

Ingvar Johansson

## Skillnaden mellan litteratur och teater – i filosofisk belysning

(Publicerad i Åsa Arping & Mats Jansson (red.),  
*Kritikens dimensioner. Festskrift till Tomas Forser*,  
Symposion: Stockholm 2008, 200-215).

Först en fråga med svar från Tomas Forser: ”Så vad *är* en recension? En text om en annan text inskriven i massmediernas dramaturgiska krav och järnhårda lönelag.”<sup>1</sup> Här görs ingen skillnad mellan litteratur- och teaterrecensioner. Min och den här uppsatsens fråga är: vad för likheter och skillnader finns inskrivna mellan det som litteratur- och teaterkritiker recenserar?

### 1. Roman Ingarden

Svaret till frågan är naturligtvis i en mening uppenbar: i ena fallet finns texten ifråga i en bok, i den andra framsägs den av skådespelare på en scen. Men som filosof är min egentliga fråga om detta faktum för med sig några filosofiskt intressanta och karakteriserbara skillnader. Svaret, vilket är jakande, ska jag ge mot bakgrund av en presentation av den polske filosofen Roman Ingardens (1893-1970) analyser. Med en term som jag senare kommer att förklara – den kursiverade – ser min tes ut så här:

- det som teater handlar om och visar upp är precis lika fiktivt som det som motsvarande skönlitteratur handlar om och visar upp; skillnaden är att uppförda teaterpjäser har färre *obestämdhetsställen* än vad motsvarande skönlitteratur har.

Ingardens centrala verk om litteratur, *Det litterära konstverket* (1930), finns översatt till svenska; översättningen innehåller som supplement också en uppsats kallad ”Om funktionerna hos språket i teaterskådespelet”.<sup>2</sup> Han är alltså inte helt okänd i svensk litteraturvetenskap, men han har inte avsatt några bestående spår.<sup>3</sup>

Ingarden tillhör inom filosofin den av Edmund Husserl initierade fenomenologiska traditionen. En riktning som rymmer namn som Martin Heidegger, Edith Stein, Jean-Paul Sartre och Maurice Merleau-Ponty. Helt centralt för denna tradition är begreppet om ”intentionalitet”.<sup>4</sup> Intentionala fenomen är akter och tillstånd som är ”riktade mot” något; dock *inte* den bemärkelse som en sten som faller har en *rörelseriktning* mot jorden. Det rör sig om den typ av riktadhet som finns i varseblivningar, tankar och språkliga beskrivningar; och en sten kan varken varsebli, tänka eller prata. Om jag står på Götaplatsen i Göteborg och tittar på Stadsteatern, så finns det en riktadhet från mig mot Stadsteatern; om jag på samma ställe står och läser i *Göteborgs-Posten* om något som hänt i Majorna, så finns det en riktadhet från mig mot dessa händelser; om jag läser om någon seriefigur så finns det en riktadhet från mig mot denna fiktion. I alla fallen kan det kännas konstigt att säga att vi är *riktade mot* något; normalt säger vi i det första fallet att vi *tittar på* något, och i de två andra att vi *läser om* något. Men fenomenologerna vill med sitt begrepp om intentionalitet lyfta fram det som varseblivningar, beskrivningar och fiktionslitteratur har gemensamt: intentionalitet.

Jag ska i möjligaste mån pressa ner fackfilosofiska termer och kommentarer i fotnoterna, men tyvärr är för den här uppsatsen inte bara termen ”intentionalitet” nödvändig, så är också termen ”ontologi”. På grekiska heter dess motsats ”epistemologi”. Den senare termen kan översättas med ”kunskapsteori”, men ”ontologi” saknar försvenskning. En kunskapsteori är en mycket allmän och abstrakt lära om *vad* vi kan få kunskap om och *hur* vi kan få denna kunskap; en filosofisk ontologi är på ett liknande allmänt och abstrakt plan en lära om *vad* som kan existera och *hur* det existerar. Husserl har i förhållande till de intentionala fenomenen såväl en kunskapsteoretisk som en ontologisk fundamentaltes:

- kunskapsteori: det vi vet säkrast av allt är att intentionala fenomen existerar
- ontologi: intentionala fenomen kan omöjligt vara av samma slag som de fenomen som naturvetenskaper som fysik och kemi har beskrivit.

Den ontologiska tesen implicerar att dom som tror att fysiken en dag kommer att kunna beskriva *allt* som existerar har helt fel. Tomas och hans kollegor kommer t.ex. aldrig någonsin att kunna ersättas av fysiker eller neurologer. Den kunskapsteoretiska tesen implicerar att det finns vissa sanningar som inte ens naturvetenskapliga teorier kan rubba på.

Ingarden delar dessa Husserls åsikter om de intentionala fenomenen, men han kom trots detta ganska tidigt i konflikt med sin lärofader. Normalt tänker sig nog de flesta människor att de intentionala fenomenen (varseblivningar, föreställningar, språkakter och tänkande) bara

kan existera hos den typ av subjekt som de högre djuren, människan i synnerhet, utgör; medan världen i rum och tid med sina materiella ting kan existera oberoende av all intentionalitet. 'tminstone är det detta som lärs ut i modern kosmologi och evolutionsbiologi. Men Husserl kom efter en tid till slutsatsen att *allt* som existerar, även världen i rum och tid, måste existera som intentionalt fenomen hos subjekt av något slag. Dessa världskonstituerande subjekt kallar Husserl för "transcendentala ego". Det som sägs vara transcendentalt antas finnas s.a.s. på gränsen mellan det hitsides (det i rum och tid immanenta) och det helt hinsides (det transcendentala). Ingarden kritiserar denna Husserl's idealism.<sup>5</sup> Men om denna schism behöver man inte bekymra sig när man diskuterar den ontologiska skillnaden mellan litteratur och teater. Jag har nämnt schismen mest för att positionsbestämma Ingarden, samt för att påpeka att jag själv gärna placerar mig på den realistiska gren av det fenomenologiska trädet som han grundlägger.<sup>6</sup>

