtriktat förehavande, inte privat och introvert.

Kanske har jag överdrivit skillnaderna mellan psykoanalysens och berättarrörelsens perspektiv. Reeder talar inte längre om psykoanalys som en form av behandling. Det har skett

⁴² Reeder, 1996, s. 119.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Jurgen Reeder, *Psykoanalys i välfärdsstaten: profession, kris och framtid*, Eslöv, 2006, s. 164-165.

⁴⁵ Här ett smakprov – i Thomas Warburtons översättning – av Joyce, 1993, s. 713-714:
[...] Å de kan alla gå och hänga sig det ger jag blanka katten han har gott om pengar och han är inte av den sorten som gifter sig så det är nog bäst att någon plockar lite av honom om jag kunde få reda på om han gillar mig jag såg förstås lite urlakad ut när jag tittade noga i spegeln när jag pudrade mig en spegel gör en aldrig rättvisa och för resten var det inte underligt så som han filade på mig hela tiden med sina stora höftknotor han är bra tung och med sitt ludna bröst i den här hettan alltid skall man lägga sig för dem det vore lättare för honom att sticka in den bakifrån så som Mrs Mastiansky berättade mig att hennes man har henne att göra som hundar och sticka ut tungan så långt hon bara kunde och han som är så stillsam och mild med sin klingpling cittra man kan aldrig tänka sig vad karlar är för sort härligt tyg i den där blå kostymen han hade på [...]

en radikal perspektivförskjutning och det medicinska sjukdomsparadigmet är överspelat, menar han tio år senare i boken *Psykoanalys i välfärdsstaten*. Från att ha varit instrumentell och symptomorienterad, håller professionen på att utveckla ett intersubjektivt perspektiv, ”en syn på det psykoanalytiska mötet[...] som en dialogisk reflektion över en delad erfarenhet.” Perspektivet ”manar oss att betrakta den svårighet analysanden söker hjälp med som ett *livsproblem* och inte som en sjukdom” och vi har alla det gemensamt att livet ”innebär en själslig kamp för överlevnad med bevarad självaktning.”⁴⁶

Konstigt, det är ju vad det handlar om när jag själv berättar livshistorier: små och stora livsproblem. Dessutom betraktar Reeder numera försoning, ”subjektets radikala återvändande till sig själv”, som målet för den psykoanalytiska verksamheten – ”eller kanske ännu hellre *försoningen mellan liv och öde*”.⁴⁷ Ännu ett berättarord, en med berättandet nära knuten begrepps bildning, tänker jag förbluffad. Även bland oss muntliga berättare är ödet – mönstret i fablerna vi berättar – en central föreställning.⁴⁸

Likheterna gör mig konfunderad: även jag gör ju något med mitt liv genom att berätta. Episoderna blir aldrig riktigt desamma från den ena gången till den andra. En del av dem återvänder jag aldrig till och glömmer bort. Andra hamnar i nya sammanhang, omformas och får nya innebörder. Förborgade eller förträngda minnen dyker upp – vad är det egentligen jag sysslar med? Minnet av rättfångarögonblicket får mig att undra. Skulle även jag – som berättar för att underhålla andra och mig själv – i grund och botten vara ute efter någon slags försoning, ett återvändande eller återupptäckande av mig själv?

Ja, så är det kanske. När jag berättar – vare sig det rör sig om myter eller om livshistorier – sätter jag in mänskliga erfarenheter i en narrativ form. Jag blir medveten *om* erfarenheterna som agenten då gjorde. I stunden kan den handlande inte fullt ut greppa vad som är på gång, vad man själv och de andra gör, tänker och känner. Men när jag som berättare återvänder till händelseförloppet och protagonisten – då upptäcker jag mig själv. En liknande iakttagelse gör lingvisten och antropologen Elinor Ochs:

Att berätta personliga erfarenheter tillåter oss att försonas med hur vi (och andra) betedde oss i det förflutna och hur vi med nuvarande självförståelse kastar oss själva (och andra) in i en ännu inte förverkligad framtid. Livsberättande är med andra ord ett sätt att forma en känsla av självkontinuitet. Så mycket mer som de flesta livsberättelser uppehåller sig vid störande erfarenheter som rubbar berättarens förväntningar på livet.⁴⁹

⁴⁶ Reeder, 2006, s. 130, 131.

