



# Ett olösligt fall för läsaren

En studie i flernivåberättande och surrealistisk verklighetsframställning i Mircea Cărtărescus *Solenoid*

Peter Axelsson



Ht 2024  
C-uppsats, 15 hp  
Kreativt skrivande C, 30 hp  
Institutionen för kultur- och medievetenskaper

## **Sammanfattning**

Denna uppsats undersöker hur Mircea Cărtărescu i romanen *Solenoid* nyttjar ett brett spektrum av litterära tekniker för att skapa en mångbottnad, komplex och gränsöverskridande verklighetsframställning. Genom att sammanfläta realism och surrealism, fakta och fiktion samt självbiografiska och autofiktiva inslag skapas en berättelse som ständigt utmanar läsarens förståelse. Cărtărescu växlar mellan olika berättarperspektiv och tidsskikt, använder ett överflöd av beskrivningar och detaljer och konstruerar en flerskiktad intrig genom flera inbäddade berättelser, vilket placerar läsaren i en aktiv roll där tolkningen blir en kreativ handling snarare än en enkel avkodning.

Analysen visar hur dessa tekniker hjälper författaren att utnyttja, förstärka och kontrastera traditionella narrativa mönster för att istället låta texten fungera som ett läsarens laboratorium för forskning på den mänskliga erfarenheten och verklighetsuppfattningen, läsarens egen livsresa. I mötet med denna komplexitet frigörs läsaren från kravet på slutsatser och prestation och uppmanas att uppleva texten intuitivt, att utforska överflödet av informationen och de många lagren med ett introspektivt perspektiv.

När verkets verklighetsplan svajar uppstår en frihet för läsaren att själv skapa mening, och de kontrasterande narrativa strategierna ger ett stort tolkningsutrymme. Den fantastiska, surrealistiska och metatextuella hållningen utmanar traditionella berättarmönster och belyser existentiella teman som tid, rädsla, identitet och verklighetsuppfattning. I romanens slut finner läsaren inga enkla förklaringar eller definitiv upplösning. Fallet som skulle lösas med hjälp av intrigens ledtrådar har transformerats till en öppen tolkning, där personliga upplevelser och erfarenheter får stor betydelse för helhetsintrycket. Den alternativa livsresan.

Nyckelord: Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, kreativt skrivande, självframställning, narratologi, fantastik, fiktion, surrealism, maximalism, narrativ komplexitet, läsarupplevelse.

## **Abstract**

This thesis investigates how Mircea Cărtărescu, in the novel *Solenoid*, makes use of a wide spectrum of literary techniques to create a multifaceted, complex, and boundary-defying representation of reality. By interweaving realism and surrealism, fact and fiction, as well as autobiographical and autofictional elements, a narrative emerges that constantly challenges the reader's comprehension. Cărtărescu shifts between various narrative perspectives and temporal layers, employs an abundance of descriptions and details, and constructs a multi-layered plot through multiple embedded narratives, thereby placing the reader in an active role where interpretation becomes a creative act rather than a mere process of decoding.

The analysis shows how these techniques enable the author to exploit, amplify, and contrast traditional narrative patterns, instead allowing the text to serve as a reader's laboratory for investigating human experience and perceptions of reality, the reader's own life journey. In confronting this complexity, the reader is released from the demand for conclusions and achievements, and is encouraged to experience the text intuitively, exploring its profusion of information and numerous layers from an introspective perspective.

When the base of reality in the work cracks, the reader is set free to construct meaning independently. The contrasting narrative strategies offer ample room for interpretation. The fantastic, surrealistic, and metatextual approach challenges traditional storytelling patterns and illuminates existential themes such as time, fear, identity, and the perception of reality. By the end of the novel, the reader finds no simple explanations or definitive resolution. The case that was meant to be solved through the clues of the plot has instead been transformed into an open interpretation, where personal experiences and insights play a decisive role in shaping the overall impression. The alternative life journey.

Keywords: Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, creative writing, self-representation, narratology, fantastics, surrealism, fiction, narrative complexity, reader experience.

## Innehållsförteckning

1. Inledning .....	1
2. Material .....	2
3. Tidigare forskning.....	4
4. Teorier och begrepp .....	5
Självframställning och autofiktion .....	6
Fiktion, realism och surrealism .....	7
Berättaren och diegesen.....	10
Flödet och berättelsens tid .....	11
5. Metod .....	12
6. Analys .....	13
Självframställning och autofiktion .....	13
Fiktion, surrealism och realism .....	14
Berättaren och diegesen.....	17
Berättelsens flöde och tid .....	20
7. Resultat och slutsatser.....	22
Skiftande volym.....	23
Kontrafaktisk existens .....	24
Läsarens delaktighet .....	25
Flykten ur verkligheten.....	27
Vitterarv – Kreativa konsekvenser .....	28
8. Avslutning och diskussion .....	29
9. Litteraturförteckning .....	31

# 1. Inledning

Jag skriver på en skönlitterär text, *Vitterarv*, med en ambition att berätta min livshistoria i form av en intressant och spännande berättelse, men som också är tänkt att ge läsare möjlighet att reflektera över sina situationer och sina livsval. En önskan är att bidra till en positiv utveckling på både individuell och kollektiv nivå. Att skriva kan ha många syften, och Sofia Pulls beskriver i sin avhandling *Skrivande och blivande* hur dessa syften har utvecklats över tid, och att den litterära drivkraften gått från att utveckla och förändra samhället, till att förtjäna sitt levebröd och uppnå ekonomisk framgång till att utveckla sin egen person.<sup>1</sup> Jag skriver för att få syn på mig själv, för att få till ett möte med min historia och min framtid.

Läsande har alltid haft mitt intresse, och nyfikenheten har sträckt sig över dokumentär historia, forskningsbaserad sakprosa och referenslitteratur samt romaner och noveller med olika grad av realism och verklighetsanknytning. Jag inspireras av skildringar med övernaturlig och magisk prägel, och associerar till de muntliga berättelser som färgat min barndom. Allt detta har bidragit till mitt eget sökande inåt.

När jag läser en bok eller ser en film hör jag mig ofta säga ”Men det där känns väl överkligt!” som en reaktion på att något i handlingen känns orimligt eller ologiskt. Jag accepterar och lever mig in i berättelser med pratande djur som går på två ben, alver och trollkarlar eller återuppväckta dinosaurier. Skeenden och scener som egentligen är väldigt överkliga. Men när plötsligt rimligheten eller logiken störs reagerar jag instinktivt. Ett exempel är tidsresorna i *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*.<sup>2</sup> Även om J.K Rowlings värld är fylld med magi är Hermiones tidsresor något helt annat. Den verklighet som skapas, som jag lever mig in i ställs på huvudet och leder till min reaktion ”Men det där känns väl överkligt!”. Oavsett om det är medvetet eller omedvetet använt så ger reaktionen en möjlighet till perspektivskifte som jag vill utforska och integrera i mina berättelser.