Ingardens realism är en realism som accepterar existensen av både rent *rumtidsliga objekt* och rent *fiktiva objekt*; dessutom ser han det som möjligt (jag tror det är omöjligt) att också atemporala *ideala objekt* typ Platons idéer existerar. Själv kallar Ingarden de fiktiva objekten för "rent intentionala objekt". När vi varseblir något eller tror oss ge en sann beskrivning av något i världen, så är våra intentionala akter riktade mot något som gör anspråk på att finnas oberoende av akterna ifråga, men när vi talar om fiktiva objekt så talar vi om något som *inte* gör anspråk på att finnas på detta sätt. De senare akterna är s.a.s. slutna i sig själva och är därför "rent" intentionala.

Enligt Ingarden kan olika typer av entiteter ha olika *existenssätt*. Saker i rum och tid existerar på ett (reellt) sätt, begrepp och matematiska tal på ett annat (ideellt) sätt, och litteraturens fiktioner på ett tredje (rent intentionalt) sätt. Alla intentionala fenomen (akter och tillstånd) existerar i rum och tid, men det som dom är *riktade mot* behöver inte existera i rum och tid. Om man läser t.ex. sagan om Hans och Greta, så finns naturligtvis själva de intentionala läsakterna i ens eget huvud i rum och tid, men Hans, Greta, vargen och de händelser dom är inblandade i finns inte, och har aldrig funnits, i rum och tid. Trots detta kan jag som läsare under läsningens gång identifiera och återidentifiera dem; till yttermera visso kan jag diskutera dom med andra läsare. Ingarden anser, tror jag, att alla objekt som kan både identifieras och återidentifieras av flera personer måste tillskrivas någon form av existens. Fiktioner existerar, men naturligtvis inte på det sätt som materiella föremål existerar. Dom är med en post-Ingardensk term "sociala konstruktioner", men dom är konstruerade av människor av kött och blod som har en reell rumtidslig existens.

## 2. Det litterära verkets ontologiska struktur

Jag kommer i det här avsnittet för enkelhets skull att lägga Ingardens ord i min egen mun. Detta trots att jag (a) i ett litet avseende modifierar en åsikt han har, (b) ett par gånger utvecklar hans åsikter för att visa att nya litteraturformer inte gjort hans analyschema överflödigt, och (c) ibland väljer andra termer än Ingarden och hans svenska översättare. Allt detta är gjort i syfte att göra Ingarden mer pedagogiskt lättillgänglig; och avvikelserna redovisas i fotnoter. Nämnas bör också: (d) alla exemplen är mina egna. Det jag kommer att hävda finns i princip utsagt i den nämnda till svenska översatta boken, men min tolkning av Ingarden bygger även på, och stabiliseras av, böckerna *The Cognition of the Literary Work of Art* och *Ontology of the Work of Art*.<sup>7</sup> Nu till saken, men på ett mycket mera kortfattat sätt än den mångordige Ingarden själv.

Litterära verk – liksom flera andra typer av skrifter – innehåller och byggs upp av fyra ontologiskt heterogena skikt. I litterära verk som verkligen gör skäl för epitetet ”litterärt” ger de fyra skikten upphov till en en gestaltkvalitet – verket – som kännetecknas av en ”polyfon harmoni”. I en novell eller roman med ett händelseförlopp är skikten:

4. det schematiserade aspekt-skiktet
3. händelseförlopp-skiktet
2. ordmening-skiktet
1. ordljud-skiktet.<sup>8,9</sup>

Vad är det då för skillnad på de olika skikten när de förekommer i ett litterärt verk och när de förekommer i t.ex. en beskrivning av saker som ett verkligt landskap, en verklig person, eller en motors funktionssätt? Vad gäller själva händelseförlopp-skiktet så är naturligtvis skillnaden den att en central del av händelseförloppet är ett *rent* fiktivt förlopp. I en roman som t.ex. Umberto Ecos roman *Rosens namn* kan man i en mening direkt skilja på fiktioner som William av Baskerville, dom andra beskrivna personerna och Benediktinerklostret där allt utspelas och, å andra sidan, realiteter som Italien år 1327 med påve och olika slags klosterordnar.<sup>10</sup> Men de verkliga platserna, personerna och händelserna lyfts ändå s.a.s. ur sin verklighet och in i romanen. De kan i skönlitteratur inte beskrivas som helt verkliga, eftersom

den ”verkliga verkligheten” aldrig interagerat med de av Eco skapade fiktiva platserna, personerna och händelserna.<sup>11</sup>

Skillnaden mellan ordmening-skiktet och ordljud-skiktet måste införas för att ontologiskt förklara vari en översättning består: ursprunglig ord- och satsmening blir förbunden med nya ordljud.<sup>12</sup> När ordmening-skiktet är del av ett litterärt verk är nästan alltid spelet mellan bokstavliga och metaforiska betydelser mycket betydelsefullt; det är det sällan i beskrivningar av faktiska förlopp. Ordljud-skiktets betydelse skiljer sig normalt inte så mycket i litterära verk och i sakprosa, men som jag snart kommer att exemplifiera, så finns det genrer där även detta skikts utformning får stor litterär betydelse. Inget i det nu sagda hindrar att en beskrivning av en motor kan ges en litterär gestaltning, men det blir ändå inte det väsentliga så länge avsikten är att göra motorns funktionssätt begripligt.