⁴⁷ Ibid., s. 167.

⁴⁸ *Öde och lycka* var till exempel temat för Världsberättardagen 2013.

⁴⁹ Elinor Ochs, "Narrative Lessons", Duranti, Alessandro (red.), *A companion to linguistic anthropology*, Malden M.A., 2004, s. 285. Min översättning. Tillgänglig på http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/ochs/articles/04narrative_lessons.pdf.

Vad en muntlig berättare kan

När Vargas Llosas roman kom ut i engelsk översättning 1989, fick den en lysande recension i *New York Times* av författaren Ursula K. Le Guin. Science fiction som allra bäst, slog hon fast. ”Den följer troget den vetenskapliga forskningen – antropologin i detta fall – så långt den kommit och undrar sedan: tänk om?”⁵⁰

Ett decennium senare följde hon själv upp tankeexperimentet med sin allegoriska bästsäljare *The Telling*.⁵¹ Hon tänkte sig en planet där ett enda statskapitalistiskt monopol-företag härskar över en befolkning av producent-konsumenter – man ser framför sig en sammansmältning av Deng Xiaopings Kina med George W. Bushs USA. Företaget har drivit igenom en teknologisk och industriell revolution. Allt det gamla är borta, biblioteken sprängda i luften, de uråldriga ideogrammen ersatta av ett rationellt alfabet. Men en underjordisk motståndsrörelse, uppbyggd kring ”förtäljare”, håller den gamla kulturen vid liv genom att muntligt förmedla dess kunskaper och vårda en taoismliknande visdomstradition.

Le Guin låter en utomplanetarisk observatör försöka komma underfund med vad det egentligen är som förtäljarna gör. Jo, kommer hon fram till, de förankrar sitt vetande i en organisk och naturgiven värld – inte en översinnlig och allra minst någon teknokratisk utopi – och när de förmedlar sina insikter befinner de sig inte utanför utan mitt i världen. De beskriver den inte, utan förtäljer den. Allegorin smeker oss jordiska berättare medhårs. Också vi gör något speciellt när vi berättar, men frågan är om det alltid har så mycket med visdom att skaffa.

Svagheten med Le Guins tankeexperiment är att det bortser från den ursprungliga bilden som satte Vargas Llosas romanförfattare på spåret: fotografiet av en krets bergtagna machiguengas. Utan tvivel var det en berättare i farten, slog han fast. Men låt mig då återvända till min metafor. Med bara fotot att gå efter, kunde det väl lika gärna ha rört sig om en råttfångare? Han hänför lyssnarna och binder dem till sig med sin musik, medan den skickliga berättaren gör sina åhörare till ett begeistrat kollektiv med sina historier. Effekten är densamma och det är den som syns på bilden. Råttfångaren är dessutom förledande, men den aspekten återkommer jag till längre fram.

Le Guin intresserar sig inte för vad som gör muntligt berättande *fängslande*: den smittande empatileken som jag tidigare varit inne på. Man kan i sin avskildhet spegla sig in i en annans öde genom att läsa en roman. Eller få ödet förkroppsligat inför sina ögon på teatern. Som lyssnare till en historia triggas man av berättaren att i sällskap med andra

⁵⁰ Ursula K. Le Guin, ”Feeling the Hot Breath of Civilization”, *New York Times*, 1989-10-06. Min översättning. Tillgänglig på <http://www.nytimes.com/books/98/06/28/specials/llosa-storyteller.html>.

⁵¹ Ursula K. Le Guin, *The Telling*, London, 2002.

gestalta det i sin egen fantasi. Då hanterar man också tillsammans erfarenheter och minnen, vilket skapar en gemensam identitet.

Kulturanthropologerna Aleida och Jan Assmann har utvecklat en tankemodell där det man faktiskt minns är ”kunskap med en identitetsmarkör, det är kunskap om en själv eller ens egen identitet över tiden – det må vara som individ eller familjemedlem, som del av en generation, en gemenskap, en nation eller en kulturell eller religiös tradition.”⁵² Modellen skiljer mellan tre nivåer: en inre eller ”neuro-mental”, en social och en kulturell. Det rör sig om tre olika minnesformat eller sätt att bevara det förflutna, där introspektion är ett, samtal och berättande ett annat. På den tredje nivån, den kulturella, är minnet institutionaliserat och kopplat till yttre symboler som texter och andra artefakter. Där lagras, bland annat i arkiv och på servrar, ett *opersonligt* vetande som samtidigt med lagringsmöjligheterna växer explosionsartat.