Jag har valt att läsa och analysera *Solenoid* av Mircea Cărtărescu för att utforska de litterära tekniker som används i detta verk vilket omskrivits som både roman och autofiktion och uppfattats som både realistisk och drömsk.<sup>3</sup> Jag vill bidra till en djupare förståelse för den struktur och det innehåll som Cărtărescu fyller berättelsen med, vilka effekter det leder till

---

<sup>1</sup> Sofia Pulls, *Skrivande och blivande - Konstruktioner av skönlitterärt skrivande i handböcker och läromedel 1975-2015* (Doktorsavhandling, Umeå Universitet, 2019).

<sup>2</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (London: Bloomsbury, 1999).

<sup>3</sup> Mircea Cărtărescu, *Solenoid* (Originalutgåva 2015), översatt av Karin Nilsson (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2019).

och vilken nytta det kan ge för läsaren och för mig som författare i mitt eget skrivande. De frågeställningar som jag utforskar i denna uppsats är:

- a. Vilka narrativa tekniker använder Mircea Cărtărescu i *Solenoid* för att konstruera berättelsens verklighetsgestaltning och självframställning?
- b. Vilka effekter skapar dessa tekniker?

Ett mål är att utforska hur mitt skrivande av *Vitterarv* kan utvecklas med hjälp av de verktyg som Cărtărescu använder för att gestalta samhället, händelser, karaktärer och sig själv.

## 2. Material

Materialet i centrum för denna uppsats utgörs av *Solenoid* av Mircea Cărtărescu, samt *Vitterarv*, mitt eget verk i skrivande, ännu opublicerat.

Mircea Cărtărescu är en rumänsk författare, född 1956 i Bukarest.<sup>4</sup> Han debuterade 1980 med en diktsamling, som fick stor uppmärksamhet i Rumänien, bland annat ett pris från det statliga författarförbundet. Redan tre år innan dess hade han med stor framgång läst sin omfattande dikt *Cădere* (*Fallet* i svensk översättning) inför en häpen och stum publik.<sup>5</sup> Han började skriva lyrik under den kommunistiska regimen och övergick senare till prosa. Även om flera av hans verk blev censurerade så fick hans texter, som bygger på en stark rumänsk språklig tradition, mycket positiva omdömen även i det kommunistiska Rumänien.<sup>6</sup> Han presenterades för svenska läsare 2002 med romanen *Nostalgia*. Första gången denna roman utkom i Rumänien 1989 var texten kraftigt censurerad och titeln en annan. Först efter diktaturens fall kunde Cărtărescu publicera verket i dess helhet. Då hade den redan börjat nå internationell ryktbarhet. Mircea Cărtărescu är Rumäniens ledande författare, med världsrykte och beskrivs ofta som stående i kö för att få Nobelpris, även om han själv i intervjuer gärna påtalar sitt ointresse för just den möjligheten.<sup>7</sup>

Mircea Cărtărescus *Solenoid* är en till synes, och med ett speglat perspektiv självbiografisk, och samtidigt i hög utsträckning fiktiv roman över författarens möjliga livsbana och samhället i det sena östeuropeiska socialismsamhället i Rumänien under 1970-

---

<sup>4</sup> Bonnier, "Om Mircea Cartarescu", Albert Bonniers Förlag, hämtad 2024-12-12, <https://www.albertbonniersforlag.se/forfattare/6026/mircea-cartarescu/>

<sup>5</sup> Andreea Mironescu och Doris Mironescu, "Maximalist Autofiction, Surrealism and Late Socialism in Mircea Cărtărescu's *Solenoid*", *The European Journal of Life Writing* 10 (2021): 66–87, 69.

<sup>6</sup> Sveriges Radio, "En introduktion till nobelpristippade Mircea Cărtărescu", 2019-06-17, <https://sverigesradio.se/artikel/7243868>.

<sup>7</sup> Andrei Terian, "The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu's *Solenoid*", *Life Writing* 19:3 (2022): 323–340, 327.

och 1980-talet. Boken väver i fyra delar samman en anonym författares berättelse med en skildring av det kommunistiska samhället i områden inom och runt Bukarest, båda beskrivna med i efterhand begrundande och reviderande ögon.

Historien presenteras som ett manuskript som skrivs av berättaren, en rumänsk lärare med författardrömmar som återkommande reflekterar över relationen med det material som läsaren tar del av samtidigt som det skapas. Berättelsen börjar med att huvudpersonen, historiens berättare, med yrket lärare, beskriver att han fått löss av sina elever. Han fortsätter sedan med reflektioner över sitt liv, minns sin historia och återkommer till upprepade beskrivningar över sina ambitioner och misslyckade försök som författare. Titeln *Solenoid* kommer från den elektromagnet som återkommer genom berättelsen, och som spelar en stor roll i bokens slut. En solenoid är en verklig fysisk konstruktion, en magnetpole som skapar utsträckta och homogena magnetfält av elektrisk ström. Effekterna som med stora mått av fantasi uppstår i *Solenoid* är dock helt påhittade.

Berättelsen och presentationsteknikerna i *Solenoid* har väckt inspiration och associationer till mina egna erfarenheter av självframställande texter, dagboksförfattande och autofiktio samt kontakten med texter som präglas av drömska och suggestiva scener, vilket karakteriserar *Solenoids* berättelse. Svårigheten att ta till sig verket och att förstå dess innehåll har varit en källa till nyfikenhet och utforskande som lett fram till denna uppsats, där jag också söker efter verktyg och tekniker till mitt eget författarskap.

Jag skriver på min berättelse *Vitterarv*.<sup>8</sup> I texten utforskar jag min egen uppväxt, relationen till mina föräldrar och hur mitt nuvarande liv bär sår och spår som jag vill förstå. Min ambition är att utveckla medvetenheten om mig själv och min historia för att kunna leva mer hälsosamt och för att bidra till andra människors utveckling. Mina upplevelser kanske inte stämmer för alla, men alla människor har haft upplevelser. Mina tolkningar och lärdomar kanske inte är relevanta för alla läsare, men att följa med i min utforskande resa och att spegla sig i mina reflektioner hoppas jag kan ge nytta. För att nå dit vill jag försöka skriva på ett sätt som öppnar för fler möjliga tolkningar, både syfte och budskap med texten och de olika vägval som kan föra läsaren till en ökad medvetenhet och ett ökat välmående och inte enbart en förståelse för min egen dokumentära historia.

*Vitterarv* börjar med en nattlig vandring i lägenheten. Inledningen introducerar en central berättare som har svårt att sova, och som överraskande möter sin mamma i

---

<sup>8</sup> Peter Axelsson, *Vitterarv* (opublicerat manuskript, Göteborg, 2024).

vardagsrummet på väg till toaletten. Det korta samtal som utspelar sig öppnar för en serie utforskande berättelser generationsvis bakåt i tiden som ger livsavgörande förklaringar men som också ställer fler frågor och öppnar för fler gåtor. Genom hela berättelsen är det för läsaren oklart om dessa möten och samtal sker på riktigt eller om allt utspelar sig i en eller flera drömmar. Det ställs på sin spets en bit in i handlingen när det framgår att mamman varit död i tjugofem år, vilket gör att samtalen inte kan förklaras på något rationellt sätt. Berättelsen baseras på faktiska händelser och mina upplevelser men färgas och formas av både fiktion och fantasi till en verklighet som känns trovärdigt sann och samtidigt vriden ur led.