Vad så med skiktet för schematiserade aspekter? Och – till att börja med – vad är en schematiserad aspekt för något? Utgångspunkten är en inom fenomenologin ofta upprepad poäng om vanliga varseblivningar. När vi ser t.ex. ett hus, så varseblir vi det spontant och omedelbart som ”ett hus som (från mitt perspektiv) visar bara en aspekt av sig själv”. Går vi runt huset ser vi en kontinuerlig mångfald av aspekter; vrider sig huset (såna hus finns) så blir vi medvetna om de olika aspekterna trots att vi står still. Varje hus har dessutom ett oräkneligt antal aspekter vi för tillfället inte ser. Det har ovansida, undersida, och innansidor, och det har rumsliga delar som kan delas upp i allt mindre och mindre bitar. En s.a.s. abstrakt del av allt detta ”osedda” finns ändå i någons slags bakgrundsmedvetande med i åsynen av huset. På något sätt finns i själva varseblivningen ett medvetande om *att* huset har *någon form av* ovansida, undersida, etc. Detta *schematiserade* innehåll är ”medpresenterat” i det som utgör enbart den konkret presenterade aspekten själv, vilket är ett skäl till att aspekten som helhet bör kallas en ”*schematiserad aspekt*”. Ett annat skäl är att även *i* den aspekt man ser finns många detaljer bara i ens bakgrundsmedvetande; dessa detaljer framträder därför också på ett schematiserat sätt. Det är ett inom både fenomenologi och perceptionspsykologi välkänt fenomen att vi t.ex. upplever många ytor som enfärgade trots att dom innehåller flera olika nyanser av sin färg. I den dubbla mening jag nu klargjort är en varsebliven aspekt av ett vanligt föremål en ”schematiserad aspekt”.

Det krävs inte mycket eftertanke för att inse att när man i språket beskriver aspekter av ting, händelser eller personer så sker i förhållande till motsvarande varseblivningar ytterligare en schematisering; detaljrikedomen avtar. Varje schematiserad aspekt i såväl varseblivningar som beskrivningar av reella företeelser innehåller saker som är *kunskapsteoretiskt obestämda*. Schematiseringen pekar mot något bestämt, men vi *vet inte* för tillfället hur detta bestämda är

beskaffat. Nu till litterära verk. Precis som beskrivningar av verkliga hus, händelser och personer måste göras med hjälp av schematiserade aspekter, så måste beskrivningar i en roman göras med hjälp av sådana aspekter. Men i beskrivningarna av de rena fiktionerna möter man inte längre kunskapsteoretiska utan *ontologiska obestämdhetsställen*. En fiktion, t.ex. ett fiktivt hus, existerar bara i och genom sina beskrivningar. Det som författaren utelämnat i beskrivningen, och som inte heller självklart följer av beskrivningen, *finns inte*. Låt mig exemplifiera. I *Rosens namn* beskriver Eco sin huvudperson, franciskanermunken William, på följande sätt:

Broder William [...] var längre än vad som är normalt för en människa och så mager att han verkade ännu mera högväxt. Blicken var skarp och genomträngande; den spetsiga lite böjda näsan gav ansiktet ett vaksamt uttryck [...]. Också hakan røjde en stark vilja, även om det långlagda och fräkniga ansiktet [...] kunde avspegla ovisshet och villrådighet. [...] Som den pojke jag var lade jag genast märke till de gula hårtofsar som stack ut ur öronen på honom och hans buskiga ljusa ögonbryn. Han kunde väl ha omkring femtio vårar på nacken [...].<sup>13</sup>

I så måtto som detta är allt som sägs om William så är bl.a. följande egenskaper hos honom (ontologiska) obestämdhetsställen: exakt längd, exakt bröst- och midjemått, ögonfärg, exakt ansiktsfärg, öronens form, avståndet mellan ögonbrynen, hårlängd, hårfärg och exakt ålder. Hade han varit en verkligt existerande berömd franciskanermunk hade historiker med hjälp av eventuella andra berättelser och bilder kunnat försöka ta reda reda på hur William mer exakt såg ut. Men nu är det meningslöst därför att dessa egenskaper helt enkelt inte finns; de är obestämdhetsställen. Nu kan det fjärde skiktet, som det förekommer i litterära verk, karakteriseras: i ett litterärt verk är det schematiserade aspekt-skiktet den del av händelseförlopp-skiktet som *inte* är ontologiskt obestämd.

De viktigaste skikten i traditionella romaner och noveller är händelseförlopp-skiktet och det schematiserade aspekt-skiktet. Det är i samspelet mellan dessa som den centrala gestaltningen tar form. Händelseförlopp-skiktet och det schematiserade aspekt-skiktet hos ett litterärt verk kan inte helt bytas ut utan att verkets identitet går förlorad. Däremot kan ordljud-skiktet bytas ut mot ett helt annat ordljud-skikt utan att identiteten försvinner; det är vad som görs och sker i en översättning.

Den läsare jag hittills haft i åtanke är en som läser lite halvhögt, men för dom som läser fullständigt tyst byts hela ordljud-skiktet ut mot ett visuellt ordgrafem-skikt; för den blinde som kan läsa blindskrift byts ordljud-skiktet ut mot ett taktilt ordgestalt-skikt.<sup>14</sup> Alltså:

- (a) ordljud-skiktet i ett verk kan bytas ut mot ett annat ordljud-skikt utan att verkets identitet helt går förlorad (översättningar)
- (b) ordljud-skiktet kan som helhet bytas ut mot andra typer av meningsbärande skikt (ett och samma verk kan ges ut som vanlig bok, talbok eller i blindskrift).