Modellen framhäver den sociala glömskans kreativa funktion. De identitetsskapande personliga och sociala minnesformaten bygger på att det som inte längre är relevant glöms bort. Det vi minns genom samtal och berättande ger oss en identitet som avgränsar oss mot allt det där andra, vad det nu var, som inte angår oss.

Vi är våra minnen och måste minnas för att kunna höra till. Jag räknar med att få detta existentiella faktum bekräftat, om inte förr så den dag jag hamnar på hemmet. Då ska jag se min glömska reflekterad i de andras blickar – som om de inte riktigt känner igen mig. Och jag kommer att fråga mig själv: vilka är dessa undrande människor? Skulle då någon berätta en historia som hjälpte mig att minnas, kanske jag för en stund kunde återföras till ett välbekant sammanhang och bli en av *oss*.

Ytterligare ett exempel: The Moth, just nu den mest populära och prestigefulla arenan för muntligt, självupplevt berättande i New York.⁵³ I en stort uppslagen artikel i Svenska Dagbladet målar journalisten Lars Berge upp hur denna kulturinstitution blev en framgångssaga. Det började i vardagsrummet hos en författare där vännerna samlades för att berätta historier för varandra – ute i vimlet gick det ju aldrig att tala till punkt utan att bli avbruten av någon andfådd börsmäklare. Snart blev lägenheten så full av människor att sällskapet tvingades ut på barer, boklådor och kaféer på nedre Manhattan. Och så i år: stor galaföreställning för medlemmar och sponsorer i Coopers Unions anrika aula, där presidenter och kända kulturpersonligheter har framträtt och medborgarrättsrörelsen slog igenom.

⁵² Jan Assmann, ”Communicative and Cultural Memory”, *A companion to cultural memory studies*, red. Astrid Erl m.fl., Berlin, 2010, s. 114. Min översättning.

⁵³ <http://themoth.org>

Berge kom The Moth på spåren genom deras podd – 15 miljoner nedladdningar förra året. Han kan sitta ensam med sina hörlurar på tunnelbanan och skratta högt åt en historia han hämtat ned därifrån. Men det är ändå inte alls samma sak som att befinna sig på plats. Då uppstår det en slags kamratskap, skriver han, ”en fin och mycket analog känsla, den som vi förr i tiden brukade kalla solidaritet.”⁵⁴

Vilka krav ställer The Moth för att ge plats åt en berättare på sin scen? undrar Berge. ”Du måste göra dig sårbar och ha något att förlora om historien ska kännas relevant” får han till svar. Och det nöjer han sig med. En unge skulle nog ha gått vidare och frågat om berättelsen måste vara på riktigt eller om den kan vara på låtsas, men vuxna gör sig sällan så barnsliga.

Det är besynnerligt med tanke på hur lätt man misstar sig på sina minnen. Man glömmer bort och minns fel. Det har rent av hänt att jag gjort en annans minne till mitt eget, trots att jag inte alls var med om händelsen. Så visst har sanningen med saken att göra när vi till vardags förhandlar med varandra om vad som egentligen skedde. Även vår identitet står på spel: jag skulle känna mig bortsuddad om någon annan lade beslag på ett av mina minnen.

I vårt vardagsberättande dras vi mellan en önskan att få minnena att hänga ihop och en önskan att få berättelsen autentisk. Ofta övertrumfar behovet av mening kravet på sanning. Men varför skulle man inte kunna ta med sig de erfarenheterna upp på scenen? Jag har själv försökt hitta ett format som tar vara på den här spänningen. Då och då arrangerar jag Berättarsalonger där jag inleder med en eller ett par historier, för att efter en stund ge plats åt åhörarnas egna kommentarer och berättelser.⁵⁵ Det påminner om en form av berättande som Ochs beskriver så här:

Men sammanhängande konstruktioner av personliga erfarenheter kan lösas upp när berättare visar sig villiga att gräva djupare och göra händelser begripliga på ett sätt som fångar hur de själva och andra protagonister kände, tänkte och handlade[...] Även, eller särskilt, i intima sammanhang där det berättas livshistorier[...] kan berättare sätta frågetecken kring sina egna eller andras versioner av vad som hände. Deltagare i ett rekonstruerande berättande kan föreslå alternativa scenarion eller ställa frågor som låter erfarenheten behålla sina dunkla drag.⁵⁶

Det strider förstås mot god ton att ifrågasätta en scenberättares trovärdighet. Därför gör vi en tyst överenskommelse med estradören och upphäver för en stund vår misstro.⁵⁷ På teatern är en sådan överenskommelse institutionaliserad. Vi har missförstått vad det är skådespelarna

⁵⁴ Lars Berge, "Till berättelsens försvar", *Svenska Dagbladet*, 2013-04-14.