Namnet *Vitterarv* är en hommage till de generationer som fyllt mig med vidskepelse och nyfikenhet på allt som ligger utanför vår verklighetsuppfattning. Min mammas och mormors berättelser om det magiska och övernaturliga, om vitter och deras förbundna har gett mig en stor respekt för djur och natur och deras samspel med oss människor.<sup>9</sup> En kontakt som vi många gånger glömmer bort när vi försöker möta världen med rationell logik.

### 3. Tidigare forskning

Doris och Andreea Mironescu beskriver *Solenoid* som ett autofiktivt verk i ”Maximalist Autofiction, Surrealism and Late Socialism in Mircea Cărtărescu’s *Solenoid*”.<sup>10</sup> Cărtărescus lek med verifierbara detaljer från sitt liv och karriär (yrke, produktion, familjesituation), där vissa av dessa dokumentära beskrivningar bevaras medan andra förställs är något som karakteriserar autofiktion med den nödvändiga auran av tvetydighet där sanning och uppdiktning åtminstone delvis är oskiljbara.<sup>11</sup> De introducerar även begreppet kontrafaktisk biografi, en självframställande berättelse som utforskar alternativa historiska omständigheter.

Maximalism är ett centralt begrepp i deras analys och de använder en definition av Stefano Ercolino som kännetecknar maximalistiska texter enligt tre huvuddrag. Verkets omfattande längd, en stor mängd detaljer i berättelsens fiktiva värld samt realistiska och orealistiska inslag i tät och samexisterande interaktion.<sup>12</sup> Cărtărescu bjuder därmed in läsaren till en bredare universell tematik kring förtryck, marginalitet och drömda verkligheter, snarare än bara historiska fakta om den kommunistiska tiden.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Vitter, vittra. Osynligt eller underjordiskt väsen i norrländsk folktro. Svenska Akademiens ordbok, åtkomstdatum 11 december 2024, <https://www.saob.se>.

<sup>10</sup> Mironescu och Mironescu, ”Maximalist Autofiction”.

<sup>11</sup> Mironescu och Mironescu, ”Maximalist Autofiction”, 71.

<sup>12</sup> Stefano Ercolino, ”The Maximalist Novel”, *Comparative Literature* 64, no. 3 (2012): 241–256.

<sup>13</sup> Mironescu och Mironescu, ”Maximalist Autofiction”, 74.



Dana Sala beskriver i artikeln ”The Creation Myth And Its Passages Into Time Loop Transgressions In Cartarescu's Solenoid” hur Cărtărescu skrivit en roman om människans existens och det livslånga sökandet. Alla skiften av nivåer och labyrintiska mönster är bärande tekniker för att uppnå detta.<sup>14</sup> Genom en labyrintisk narrativ strukturen där berättelsen inte följer en linjär tidslinje undersöks istället alternativa verkligheter och möjliga framtider.

Salas anser att berättelsen rör sig mellan det fysiska, mentala och mystiska, och hon lyfter fram element som tiden och labyrinten som driver sökandet genom boken. Det mänskliga sinnets begränsningar utmanas genom att presentera verkligheten på till synes omöjliga sätt. Gränserna mellan verklighet och fiktion suddas ut och skapar en kosmologi som förankras i människans existentiella smärta och längtan att fly den fysiska världens begränsningar.<sup>15</sup>

Guillermo Julio Montero utforskar hur subjektivitet och verklighet konstrueras i *Solenoid* i artikeln ”Cărtărescu From the Distance and Beyond the Seas”.<sup>16</sup> Montero lyfter fram centrala frågor som han upplever att romanen ställer och citerar inledningsvis en rad från boken ”Vad är verkligheten? Vilken magkänslans och metafysikens motor är det som konverterar objektivt till subjektivt?”.<sup>17</sup> Magkänslans och metafysikens motor, enligt Montero, är rädslan och främlingskapet som ligger bakom vår mänskliga existens dilemman. Den objektiva världen tolkas genom våra inre, ofta omedvetna uppfattningar, erfarenheter, och i stor utsträckning rädslor, för att bilda subjektiva upplevelser.<sup>18</sup>

## 4. Teorier och begrepp

Teorier och begrepp i denna uppsats har använts för att analysera hur berättelsen i *Solenoid* konstrueras, samtidigt som jag försöker undvika entydiga kategoriseringar. Enligt Arne Melberg är det mer givande att studera litterära verk utifrån en kontinuerlig skala än att välja definitioner som är ”antingen-eller”.<sup>19</sup> På så sätt kan en text analyseras som både fiktion och sakprosa, lyrik och roman som olika blandformer, istället för att placeras i en enda kategori.

---

<sup>14</sup> Dana Sala, ”The Creation Myth and Its Passages into Time Loop Transgressions in Cartarescu’s Solenoid”, *Analele Universității din Oradea Fascicula Limba și Literatura Română* 23:1 (2016): 69–78.

<sup>15</sup> Sala, ”The Creation Myth and Its Passages”, 78.

<sup>16</sup> Guillermo Julio Montero, ”Cărtărescu From the Distance and Beyond the Seas”, *Rom J Psychoanal* 12:1 (2019): 195–206.

<sup>17</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 526.

<sup>18</sup> Montero, ”Cărtărescu From the Distance and Beyond the Seas”, 196.

<sup>19</sup> Arne Melberg, *Självskrivet : om självframställning i litteraturen* (Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2008), 10.

Denna nyanserade syn berikar tolkningen genom att synliggöra litteraturens mångfald och motsägelser och ger analysen av *Solenoid* möjligheter till flera parallella perspektiv.

## Självframställning och autofiktio

Alla texter är i någon mån självframställande och gränsen mellan fakta och fiktion är ett viktigt spänningsfält att betrakta för alla författare skriver Arne Melberg i boken *Självskrivet : om självframställning i litteraturen*.<sup>20</sup> Enligt Melberg är gränsen obefintlig. Både författare som insisterar på att berätta sanningen om sig själva och författare som gömmer sig bakom fiktionen eller som framställer sig genom andra delar i någon mån med sig av sitt eget.

Dagens litterära självframställning präglas, enligt Melberg, av syftet att konstruera, presentera och profilera bilden av självet, inte att ”enbart” presentera en berättelse.<sup>21</sup> Det statiska får därmed ge vika åt det dynamiska och rörliga, berättandet blir fäst vid en tydlig utgångspunkt lika lite som berättelsen börjar och slutar på i förväg definierade platser. Melberg beskriver en gradskala där studieobjekt kan granskas utifrån en mer komplex teoribildning. En självframställande text kan enligt denna teori vara en del fakta och en del fiktion, en del yttre omständigheter och en del inre skeenden. Det behöver inte vara antingen det ena eller det andra, oavsett teknik eller framställning.<sup>22</sup>

Självskrivandet innebär enligt Melberg att jaget fördubblas till en instans som skriver om och reflekterar över det jag som lever och har levt. Läsaren möter dessa dubletter och har att förhålla sig till dem båda. Det leder till ett användbart perspektiv för självframställande texter där författaren kan uttryckas och identifieras som ett ofärdigt själv och ett färdigt själv. Det ofärdiga självets skrivandet tycks aldrig bli färdigt med sig själv, medan det färdiga självets skrivandet formulerar sig fram till den punkt där det blev det den är: den skrivande. Det innebär att författares position kan upplevas som två olika rörelser.<sup>23</sup>

Självframställande texter som begrepp samlar ett antal litterära strategier som självbiografi, självporträtt, memoarer samt autofiktio. Autofiktionen symboliserar den litterära självframställningens ”både-och” och aktualiserar och komplicerar förhållandet mellan dokumentär verklighetsbeskrivning och fiktion, där författaren rör sig på skalan för att framställa en önskad bild av självet.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Melberg, *Självskrivet*, 13.