Till dessa två påpekanden kan så ytterligare två skikt-fakta adderas:

- (c) det understa skiktet kan ges olika grad av signifikans
- (d) till de fyra basala skikten kan ibland ytterligare skikt läggas.

Punkterna (c) och (d) låter sig kortfattast exemplifieras med lyrik, även om man då egentligen inte kan använda termen ”händelseförlopp-skiktet”, utan bör ersätta denna term med något mera allmänt som ”skiktet för vad-som-framställs”.<sup>15</sup> Ett enkelt exempel på punkt (c) kan man hitta i en dikt av Fröding. Dikten i fråga handlar om en fest där man dricker ur en pokal, och Fröding har centrerat alla ordrader och givit dom en sådan längd att diktens visuella kontur fått formen av en pokal.<sup>16</sup> Ordgrafem-skiktet ges härigenom en speciell pregnans; vilket har sina konsekvenser. Det blir omöjligt att fånga hela diktens väsen i en uppläsning, dvs. punkt (b) ovan blir bara betingat giltig. I mer komplicerade former ger ju all konkret poesi mer än normal signifikans åt antingen ordgrafem-skiktet eller ordljud-skiktet. Och jag undrar om om man inte, utifrån den ovan presenterade analysen, rent av skulle kunna definiera konkret poesi som ”poetiska verk i vilket ordgrafem-skiktet och/eller ordljud-skiktet utgör en mycket väsentlig del av verkets polyfona harmoni”.

Till de fyra nämnda skikten kan ibland musik adderas – punkt (d). Och det betyder då inte bara att det spelas musik samtidigt som en dikt läses. För att vara ett skikt i ett verk måste musiken ha blivit en integrerad del av den helhet som i övrigt konstitueras av de fyra basala skikten. Men integrationen är en gradfråga. Liksom ordljud- och ordgrafem-skikten kan ges varierande grad av signifikans i förhållande till de två översta skikten, kan också musik-skiktets signifikans för helheten variera. Hur det förhåller sig i det enskilda fallet är lätt att undersöka. Det är bara att läsa ifrågavarande text utan musik, och sedan jämföra resultatet med upplevelsen av helheten text-musik. Vad gäller den svenska visskatten är mitt intryck att Cornelis Wreeswijk gjort musiken mer signifikant än Taube, och att Taube gjort den mer signifikant än Bellman. I modern schlager, rock och pop förlorar normalt lyriken all

genomslagskraft om musiken tas bort. Detta gäller, tycker jag, även storheter som Beatles, Bob Dylan och Bruce Springsteen. Att bedöma schlager-, rock- och poptexter utan sin musik är som att bedöma konkret poesi bara utifrån det schematiserade aspekt-skiktet och händelseförlopp-skiktet. Den som inte gör det bara i litteraturteoretiskt analyserande syfte gör en mycket grov felbedömning.

Det väsentliga för både skapare och normal-mottagare av de litterära verken är den gestaltade mångskiktade helheten, dvs. verket självt; inte de olika skikten. Helheten (det litterära verket) är, som det heter, mer än summan av sina delar (skikt). Men för litteraturvetare kan det naturligtvis vara lika viktigt att analysera ett eller några av delarna/skikten isolerat. För lekmannen som inte kan begripa varför en litteraturvetares analys av en bok kan vara längre än boken själv, ger skikt-analysen omedelbart ett svar: litteraturvetare kan intressera sig för delar/skikt som för normal-läsaren är helt ointressanta. Det förklarar samtidigt varför författare klarar sig bra utan några skikt-analyser: man kan skapa helheter utan att veta mycket om hur dess delar ter sig isolerade.

Händelseförlopp-skiktet kan i varierande grad vara rent fiktivt. Inget i analysen ovan utesluter detta. Sagor brukar för det mesta vara total-fiktiva, och handla om fiktiva personer i ett nästan fullständigt obestämt "någonstans". Men de flesta klassiska romaner innehåller en påtaglig mix av det slag som bl.a. Ecos nämnda *Rosens namn* exemplifierar. I svensk litteratur utgör naturligtvis Vilhelm Mobergs utvandrarserie och Per-Anders Fogelströms Stockholm stad-serie praktexempel på hur i litterära verk fiktiva personer och händelser placeras in i en reell verklighet; eller, omvänt, hur en reell verklighet lyfts in i en roman och börjar samspela med rent fiktiva personer och händelser. Minimerat blir det fiktiva momentet i genren självbiografiska romaner, typ Carina Rydbergs *Den högsta kasten*. Men även i dessa extremfall, där läsaren hålls omedveten om något överhuvudtaget är fiktivt eller om allt är självbiografiskt, syftar böckerna ju helt klart till en litterär gestaltning. Också här hittar följaktligen den ontologiskt intresserade fyra skikt plus en polyfon *litterär* harmoni (som, det kanske bör sägas, utan motsägelse kan vara grundad i en mänsklig disharmoni i händelseförlopp-skiktet).

## 5. Det litterära verket och dess läsare

Hur förhåller sig då ett litterärt verk med sina skikt och gestaltade helhet till det som finns i en läsares medvetande? Tillåter Ingardens analys att verket ses som en mötesplats för författare



och läsare? I det som de flesta utan analys kallar ”läsupplevelser” urskiljer Ingarden tre komponenter:

- konkretisationer
- psykiska upplevelser
- metafysiska kvaliteter.