⁵⁵ Se <http://berattarsalonger.se>.

⁵⁶ Ochs, 2004, s. 278. Min översättning.

⁵⁷ Radioproducenten Eric Schüldt hänvisar i en understreckare i *Svenska Dagbladet* till den brittiske poeten Coleridge som myntade uttrycket "the willing suspension of disbelief". *SvD*, 2013-04-20.

har för sig, om vi tror att deras agerande på scenen är ett handlande på riktigt. Det vi bevittnar är avsett som förställning, i bästa fall en äkta förställning.

Något motsvarande gäller också när vi läser en roman. Författaren når bara läsaren via en text, vars ”jag” numera allmänt uppfattas som en fiktion. Den här konventionen innebär att den som menar något i texten ska betraktas som ett påhitt av författaren. Kerstin Ekman har i sin roman *Grand final i skojarbranschen* drastiskt demonstrerat den enda möjligheten till lurendrejeri som i så fall återstår: att författaren utger sig för att vara upphovsman till en bok, där texten skrivits av någon annan.⁵⁸

Vad som står på spel är inte främst rättfångarmetaforens fängslade aspekt utan den förledande. Och ja: en muntlig berättare kan luras, precis som en rättfångare. Det är den praktiska kunskap som de delar. Men att kunna förleda är inget annat än baksidan av den djupt mänskliga förmågan att oförställt säga som det är. Om man bortser från plagiering har de övriga företrädarna för ett publikt berättande avhänt sig den möjligheten, även om också de trolldunder sin publik. Författaren kan kanske bygga upp en mer komplex berättelse och skådespelaren kanske en mer konstfärdig gestaltning. Men fiktionen står som en barriär mellan dem och deras publik.

I motsats till dem vänder jag mig i egen person direkt till mina åhörare. Därmed skulle de också kunna ställa mig till svars. Nu händer det sällan att en scenberättare blir avbruten av inpass från publiken, kanske allt för sällan. För det är insikten om denna möjlighet – att man här och nu skulle kunna bli ifrågasatt – som gör berättaren sårbar och kanske värd åhörarnas kamratskap och solidaritet.

Att ha något att förlora och samtidigt vara oförställd, det är nog den största utmaningen för en muntlig berättare.

⁵⁸ Kerstin Ekman, *Grand final i skojarbranschen: roman*, Stockholm, 2011.