<sup>21</sup> Melberg, *Självskrivet*, 14.

<sup>22</sup> Melberg, *Självskrivet*, 10.

<sup>23</sup> Melberg, *Självskrivet*, 19.

<sup>24</sup> Melberg, *Självskrivet*, 18.

När författaren upprättar ett kontrakt med läsaren genom att själv uppge sig inte bara som författare till verket utan också som dess berättare eller någon av berättelsens karaktärer uppstår ett självbiografiskt läsarkontrakt som ofta presenteras i jagform.<sup>25</sup> När det istället skapas en tydlig distinktion mellan författare och berättare uppstår ett fiktionskontrakt som inbjuder till en annan upplevelse.<sup>26</sup> Det gör autofiktion svår att förhålla sig till i den meningen att textformen arbetar med en form av dubbelkontrakt, det är både självbiografi och fiktion och behöver läsas genom två kontrakt samtidigt.<sup>27</sup>

## **Fiktion, realism och surrealism**

Även om åtskillnaden mellan fakta och fiktion är betydelsefull i många sammanhang, till exempel för att skilja historisk dokumentation från lögn eller fri dikt, framhåller Arne Melberg att denna gräns inte alltid är avgörande när vi analyserar litterära texter.<sup>28</sup> Hans poäng är att verk ofta rör sig längs en glidande skala där vissa delar tydligt kan härledas till verkligheten, medan andra delar gestaltar tänkta eller kontrafaktiska skeenden. På samma sätt visar Richard Gaskin att historiskt eller dokumentärt inriktade texter ofta inkluderar vissa uppdiktade element, precis som fiktiva berättelser kan bygga på många sanna påståenden, utan att för den skull upphöra att vara fiktion.<sup>29</sup> Därmed belyser både Melberg och Gaskin hur gränsen mellan fakta och fiktion kan lösas upp i en litterär kontext, så att en text ytterst kan tänjas till en punkt där läsarens förväntningar om en ”igenkännbar värld” utmanas.

Fiktion är enligt Gaskin beroende av den kulturella kontexten inom vilken fiktionen skapas och att dess relation till verkligheten är kontrafaktisk snarare än strikt faktabaserad, men att många litterära verk ändå strävar efter att spåra någon form av allmän sanning eller mänsklig erfarenhet, även när de är fiktiva.<sup>30</sup> Det är viktigt i detta sammanhang att inte förväxla fiktion med osanning. Det som gör ett verk fiktivt är inte falskheten i de uttalanden det innehåller eller antyder, om det ens gör det, eftersom ett fiktivt verk kan innehålla sanna uttalanden utan att upphöra att vara fiktion. Omvänt blir ett verk inte fiktivt enbart genom att framföra osanningar. Det som gör ett verk till fiktion, snarare än till exempel historia, är, som

---

<sup>25</sup> Susanne Holmgren, *Dina ord, dina berättelser: handbok för vana och ovana skrivare* (Göteborg: Kabusa Böcker, 2011), 54.

<sup>26</sup> Melberg, *Självskrivet*, 12.

<sup>27</sup> Lisbeth Larsson, “Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing” *Tidskrift för genusvetenskap* 31:4 (2010): 5-22, 15.

<sup>28</sup> Melberg, *Självskrivet*, 13.

<sup>29</sup> Richard Gaskin, *Language, Truth, and Literature: A Defence of Literary Humanism* (Oxford: Oxford University Press, 2013).

<sup>30</sup> Gaskin, *Language, Truth, and Literature*, 37.

noterats ovan, dess produktion inom den specifika kontexten för fiktionsskapande. Det innebär att kontraktet mellan författare och läsare formas av en överenskommelse där läsaren accepterar verkets premisser som en del av en fiktionell ram, snarare än som en direkt representation eller falsifiering av verkligheten. Denna ram tillåter verket att utforska idéer, känslor och händelser på ett sätt som inte är bunden av historiens eller vetenskapens krav på exakthet och upprepning.<sup>31</sup>

Realism är en estetisk inriktning där författaren strävar efter att avspegla världen som den framstår i vår vardag, med igenkännbara miljöer och karaktärer vars agerande ger intryck av logik som vi möter i verkligheten.<sup>32</sup> Texten rör sig inom ramar som vi känner till från det verkliga livet. Ett realistiskt verk kan förlägga händelserna i samtida miljöer, använda ett vardagligt språk och ge detaljerade beskrivningar av sociala och psykologiska skeenden. På så sätt skapas en känsla av närhet till läsarens egna erfarenheter. När texten lyckas bygga upp dessa omständigheter konsekvent, upplever läsaren att världen i romanen överensstämmer med normala skeenden, trots att det kan finnas mindre avvikelser eller försköningar. En vanlig berättarteknik är att framhäva vissa detaljer med särskild realism för att stärka illusionen av en faktisk verklighet, även om läsaren är medveten om att berättelsen är fiktiv.

Fantastik skiljer sig från realism genom att texten innehåller ovanliga eller onaturliga inslag eller avsiktligt reverserar eller förskjuter de grundregler läsaren förväntar sig av den igenkännbara världen.<sup>33</sup> Enligt Eric Rabkin är fantastik både en genre och en berättelseform och handlar inte enbart om att införa onaturliga inslag (flygande bilar, drakar, trollkarlar, tidsresor), utan också om en effekt som uppstår när berättelsen bryter mot, eller leker med, sin egen interna logik och läsarens förväntningar, likt Hermiones tidsresor. Därmed kan även helt vardagliga fenomen framstå som överraskande eller felplacerade om texten först etablerat en sagoton eller en viss historisk miljö där ett inslag från en annan kontext plötsligt dyker upp. Det är själva kollisionen mellan det förväntade och det oväntade som skapar den fantastiska känslan, där läsaren blir påmind om att världens regler inte är stabila.<sup>34</sup>

Fantastik bör enligt Rabkin också ses som en glidande skala, från i stor utsträckning realistiska berättelser med få oväntade kollisioner, via måttligt fantastiska berättelser som många traditionella sagor eller spökhistorier med stabila grundprinciper till mer extremt fantastiska berättelser där allt fler övernaturliga inslag inträffar och mer genomgripande brott

---

<sup>31</sup> Gaskin, *Language, Truth, and Literature*, 38.

<sup>32</sup> Eric Rabkin, *Fantastic Worlds : Myths, Tales, and Stories* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 16.

<sup>33</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 17.