När jag läste *Rosens namn* skapade jag mig t.ex. en lite mer konkret föreställning av William än den som ges i boken. Jag tog därigenom bort många av de williamska obestämdhetsställen som finns i boken, utan att för den skull komma ens i närheten av att ta bort dem alla. Enligt Ingarden fyller en konkretisation ut många obestämdhetsställen men tar praktiskt taget aldrig bort dem helt. Och på samma sätt gjorde jag i förhållande till mängder av saker i boken. Inte så att jag efter en stunds reflektion medvetet adderade bestämmingar till William och till annat i boken. Det som en konkretisation adderar till ett verk projicerar läsaren spontant och omedvetet in i verket självt, men är i en retrospektiv analys ganska lätt att upptäcka.

Ofta blev jag totalt absorberad av händelsesförloppet i Ecos bok, och i sådana stunder saknade jag *helt* det som Ingarden kallar ”psykiska upplevelser”. I alla sådana upplevelser kommer på något sätt det egna jaget in. Tankar som ”jag undrar om Adso (Williams unge skyddsling) ska visa sig vara en skurk”, ”jag tycker att Adso är sympatisk” och ”jag blir ju rent rädd att det ska gå Adso illa” tillhör inte konkretisationen, utan är exempel på subjektiva psykiska upplevelser som boken ger upphov till. Såväl konkretisationer som psykiska upplevelser skiljer sig normalt från läsare till läsare.<sup>17</sup> Min konkretisation av William skiljde sig t.ex. en hel del från den William man (via Sean Connery) får sig till livs i filmatiseringen av boken.

Upplevelser av det som Ingarden kallar metafysiska kvaliteter finns inte bara i litteratur och konst utan också då och då även i det verkliga livet. Hans lista över olika sådana kvaliteter ser ut så här: ”det upphöjda, det tragiska, det fruktansvärda, det skakande, det ofattbara, det demoniska, det heliga, det syndiga, lyckans obeskrivbara ljus men också det groteska, det eggande, det lätta, det lugna osv.”<sup>18</sup> När de uppstår hos läsare av litterära verk (märk: de utgör inget skikt i verket självt) så kan de sägas ligga mitt emellan konkretisationen (som helt saknar medvetet ”jag-upplever” moment) och de psykiska upplevelserna (i vilka ”jag-upplever” momentet är ett dominerande inslag). När man t.ex. uppfattar något som

tragiskt (i verkligheten eller i en bok) finns normalt en dubbelhet i uppfattningen som kan beskrivas som ”*jag-upplever-det-som-tragiskt och det-är-tragiskt*”.

Att för läsarna (via deras konkretisationer) uppenbara metafysiska kvaliteter är, säger Ingarden, det som litterära verk ytterst sett syftar till. Men läser man honom noggrant upptäcker man att han anser att detta bara är det *näst* yttersta syftet. Poängen med att via litteratur uppleva metafysiska kvaliteter är att de kan i aristotelisk mening ha en katharsis-effekt.<sup>19</sup> Läsarens psykiska upplevelser (i Ingardens bemärkelse) är däremot bara tillfälliga och oväsentliga biprodukter till läsarens konkretisation. Ingarden avslutar den ovan citerade listan över metafysiska kvaliteter med ett ”osv”. Han gör inga anspråk på att ha en uttömmande lista, och vill såvitt jag förstår inte förneka att framtida litteratur kan skapa helt nya typer av metafysiska kvaliteter. Själv vill jag med tanke på sen svensk litteratur gärna utöka listan med ”det absurt futtiga” och ”det infamt blandade”. I Carina Rydbergs nämnda bok framvisar vissa vänskaps- och kärleksrelationer en absurd futtighet; i dramer som Lars Noréns *Natten är dagens mor* och *Kaos är granne med Gud* uppvisar vissa familjerektioner en infam blandning av gott och ont.

Trots att Ingarden själv inte gör det explicit, tillåter hans analys att man urskiljer heterogena skikt också i läsoplevelser. Det första som bör noteras är då: *ett verk förhåller sig till sina konkretisationer som skikten i verket till verket självt*. Verket finns i varje konkretisation, men inte som självständig gestaltkvalitet. Det har istället blivit del av den gestaltkvalitet som konkretisationen skapar. Ingarden skriver att verket ”avtecknar sig bara i” konkretisationerna.<sup>20</sup> Men detta betyder faktiskt att skikten i verket också är skikt i läsoplevelsena. Lämna vi därhän det skikt som de subjektiva upplevelsena utgör, så följer av Ingardens analys att läsoplevelser väsentligen innehåller sex heterogena skikt (varav fem och sex saknar motsvarighet i verket):

6. skiktet för (upplevelse av) metafysiska kvaliteter
5. skiktet för det i konkretisationen tillagda
4. det schematiserade aspekt-skiktet
3. händelseförlopp-skiktet
2. ordmening-skiktet
1. ordljud-skiktet (eller ordgrafem-skiktet).

Ingardens skiktanalys är alltså av intresse även för de litteraturteoretiker som anser att det som till vardags kallas ett litterärt verk egentligen inte finns, utan bara är ett praktiskt sätt att

prata om en grupp likartade läsoplevelser. Jag ska därför när jag i nästa avsnitt kommer till själva jämförelsen mellan litteratur och teater primärt jämföra skikten i en läsoplevelse (av ett litterärt verk) med motsvarande skikt i en teaterupplevelse (av ett teaterskådespel). Låt mig först bara extremt kortfattat säga något om de grunder utifrån vilka Ingarden hävdar att litterära verk har en speciell identitet, och att de därför ur ontologisk synpunkt omöjligen kan reduceras till de läsoplevelser de ger upphov till.