Käll- och litteraturförteckning

Litteratur

- Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Doubleday, New York, 1959.
- Aristoteles, *Om Diktkonsten*, översättning Jan Stolpe, Anamma, Göteborg, 1994.
- Assmann, Jan, "Communicative and Cultural Memory", *A companion to cultural memory studies*, red. Astrid Erl m.fl., De Gruyter, Berlin, 2010.
- Browning, Robert, *The Pied Piper of Hamelin in full color*, Dover Publications, Mineola, N.Y., 1997. Tillgänglig på <http://www.indiana.edu/~librcsd/etext/piper/>.
- Ekman, Kerstin, *Grand final i skojarbranschen: roman*, Bonnier, Stockholm, 2011.
- Elam, Ingrid, *Jag: en fiktion*, Bonnier, Stockholm, 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang von, "Der Rattenfänger", *Goethe Handbuch. Bd 1, Gedichte*, red. Regine Otto, m.fl., Stuttgart, 1996. Dikten tillgänglig på <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3670/264>.
- Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm, "Die Kinder zu Hameln", *Deutsche Sagen*, red. Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1994. Sägner tillgänglig på <http://www.sagen.at/texte/sagen/grimm/diekinderzuhause.html>.
- Homer, *Odysseen*, översättning Ingvar Björkeson, Natur & kultur, Stockholm, 1995.
- Johansson, Maria, *Skådespelarens praktiska kunskap*, Premiss, Stockholm, 2012
- Joyce, James, *Odysseus*, översättning Thomas Warburton, Bonniers, Stockholm, 1993.
- Kleberg, Lars, *Översättaren som skådespelare: essäer*, Dialoger, Stockholm, 2001.
- Le Guin, Ursula K., *The Telling*, Gollanz, London, 2002.
- Lindgren, Torgny, *Merabs skönhet: berättelser*, Norstedt, Stockholm, 1983.
- Lindgren, Torgny, *Minnen*, Norstedt, Stockholm, 2010.
- Ochs, Elinor, "Narrative Lessons", *A companion to linguistic anthropology*, red. Alessandro Duranti, Blackwell Pub., Malden, MA, 2004. Artikeln tillgänglig på http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/ochs/articles/04narrative_lessons.pdf.
- Ong, Walter J., *Muntlig och skriftlig kultur: teknologiseringen av ordet*, Anthropos, Göteborg, 1990.
- Reeder, Jürgen, *Psykoanalys i välfärdsstaten: profession, kris och framtid*, Östlings bokförlag Symposion, Eslöv, 2006.
- Reeder, Jürgen, *Tolkandets gränser: berättelse och avgörande i den psykoanalytiska erfarenheten*, Natur och kultur, Stockholm, 1996.
- Rehman, Mats och Hostetter, Jenny, *Berättelsens röst. En resa genom det muntliga berättandets Sverige*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2002.
- Ricoeur, Paul, *Homo capax: texter av Paul Ricoeur om etik och filosofisk antropologi*, i urval av Bengt Kristensson Ugglå, översättning Eva Backelin, Daidalos, Göteborg, 2011.
- Svenaesus, Fredrik, "Autonomi och empati: två missbrukade och missförstådda ideal", red. Lotte Alsterdal, *Omtankar: praktisk kunskap i äldreomsorg*, Södertörns högskola, Huddinge, 2011.
- Vargas Llosa, Mario, *Berättaren*, översättning Annika Ernstson, Norstedt, Stockholm, 1991.

Young, Katharine Galloway, *Taleworlds and Storyrealms: The Phenomenology of Narrative*, Nijhoff, Dordrecht, 1987.

Ärnström, Ulf, *Varför?: handbok i berättande pedagogik*, 3. omarb. uppl., BTJ Förlag, Lund, 2013.

Tidnings- och tidskriftsartiklar

Berge, Lars, "Till berättelsens försvar", *Svenska Dagbladet*, 2013-04-14.

Bruner, Jerome, "Life As Narrative", *Social research*, 54/1, 1987. Artikeln tillgänglig på http://ewasteschools.pbworks.com/f/Bruner_J_LifeAsNarrative.pdf.

Larsson, Stig, "Så drabbades jag av Knausgård", *Dagens Nyheter*, 2010-11-24.

Le Guin, Ursula K., "Feeling the Hot Breath of Civilization", *New York Times*, 1989-10-06. Recensionen tillgänglig på <http://www.nytimes.com/books/98/06/28/specials/llosa-storyteller.html>.

Lundin, Thomas, "Realistisk krisbild", *Svenska Dagbladet*, 2013-03-22

Palmenfelt, Ulf, "Expanding Worlds: Into the Ethnography of Narrating", *Electronic Journal of Folklore*, vol. 37, 2007. Artikeln tillgänglig på <http://www.folklore.ee/folklore/vol37/>.

Schüldt, Eric, "För Blake var fantasin det verkliga", *Svenska Dagbladet*, 2013-04-20.

Strawson, Galen, "Against narrativity", *Ratio (new series)*, 17:428-458, 2004. Artikeln tillgänglig på http://lhc.ucsd.edu/mca/reviews/against_narrativity.pdf.

Övriga elektroniska källor

<http://www.exulanten.com/hameln.html>. Besökt 2013-05-08.

Johnson, Allen, *Matsigenka Ethnography*, University of California, 1999, opublicerad. Manuskriptet tillgängligt på <http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/johnson/-ethnography.html>.

<http://www.berattarnatet.se>. Besökt 2013-05-16.

<http://storytelling.se/sv/>. Besökt 2013-05-16.

<http://berattarsalonger.se>. Besökt 2013-05-04.

<http://themoth.org>. Besökt 2013-05-15.