<sup>34</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 19.

mot verkets egna spelregler sker.<sup>35</sup> Det senare kan dessutom präglas av skeenden på flera nivåer, intrig, tema, karaktärpsykologi och stil. Det fantastiska blir därmed inte enbart ett enstaka övernaturligt inslag, utan ett system av upprepade överraskningar som kan transformera läsarens förståelse av vad som alls är möjligt.

Likt Gaskin argumenterar Rabkin för att upplevelsen av en berättelses element av fantastik uppkommer i kontakt med vår kulturella kontext, bestående av vår uppväxt och livserfarenhet samt de normer och förhållningssätt som råder i den värld vi lever i. Fantastik skapas av vår uppfattning om verkligheten i kombination med relationen som utvecklas med texten under tiden vi läser den, i takt med att läsarkontraktet utvecklas.<sup>36</sup> När textens regelverk kontrakterats kan läsaren överraskas av skeenden som bryter mot dessa, som i exemplet med Hermione i *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* från inledningen. Skeendet kolliderar med den värld som regissören och författaren byggt upp.

Surrealism kan ses om en konstnärlig inriktning med fokus på superverklighet, en öververklighet bortom den realistiska verkligheten. Begreppet "surrealism" uppstod under 1920-talet och André Bretons verk *Det surrealistiska manifestet* är det mest betydande i rörelsens begynnelse.<sup>37</sup> Surrealism handlar om att frigöra sig från logik och den medvetna kontrollen över språket och verklighetsuppfattningen. Surrealistiska beskrivningar strävar efter att skapa en känsla av drömlig upplevelse. Surrealismens drivkrafter är i stor utsträckning subjektiva och undermedvetna och låter sig inte med lätthet infångas i realistiska och logiska mönster. Det är ofta absurt och irrationellt på ett sätt som förvirrar eller till och med destabiliserar den kontrakterade fiktiva ramen.

Breton menade att surrealistiska verk produceras genom ett skrivande som är frikopplat från den medvetna tanken och inte skrivs mot ett redan genomtänkt verk.<sup>38</sup> Skapandet av surrealistiska uttryck följer därför en drömsk och oplanerad process där handen och det undermedvetna styr och skriver istället för den logiska och strukturerade hjärnan. Det okända, det oförstådda är en central del av surrealismen.<sup>39</sup>

Bortom surrealism som process och narrativa tekniker möjliggör den från tänkandet och målet frigjorda texten också något som delar med sig av en annan sanning, en energi bortom tanken, normerna och reglerna, som bär med sig drömmarnas och de ursprungliga

---

<sup>35</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 161.

<sup>36</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 21.

<sup>37</sup> André Breton, *Surrealismens manifest* (Originalutgåva 1924), översatt av Lars Fyhr, Elias Wraak, Mattias Forshage och Bruno Jacobs (Göteborg: Sphinx Bokförlag, 2011).

<sup>38</sup> Breton, *Surrealismens manifest*, 174.

<sup>39</sup> Gunnar Qvarnström, *Moderna manifest 3 Surrealism* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973), 7-8.

livskrafterna. Därför ansåg Breton att reaktionerna från omvärlden var av sekundärt, om ens något, intresse för författaren, och istället är det kontakten med drömmen och den fria och sanna upplevelsen som är det centrala i skrivandet.<sup>40</sup>

## **Berättaren och diegesen**

Alla berättelser har en eller flera berättare, som inte per automatik ska tolkas som författarens röst.<sup>41</sup> Berättaren har en viktig roll i alla texter och kan ta flera olika perspektiv, och är förmedlaren av världen, dess verklighet, karaktärer och händelser och styr därmed läsarens upplevelser. Berättaren kan vara mer eller mindre påträngande, och mer eller mindre pedagogisk i sitt förhållande till läsaren.<sup>42</sup> Granwald kategoriserar berättaren i antingen ett förstapersonsperspektiv, ett talande jag, eller tredjepersonsperspektiv som är en extern berättare som förmedlar handlingen och sköter kontakten med läsaren.<sup>43</sup>

Styrkan med jagperspektivet är att alla tankar och känslor hos berättaren kan exponeras genom texten för en ökad förståelse för beteenden och reaktioner hos huvudpersonen. Samtidigt kan berättaren uppfattas som opålitlig eftersom ingen neutral röst beskriver sanningen och det enda läsaren kan förhålla sig till är den tolkning som jaget delar med sig av. Berättarperspektivet påverkar läsarkontraktet, och leder läsaren att uppfatta materialet som en självbiografisk berättelse eller fiktiv historia. Genom att växla berättarperspektiv påverkas läsarens uppfattning och upplevelse av verket.<sup>44</sup>

Dieges är ett begrepp som används för att beskriva den värld där en berättelses händelser utspelar sig. Det syftar på själva berättelsens universum, de personer, platser, händelser och lagar som existerar och gäller inom berättelsens ram. Diegesen är den värld som skapas av berättaren och som läsaren upplever genom texten. Relationen mellan berättare, berättelse och dieges är viktig. Gérard Genette introducerade begreppen extradiegetisk och intradiegetisk för att beskriva berättarens position i förhållande till berättelsens dieges vilket är den värld som texten skapar.<sup>45</sup> En extradiegetisk berättare befinner sig utanför berättelsens dieges och fungerar som den huvudsakliga förmedlaren av

---

<sup>40</sup> J.-G Sjölin, *Den surrealistiska erfarenheten: upplevelsen. En tolkning av surrealismens åskådning* (Åhus: Kalejdoskop, 1981).

<sup>41</sup> Martin Kylhammar, "Litteratur och idéer", i *Litteraturvetenskap I*, av Sigrid Schottenius Cullhed m.fl. (Lund: Studentlitteratur, 2020), 136.

<sup>42</sup> Andreas Hedberg, "Berättelseanalys", i *Litteraturvetenskap I*, av Sigrid Schottenius Cullhed m.fl. (Lund: Studentlitteratur, 2020), 77.

<sup>43</sup> Therése Granwald, *Kreativt skrivande: Grundbok i litterärt skapande* (Lund: Studentlitteratur, 2019), 158.

<sup>44</sup> Larsson, "Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing", 11.

<sup>45</sup> Hedberg, "Berättelseanalys", 77.

den fiktiva världen. Denna typ av berättare har inget deltagande i berättelsens händelser utan står som en observatör eller kommentator. En intradiegetisk berättare, å andra sidan, befinner sig inom diegesen. Detta innebär att berättaren själv är en del av den berättade världen och ofta agerar som en karaktär i berättelsen. Berättarens perspektiv kan beskrivas som en rörelse mellan extradiegetiska och intradiegetiska nivåer, och denna komplexitet tillåter författaren att utforska olika perspektiv och att manipulera läsarens förståelse av tid, rum och verklighet.

## **Flödet och berättelsens tid**

Ordningen i en litterär produkt är viktig. Den beskriver hur textens alla händelser har arrangerats av författaren och är en interaktion mellan fabel och intrig. Fabeln utgörs av den totala berättelsens händelser i kronologisk ordning och intrigen utgörs av presentationen av dessa händelser så som författaren lägger fram dem för läsaren.<sup>46</sup> Fabeln representerar alltså de kronologiska händelserna, medan intrigen är deras arrangemang i verket. Dessa kan ligga väldigt nära varandra men de kan också skilja sig åt.