Ingarden tror inte att litterära verk med sina fiktiva händelseförlopp, sina ”rent” intentionala objekt, kan existera utan läsare. För Ingarden är det en allmänt viktig poäng att vissa typer av objekt bara kan existera under förutsättning att vissa andra typer av objekt redan existerar, och fiktiva objekt kan bara existera i intentionala akter.<sup>21</sup> Dom finns inte i någon platonisk idévärld, och dom är naturligtvis inte materiella. En tjock romanbok innehåller i sig själv lika lite som en verklig tegelsten några intentionala fenomen och fiktiva objekt. Men till skillnad från tegelstenen kan boken hos läsare ge upphov till intentionala fenomen riktade mot fiktiva objekt. Böcker har en ”avledd intentionalitet”.<sup>22</sup>

Men hur kan man tro att *ett och samma* fiktiva händelseförlopp kan existera i eller via *många olika* läsoplevelser, även om dessa har sitt ursprung i samma bok? Varje person som förstår påståendet ”Tomas Forser har gjort en betydelsefull gärning både som lärare, forskare och teaterkritiker” har sin egen privata läsoplevelse av påståendet. Men dessa upplevelser är trots allt i grunden (någorlunda) kvalitativt *identiska*; ett och samma påstående kan i denna mening finnas i många olika läsoplevelser. Detta är inte konstigare än att t.ex. många bollar kan ha (ungefär) en och samma sfäriska form. Och eftersom påståendet handlar om och är riktat mot Tomas, så blir automatiskt alla läsare som uppfattar det riktade mot *en och samma verkliga person*, nämligen Tomas Forser. Kvalitativt identiska påståenden måste med nödvändighet alltid handla om samma sak; det gäller även påståenden som handlar om fiktiva personer och händelser. Alla som i Ecos bok läser och förstår påståendet ”William av Baskerville var en franciskanermunk” blir därför riktade mot *en och samma fiktiva person*. Alla som läser och förstår hela boken blir trots sina i rum och/eller tid skilda läsoplevelser riktade mot samma verks verklighet.

#### 4. Teaterskådespelet och dess åskådare

När Ingarden jämför litteratur och teater jämför han i det supplement som nämnts ett litterärt verk med en uppförd pjäs, dvs. det han kallar ett ”teaterskådespel”. Det är ju detta som direkt

möter läsaren respektive teaterbesökaren. Han tar dock i förbifarten också upp och diskuterar hur identiteten hos en uppförd pjäs förhåller sig till identiteten hos det enbart skrivna dramat ("huvudtexten") – med och utan dess regi- och scenanvisningar ("bitexten"). Jag ska, som jag tidigare sagt, primärt jämföra skikten i en läsupplevelse (av ett litterärt verk) med skikten i en teaterupplevelse (av ett teaterskådespel). Den skiktanalys av uppförd pjäs med tillhörande teaterupplevelse som jag presenterar finns inte gjord explicit hos Ingarden, men behövs om man filosofiskt ska kunna karakterisera skillnaden mellan litteratur och teater.

Alla de fyra skikt som finns i ett litterärt verk finns också i ett teaterskådespel, om än med vissa skillnader; och alla de sex skikt som finns i läsupplevelser finns också i teaterupplevelser. Också teaterbesökaren fyller ut teaterskådespelet hon ser så att man ur analytisk synpunkt måste skilja på hennes konkretisation (skikt 1-5) och den framförda pjäsen själv (skikt 1-4). Och även teatern har som yttersta syfte att ge besökarna upplevelser av metafysiska kvaliteter (skikt 6).

Modern teater har i allt större utsträckning utökats också med ett musik-skikt. Ingarden diskuterar inte detta i anslutning till teater, men väl till film, och det vore därför helt fel att tro att han inte skulle kunna acceptera ett sådant skikt som integrerad del även av ett teaterskådespels polyfona harmoni.

Händelseförlopp-skiktet (3) är lika fiktivt på teatern som i litterära verk. Precis som vi vid läsning normalt har antingen en inställning "detta handlar om verkligheten" eller en inställning "detta handlar om en fiktiv verklighet", så kan vi också vid varseblivningar ha antingen inställningen "detta är verkligt" eller inställningen "detta är bara teater". I båda fallen föreligger också en viss möjlighet att växla mellan inställningarna. Inte bara språk utan också vissa varseblivningar tillåter, med en Husserlsk term, en "fantasimodifikation". I en sådan modifikation hålls på ett sätt det som vi är *riktade mot* konstant, men *sättet* varpå vi riktar oss förändras radikalt. Vi byter ut ett "realitetsmodus" mot ett "fiktionalitetsmodus". För den som någon gång läst en roman i tron att det är en nyckelroman, men sedan får reda på att allt är påhittat, blir denna typ av övergång mycket påtaglig.

Läsupplevelsens ordmening-skikt (2) plus ordljud-skikt (1) motsvaras naturligtvis på teatern av det som åskådarna hör skådespelarna säga, men nu tillkommer dels alla de icke rent språkliga handlingar som skådespelarna utför dels allt det som finns på scenen. Också detta är delar av ett teaterskådespels polyfona harmoni. I analogi med distinktionen mellan ordmening och ordljud måste vi därför också skilja på (2) kroppsspråk och (1) kroppsbeteende, liksom på (2) scenrekvisitans betydelser och (1) de materiella föremål som den byggts upp av. De två understa skikten i en uppförd pjäs och i teaterbesökarnas upplevelser är:

2. skiktet för: ordmening + kroppsspråk + scenrekvisitans betydelser
1. skiktet för: ordljud + kroppsbeteende + materiella föremål och händelser.

Det nu sagda säger inte Ingarden rakt ut, men jag uppfattar det som ett relativt oproblematiskt förtydligande av hans åsikter om jag får göra en kvalifikation. Det kan naturligtvis diskuteras om inte kroppsspråket och scenrekvisitans betydelser bör förstås som helt egna skikt istället för att som ovan göras till delar av ett sammansatt skikt (2). Jag har stannat för ”sammansatt skikt” därför att det som kroppsspråk och scen på teatern *visar* måste man i en bok *beskriva*. Mera härom nedan.

Vad Ingarden däremot mycket uttyckligt säger är att ord-skiktet har en annorlunda karaktär i teaterskådespel än i litterära verk. Möjligt är att skillnaden idag inte är lika stor som på Ingardens tid, men här kommer hans åsikt. Se på nedanstående (ej sammanhängande) rader ur Ecos *Rosens namn*; kursiveringen är tillförd:

”Dvärg, ja förvisso”, *skrattade* Ubertino,

”Son till en skomakare”, *muttrade* en av legaterna.

”Kristus var son till en timmerman!”, *anmärkte* Ubertiono *förebrående*.

”Så skamlöst!” *utropade* Michele.

”Men den finns”, *hävdade* Hieronymus *med skärpa*.

”Kan han icke?” *avbröt* Ubertiono.

”Så mycket värre”, *mumlade* Michele *förskräckt*.

”Vi får se, vi får se”, *sade* William *gåtfullt*.<sup>23</sup>

Om motsvarande saker hade sagts på en teaterscen, så skulle den som spelar Ubertino skrattande ha sagt enbart ”Dvärg, ja förvisso”; en av dom som spelar legat skulle muttrande ha sagt enbart ”Son till en skomakare”; och så vidare på samma sätt. Den skådespelare som spelar William skulle ha varit tvungen att lära sig tala på ett sätt som låter gåtfullt. Enkelt formulerat: mycket av det som i en roman blir *beskrivet* blir på en teaterscen istället *uttryckt* av skådespelarna. Detsamma gäller den påverkansfunktion som det sagda, skratt, förebråelser, gåtfullhet och liknande saker kan ha. I en bok måste sådan påverkan beskrivas, men på en teaterscen visas de direkt i skådespelarnas handlingar och interaktioner.<sup>24</sup>

Dessa skillnader mellan de två understa skikten i litterära verk och i teaterskådespel påverkar naturligtvis hur det schematiserade aspekt-skiktet (4) ser ut. I de fall där passager i

en bok låter sig direkt jämföras med en del av en teaterpjäs, så är naturligtvis aspekt-skiktet mer konkret och detaljerat på teatern än i boken. Och detta innebär i sin tur att i dessa fall händelseförlopp-skiktet (3) innehåller färre obestämdhetsställen på teatern än i boken. Som jag tidigare påpekat så är i Ecos bok bl.a. följande egenskaper obestämdhetsställen: exakt längd, exakt bröst- och midjemått, ögonfärg, exakt ansiktsfärg, öronens form, avståndet mellan ögonbrynen, hårlängd, och hårfärg. I en teateruppsättning kan de inte förbli obestämdhetsställen utan att en medveten stilisering gör dom till detta. Alltså:

- det som teater handlar om och visar upp är precis lika fiktivt som det som motsvarande skönlitteratur handlar om och visar upp; skillnaden är att uppförda teaterpjäser har färre obestämdhetsställen än vad motsvarande skönlitteratur har.

Vilket var det som skulle visas.

## Noter

<sup>1</sup> Tomas Forser, *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik* (Gråbo: Anthropos, 2002), s. 20.

<sup>2</sup> Roman Ingarden, *Det litterära konstverket* (Lund: Bo Cavefors förlag, 1976); boken ursprungligen på tyska 1930 och supplementet på polska 1958.

<sup>3</sup> Jag har inte gjort något försök att reda ut Ingardens inflytande på svensk litteraturvetenskap, men jag vet följande. Översättaren Margit Kinander skrev 1971 i Uppsala en licentiatavhandling i litteraturvetenskap om Ingarden, och hon nämner i sitt översättarförord att Staffan Björck och Gunnar Tideström hade sysselsatt sig med honom. Kurt Aspelin ger i sin *Textens dimensioner* (Stockholm: Norstedts, 1975) en tvåsiderspresentation av Ingarden (ss. 238-239); Anders Petterson diskuterar och kritiserar honom i sin bok *Verkbegreppet. En litteraturteoretisk undersökning* (Oslo: Novus Forlag, 1981). AP har en till Ingarden direkt antitetisk åsikt, och anser att "en teoretiskt adekvat analys av verkbegreppet måste beskriva verket som en motsägelsefull fiktion som kan elimineras ur språket" (ibid. s. 173).

<sup>4</sup> Utanför den fenomenologiska traditionen har intentionalitetsbegreppet fått en framstående förespråkare i den analytiske filosofen John Searle; se hans *Intentionality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

<sup>5</sup> Kinander säger i sitt förord till *Det litterära konstverket* (s. 5), att Ingarden inte riktigt förstått Husserls lära om "epoché", om att sätta den vanliga världen inom parentes för de fenomenologiska studiernas skull. Men i själva verket är det hon som inte förstått att Husserl med sin sena lära om "transcendentala egon" spränger ramarna för sitt tidigare propagerade "epoché".