Intrigen kan börja på en författaren valfri plats i fabeln. Om intrigen inleds mitt i händelsekedjan innebär det att verket kan locka läsarens nyfikenhet för att väcka frågor som handlar om att läsaren vill veta vad som har hänt. Frågan om vad som har hänt gäller berättelsen, det kronologiskt förflutna, som genom intrigen uppdagas gradvis för läsaren senare i texten, men tidigare i fabelns kronologi. Denna struktur är till exempel vanlig i kriminalfiktionen, vars intriger ofta inleds med upptäckten att ett brott har begåtts men där varken läsare eller huvudperson vet vem som är skyldig. Läsarens uppmärksamhet påkallas i jakten efter ledtrådar för att lösa fallet. Om intrigen ligger närmare fabeln och har ordnats mer kronologiskt är det snarare spänning än nyfikenhet som blir aktuell. Läsaren vill veta vad som kommer att hända vilket leder till ett annat förhållningssätt och en annan typ av läsning.<sup>47</sup>

Relationen mellan fabel och intrig kan också göras mer komplicerad. En berättelse kan vara inbäddad i en annan berättelse. Generellt sett begränsas dessa inbäddningar till den enkla strukturen av en ny fabel inom en annan fabel, men i princip är inbäddning till vilken ändlig grad som helst tänkbar, eller till och med bortom det ändliga, vilket illustreras av den traditionella skämthistorien: ”Det var en vild och stormig natt, och kaptenen sa: ‘Antonio, berätta en historia.’ Och Antonio började: ’Det var en vild och stormig natt, och kaptenen sa:

---

<sup>46</sup> Hedberg, “Berättelseanalys”, 69.

<sup>47</sup> Hedberg, “Berättelseanalys”, 71.

“Antonio, berätta en historia.” Och Antonio började...’.”<sup>48</sup> Med inbäddade fabler skapas en mer avancerad intrig vilket kan expandera läsarens förståelse, men det kan också riskera att komplicera sökandet efter ledtrådarna. Hedberg nämner också att kausalitet är en viktig och till och med överordnad princip för berättandet och bör därför styra fabelns och intrigens relation samt händelsernas placering och förhållande till varandra.<sup>49</sup> Läsaren söker efter en förståelse för alla de händelser och situationer som presenteras och ju mer invecklat fabelns berättelse återskapas i intrigen desto mer utmanande är det för läsaren att sätta samman alla trådar och skaffa sig denna förståelse för vad som orsakat allt som händer.

## 5. Metod

Jag har genomfört en narrativ analys av romanen *Solenoid* med fokus på att observera och identifiera Cärtärescus olika tekniker för verklighetsgestaltning och självframställning. Den mångfald av olika, ofta kontrasterande format och stilgrepp som romanen innehåller har inneburit att arbetet med analysen avgränsats till de perspektiv som jag ansett som viktiga för att utforska forskningsfrågorna om valda tekniker och deras effekter. Inledningsvis och löpande under läsning och analys har jag sökt och identifierat relevanta teorier för att bidra till uppsatsens fokus på verkets narrativa tekniker för verklighetsframställning. Jag har kompletterat med tre artiklar som analyserar *Solenoid* ur olika perspektiv för att bilda en forskningsbakgrund. Författaren och hans verk har varit i fokus för flertalet analyser och analysvinklarna är många. En utmaning har varit att begränsa antalet artiklar. Överflödet i romanen återspeglas av de många olika perspektiv som denna uppsats identifierar och som mängden artiklar visar.

Det egna läsandet har kompletterats med reflektioner och ifrågasättande av min egen livshistoria. Att verkligen gå till botten med berättelsen har varit viktigt för att uppfatta och identifiera de olika komplexa sammansatta teknikerna och formerna och för att tolka innehållet och dess många möjliga meningar. Min läsning har varit bitvis utmanande och samtidigt ögonöppnande och inspirerande och har löpande gett inspiration och uppslag till skrivandet av *Vitterary* för att utveckla mitt eget författarskap.

---

<sup>48</sup> Gaskin, *Language, Truth, and Literature*, 55.

<sup>49</sup> Hedberg, “Berättelseanalys”, 69.



## 6. Analys

Ett litterärt verk består av en eller flera berättelser som utgör själva materialet samt ett antal tekniker och element som framställer detta material till en läsarupplevelse.<sup>50</sup> Cărtărescu använder ett flertal tekniker för att presentera en fängslande och komplicerad berättelse, vilket leder fram till en tankeväckande läsoplevelse. Grunden för denna analys är främst tekniker och former men med ett försök att också tolka effekter i läsarens upplevelse av materialet.

### Självframställning och autofiktion

På flera sätt är *Solenoid* en berättelse med självframställande innehåll och beskrivs som autofiktion av Mironescu & Mironescu.<sup>51</sup> Matt Weir lyfter fram de självbiografiska parallellerna mellan Cărtărescu och hans alter ego i romanen och det finns flera kopplingar till författarens eget liv som stämmer överens.<sup>52</sup> Båda två är födda 1956 i Bukarest och båda gick på universitet och skrev poesi. Berättaren skriver också en dikt, *Cădere*, på samma sätt och under samma period i livet som Cărtărescu.

Dikten var trettio handskrivna sidor lång, eftersom jag givetvis skrev allt för hand den gången, ty en skrivmaskin var en sedan årtal ouppnåelig dröm, jag läste den varje dag, jag kunde den utantill, eller rättare sagt jag fingrade på den, besiktigade den och dammade den varje dag som ett underligt maskineri från en annan värld, ett som på något vis hade kommit in i vår tillvaro genom en spegel.<sup>53</sup>

Samtidigt presenteras en livsberättelse som står i skarp kontrast till Cărtărescus eget liv, en form av autofiktiv antibiografi.<sup>54</sup> En utgångspunkt är det kontrafaktiska perspektivet, hur livet hade kunnat vara.<sup>55</sup> Berättaren återkommer till detta: ”Jag vet inte hur jag skulle ha varit nu när jag sitter och skriver detta bland spindelväven i mitt rum i det fartygslignande huset i halvdunklet där bara de gamla rutorna glimmar gula – ifall min dikt hade blivit väl mottagen den gången, den 24 oktober 1977.”<sup>56</sup> Huvudpersonen i berättelsen kritiserar kraftfullt för sin dikt och författarkarriären tar inte fart, till skillnad från Cărtărescu som hade en stor succé med sin läsning och fortsatta författarkarriär.

---

<sup>50</sup> Hedberg, ”Berättelseanalys”, 65.

<sup>51</sup> Mironescu och Mironescu, ”Maximalist Autofiction”, 71.

<sup>52</sup> Matt Weir, ”Mircea Cărtărescu Stares Down the Abyss.” *Dissent* 70:1 (2023): 112-118.

<sup>53</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 30-31.

<sup>54</sup> Mironescu och Mironescu, ”Maximalist Autofiction”, 71.

<sup>55</sup> Mironescu och Mironescu, ”Maximalist Autofiction”, 71.

<sup>56</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 37.

Texten består av en mosaik av händelser som skapar en avancerad berättelse där just skrivandets och författarskapets plats i berättelsen tar en mängd olika former, inte ofta konkreta och realistiska, men är allt igenom intrigen närvarande. Berättaren spekulerar över de möjliga livsvalen där ”Den Andre” får symbolisera den framgångsrika författaren.

Fullt så illa är det inte, säger jag mig när jag läser om min lilla parabel. Kanske skulle jag ändå ha en chans, kanske rentav i dag, alla dessa år efter seminariet där min livsväg förgrenade sig i två, kanske skulle jag kunna ta skadan igen och på något vis nästla mig in under skinnet på Den Andre, han som reser runt i världen och skriver autografer och författar lysande böcker på en annan jord under andra himlar.<sup>57</sup>

Temat om de kontrafaktiska livsvalen är en del av verket sett som en antibiografi, och utforskas explicit av berättaren som möter många livsavgörande vägval under historien.

Huvudpersonen skriver sin text, inte för att någon annan ska läsa, utan endast för sina egna ögon. Detta återkommer under hela berättelsen och blir till en fråga om vem som är den tänkta läsaren. Enligt Holmgren är det lika mycket att skriva till sig själv som att skriva om sig själv, vilket gör att jag upplever dels att jag läser något som inte är ämnat för mina ögon, dels att det inte bara är jag som är mottagare av verket.<sup>58</sup>

Berättelsen om mitt liv, så som jag skulle vilja inleda den i dag är berättelsen om en namnlös människas liv. Just därför måste den skrivas, för om inte jag gör det – jag som är den ende för vilken den betyder något – så gör ingen det. Jag skriver den inte för att jag, den ende läsaren, ska läsa den någon gång i brasans sken och fördriva några timmar i självförglömmelse, utan för att läsa den samtidigt med att jag skriver den och därmed förstå den.<sup>59</sup>

Till skillnad från Melbergs teori om relationen mellan det skrivande självet och det beskrivna självet, beskriver *Solenoid* varken en utveckling från det ofärdiga självet till det färdiga självet eller en berättelse där det ofärdiga självet uppehåller sig vid sin ofärdighet. Cărtărescu skriver istället sin historia bakvänt, det färdiga självet med en framgångsrik författarkarriär skriver sig ofärdigt till en lärarposition med brustna författardrömmar. Det är en resa från en oförstörd punkt till något helt annat. Ett sökande efter de liv som skulle ha kunnat bli, en omvänd kontrafaktisk presentation, en form av spegelvänd autofiktio.

## Fiktio, surrealism och realism

Cărtărescu använder sig av flera verklighetsframställande tekniker och skapar i *Solenoid* en

---

<sup>57</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 625.

<sup>58</sup> Holmgren, *Dina ord, dina berättelser*, 49.

<sup>59</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 147-148.

text fylld med surrealism och fantastik, men också med realistiska beskrivningar av både omvärlden och berättarens egna upplevelser. Det skapar en intrig som utmanar och stimulerar mig som läsare. Historien är full av stycken med bildliga och symboliska, absurda och ologiska, förvirrande och verklighetsdestabiliserande uttryck.

Många scener och händelser beskrivs med detaljerade och realistiska beskrivningar av miljön och omgivningen. Det ger en nyansrik, om än ofta en väldigt grå, beskrivning av de städer och samhällen som berättelsen utspelar sig i. Händelserna utspelar sig i Bukarest under 1970- och 1980-talet och beskrivs i många stycken väldigt realistiskt:

Colentina var också välbekant, med förfallna hus till vänster och tvålfabriken Stela till höger där man tillverkade tvätt-tvålarna Nyckeln och Kamelen. Lukten av härsket fett spred sig därifrån i hela grannskapet. Så följde väveriet Donca Simo, en tegelbyggnad där mamma en gång arbetade vid vävmaskinerna, och därefter några brädgårdar. Den eländiga, dystra gatan [...] <sup>60</sup>

Dessa beskrivningar har också en självbiografisk botten. För att använda Örjan Torells begrepp från *Den osynliga staden*, en analys av stadsmodellestetiken hos förra sekelskiftets norrlandsförfattare, så är de inte enbart verklighetsliknande, det vill säga en illusion av den ”verkliga världen”, utan snarare verklighetsintegrerande med element från verkliga personers erfarenheter där ”levd verklighet” exponeras direkt i texten. <sup>61</sup> Det gör också läsningen mer polyfon (mångstämmig), eftersom flera verkliga röster och perspektiv kan träda fram. Alla klart beskrivna realistiska skildringar av staden och dess omgivningar kontrasteras regelbundet med överkliga inspel av fantastik och surrealism. Det gör att jag som läsare ständigt överraskas av händelser och skeenden som går utanför den förhandlade ramen om vad som kan anses vara verkligt i berättelsen. Solenoiden är ett återkommande exempel:

På samma sätt svävar jag om nätterna på magnetfältets osynliga madrass i det blå månljuset, mer avslappnad än en yogi, mer vällustig än en hankatt som ligger hopringlad på sin bädd och sover med ena tassens över ögat. Solenoiden under golvet fyller rummet med ett nästintill ohörbart surrande. <sup>62</sup>

Fantastik som på detta sätt utspelas inom ramen för verkliga och realistiskt beskrivna omgivningar kolliderar enligt Rabkin mot våra förväntningar och skapar ett moment av överraskning. <sup>63</sup> Denna typ av kollision sker genom hela romanen. När jag accepterat de nya

---

<sup>60</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 18.

<sup>61</sup> Örjan Torell, *Den osynliga staden : en gestaltungsmodell hos Olof Högberg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Birger Sjödin, Karl Östman, Lars Ahlin och andra svenska författare fram till våra dagar* (Umeå: Text & kultur, 2008), 16.

<sup>62</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 106.

<sup>63</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 19.

spelreglerna för den verklighet som Cărtărescu målat upp, introduceras nya scener som ökar graden av fantastisk. Detta sker till synes utan någon höjd berättarröst eller ökat tempo i berättelsen. Jag som läsare ges ingen förvarning om att något märkligt är på väg att ske utan det absurda och totalt orealistiska sker som en del av ett vanligt händelseflöde vilket för mig ökar styrkan i kollisionen som i den märkliga beskrivningen om badet efter militärtjänsten:

Där låg jag i timalt utan att känna något behov av att andas, ända tills en mörk hud började lösgöra sig från kroppen och lägga sig i mjuka veck. Jag har kvar den på en galge i garderoben. Den ser ut att vara av tunt gummi, och i texturen ser man tydligt mina anletsdrag, bröstsvårtorna, det i vattnet hopskrynklade könet och till och med mönstret i fingerblommorna.<sup>64</sup>

En stor del av berättelsen är en mix av realistiska skildringar och fantastisk. Exemplet med solenoiden och huden på en galge kan ses som fantastisk, det skapar en kollision med den utmålade verkligheten och kompletteras med absurda, surrealistiska beskrivningar.