<sup>6</sup> Ordet "realism" är isolerat tvetydigt; det får bestämd betydelse av det som det kontrasteras mot. Ingarden är realist inte bara i den filosofiska realism vs. idealism striden, vilken gäller den materiella världens existens, utan också i den filosofiska realism vs. nominalism/konceptualism striden, vilken gäller s.k. universalias existens. I uppsatsen "Roman Ingarden and the Problem of Universals", i S. LaPointe m.fl. (red.) *The Golden Age of Polish Philosophy. Kazimierz Twardowski's philosophical legacy* (Berlin: Springer, under publicering), har jag försökt vidareutveckla och förbättra Ingardens åsikter om universalialia.

<sup>7</sup> Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973); på polska 1937, och *Ontology of the Work of Art – The Musical Work. The Picture. The Architectural Work. The Film* (Ohio University Press, 1989). Flera av avsnitten i den senare boken skrevs ursprungligen i direkt anknytning till *Det litterära konstverket* och publicerades på polska under 30- och 40-talen.

<sup>8</sup> Här avviker min terminologi något från den gängse. Kinander har: (4) de schematiserade aspekternas skikt, (3) föremålsskiktet, (2) betydelseskiktet, och (1) språkljudsskiktet. I den presentation av Ingarden som finns i Poul Lübcke (red.), *Vår tids filosofi* (Stockholm: Bokförlaget Forum, 1987) ss. 81-91, och är skrivet av Lübcke själv, har vi: (4) de schematiska avskuggningarna, (3) föremålsskiktet, (2) skiktet av meningsenheter, och (1) skiktet av ordljud.

<sup>9</sup> Termen ”skikt” är vald därför att skikt tre till ett kan betraktas som liggande ovanpå varandra i den meningen att skikt tre för sin existens förutsätter skikt två, och två förutsätter ett; men inte omvänt. För att skildra ett händelseförlopp måste man använda ord med mening, men ord kan ha mening även när inget händelseförlopp skildras; för att mening ska kunna kommuniceras måste något (t.ex. ord) som bär upp mening finnas, men detta meningssubstrat kan existera även när inget meningsfullt kommuniceras (tänk på när man möter ord i ett främmande språk). Skikten tre och fyra tycks däremot ömsesidigt förutsätta varandra. Det sista blir aldrig riktigt klarlagt hos Ingarden. Normalt presenterar han skikten i den ordning jag numrerat dem, men i *The Cognition of the Literary Work of Art* s. 12 har han kastat om skikten tre och fyra, vilket jag tar till intäkt för min tolkning att tre och fyra är ömsesidigt existentiellt beroende, medan tre, två, ett är ensidigt existentiellt beroende.

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Rosens namn* (Brombergs Bokförlag, 1983).

<sup>11</sup> Om denna mix mellan fiktion och verklighet, se Ingarden, *Det litterära konstverket*, § 37.

<sup>12</sup> För den som är van vid Saussure är detta skillnaden mellan ’det betecknade’ (ordmeningen) och ’det betecknande’ (ordljudet).

<sup>13</sup> Eco, *Rosens namn*, ss. 19-20.

<sup>14</sup> Så tycker märkligt nog inte Ingarden. Han anser att skrivtecken bara är signaler för ordljud-skiktet; se *Det litterära konstverket* ss. 473-474 och *The Cognition of the Literary Work of Art*, §5. Detta mitt tillrätaläggande av Ingarden har inga speciella konsekvenser för hans övriga åsikter.

<sup>15</sup> Detta är säkerligen ett av skälen till att Ingarden själv inte valt min introducerande term ”händelseförlopp-skiktet”, utan ”föremål-skiktet”; ett annat skäl till hans val har med den tyska fenomenologitraditionens användning av termen ”Gegenstand” att göra.

<sup>16</sup> Gustaf Fröding, *Efterskörd* (1910).

<sup>17</sup> Ingarden skriver: ”Till följd av dessa utfyllnader, vilka visserligen inom vissa gränser är föreskrivna av de schematiserade aspekterna men trots detta varierar från fall, måste två godtyckliga konkretisationer av samma verk vara olika varandra.” *Det litterära konstverket*, s. 438.

<sup>18</sup> Ingarden, *Det litterära konstverket*, s. 382.

<sup>19</sup> Ingarden skriver: ”Just denna lättnad och inre ro efter det estetiska uppfattandet av en metafysisk kvalitet är vad *Aristoteles* – som det tycks – menade med katharsis.”; *Det litterära konstverket*, ss. 398-399 (not 12).

<sup>20</sup> Ingarden, *Det litterära konstverket*, s. 436.

<sup>21</sup> I fotnot 9 beskriver jag de existentiella beroendeförhållandena mellan det litterära verkets olika skikt.

<sup>22</sup> Ingarden, *Det litterära konstverket*, s. 159; också hos Searle, *Intentionality*, kap. 1:iv.

<sup>23</sup> Eco, *Rosens namn*, ”Fjärde dagen: sext”.

<sup>24</sup> Idag låter inte detta så märkvärdigt, men Ingarden och fenomenologin hade att kämpa mot den felaktiga åsikten att språket i sitt innersta väsen endast består av beskrivningar. Inom anglo-amerikansk filosofi är det den s.k. talhandlingsfilosofin, grundlagd av J. L. Austin, som fått korrigera felaktigheten. Ur detta perspektiv kan noteras att Ingarden skriver: ”det till någon riktade talet [är] en *form av handling, utförd av den talande*”; se *Det litterära konstverket*, s. 488.