Där fanns monster, monster av ett slag som hjärnan varken kan fatta, inlemma eller hysa, som hängde likt spindlar i glitter-trådar och var våra urtida reflexer, vår vitnade hud, våra hackande tänder och ögon som trängde ut ur sina hålor. Det var piloerektionens muskelsammandragning och kallsvettsflödet på våra redan kadaverlika kroppar.<sup>65</sup>

Händelserna i den hemliga fabriken som huvudpersonen besöker, beskrivs dock på väldigt surrealistiskt sätt och blir svåra att förstå. Det är inte längre endast onaturliga inslag eller brott mot den överenskomna verklighetsramen utan är av mer drömsk och bisarr karaktär.

Dessa mer surrealistiska förlopp och miljöer skapar kollisioner mellan min förväntan och händelsernas framdrift, likt krockar mellan realism och fantastisk. Återkommande utökningar där mer fantastiska och surrealistiska händelser går utanför det jag som läsare accepterat som en nivå av överklighet skapar inte enbart överraskningar utan kan enligt Rabkin också bidra till att läsningen orienterar oss bland våra existentiella frågor, som livet, döden, och det gudomliga.<sup>66</sup> Berättelser med fantastisk och surrealism har länge fyllt ett djupt mänskligt behov av sammanhang, hopp och existentiella förklaringsmodeller. Vår benägenhet att skapa och uppskatta fantastiska världar är inte bara en tillfällig flykt, utan kan också vara ett grundläggande psykologiskt redskap för att hantera livets osäkerheter och övergångar.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 28.

<sup>65</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 123.

<sup>66</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 38.

<sup>67</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 33.

Ett genomgående surrealistiskt tema i *Solenoid* är drömmarna, där berättarens drömmar utnyttjas som ett sätt att förmedla bidrag till den pågående konstruktionen av både verklighet och själv som tillsammans bygger upp den större berättelsen. Berättaren delar ofta med sig av sina drömmar, skriver ner innehållet från sina drömmar och uttrycker vid några tillfällen en oförmåga att vakna ur en nattlig dröm ”Men det som var nytt och fruktansvärt var det akuta medvetandet om att jag drömde och mina desperata försök att vakna.”<sup>68</sup>

Drömmen som möjlig förklaring på hela berättelsen introduceras tidigt och återkommer som ett tema. Berättaren beskriver hur ett väldigt märkligt kroppsligt fenomen uppträder varannan eller var tredje månad, där styrseln i armarna förloras vilket leder till att armarna lyfter sig av sig själva.

Först efteråt kommer rädslan, först efter det att trolleriet (som upprepas en gång varannan eller var tredje månad) blivit till ett minne börjar jag undra om jag inte, bland alla andra anomalier i mitt liv – för det är sådana det rör sig om – i händernas oförklarliga egensinne har ännu ett bevis för att... allt utspelas i drömmen, att hela mitt liv är en dröm, eller någonting sorgligare, allvarligare, vansinnigare, och likafullt sannare än varje som helst historia som någonsin skulle kunna tänkas ut.<sup>69</sup>

Berättaren uttrycker liknande svårigheter att skilja på dröm och verklighet och driver en löpande metarefleksion om gränsen mellan dröm och verklighet, klarhet och vansinne.

## Berättaren och diegesen

Ramberättelsen i *Solenoid* är skriven ur ett anonymt förstapersonsperspektiv, och berättaren avslöjar aldrig sitt namn. Förstapersonsperspektivet leder till ett intuitivt kontrakt att jag möter en självupplevd berättelse vilket skapar en nära kontakt med den fortsatta handlingen. Den övergripande berättelsen består av ett manuskript som berättaren sammanfattar från ett antal dagböcker han skrivit från barndomen fram till i vuxen ålder.

Tidigt introducerar berättaren ett samtal med läsaren, där berättaren delar sina betraktelser och ibland ber om ursäkt för att jag vid lästillfället inte kan eller får ta del av allt material. Det inledande kontraktet som jag upplevt som självbiografiskt lockas att bli ännu tydligare genom dessa formuleringar och denna dialog. Ett exempel är: ”Jag tänkte på drömmarna, på besökarna, på allt det vanvettiga, men det här är inte rätta tillfället. För ögonblicket ska jag ge mig i väg [...]”<sup>70</sup> Genom att låta berättaren direkt adressera läsaren

---

<sup>68</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 333.

<sup>69</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 23.

<sup>70</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 15.

skapas en känsla av både intimitet med berättaren men samtidigt en ökad medvetenhet om berättelsens konstruerade och komplexa natur. När jag senare möter fantastiska och surrealistiska episoder blir kollisionerna och min överraskning än starkare och skapar en osäkerhet och tillit till läsarkontraktet.

Verket består av en stor mängd händelser, historier och betraktelser, vilka berättaren delar med sig till mig som läsare på olika sätt. Trots många utvecklingar och sidohändelser så är berättaren nära genom hela boken och är drivande i handlingen lika intensivt i slutet som i inledningen. Cărtărescu flyttar även berättarperspektivet regelbundet, och låter ofta berättaren bli en allvetande åskådare. Genomgående berättas historier ur ett tredjepersonsperspektiv. Det påverkar tempot positivt och skapar dessutom ett tankeväckande flöde. De regelbundna ändringarna av berättarperspektiv förstorar även diegesen och bidrar till en mer snårig intrig. Jag som läsare utsätts återkommande för utmaningar att följa med i de snabba rörelserna.

Den blåvioletta, besatta blick med vilken Mina Minovici ser på mig i *Rättsmedicinsk traktat* skiljer sig på inget vis från blicken hos de hängda, skjutna, strypta, innebrända, defenestrerade eller förgiftade personer vilka befolkar sidorna i denna bok som är lika omistlig som Bibeln. När jag köpte den i Sadoveanu-bokhandeln och första gången bläddrade i den mädde jag illa [...]

Släkten Minovici kom från Tetovo i serbiska Makedonien. I tidernas begynnelse förde de sina åsnor och får genom Balkans berusande rosendorfter, samlade i sina lador, drog vidare upp mot Donaudeltat och slog sig ner som handelsmän i Valakiet. När fadern dog efter ett liv i fromhet lämnade han en djup pessimism i arv till Mina och hans åtta syskon. I staden Brăila var han känd som ”en av stöttepelarna i kyrkan i området Knivskärar-stan, en ny kyrka, praktfullt bemålad i purpur och safirblått som låg och glimmade som en ädelsten i slummens lort och dynga. Det märkliga med kyrkan var [...]”<sup>71</sup>

Här skiftar berättaren från sin egen historia med ett intradiegetiskt perspektiv där huvudpersonen delar sin upplevelse av att läsa boken *Rättsmedicinsk traktat* till att beskriva en helt annan historia, en helt annan dieges genom ett extradiegetiskt perspektiv. Till en början görs det på ett sätt som lockar mig att tro att berättaren har en egen uppfattning om och kanske en del i de händelser som beskrivs med en form av intradiegetiska ögon, men i takt med att berättelsen vecklas ut med en ökad distans blir historien om Mina Minovici extradiegetiskt berättad och berättarrösten transformeras och når till slut en nivå som en allvetande röst som också kan berätta om det inre livet hos karaktärerna. Ett exempel på detta beskrivs senare i texten där Minovicis drivkrafter och frustration exponeras: ”De stora

---

<sup>71</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 349.

hallucinationerna lät vänta på sig, de som han förutsåg och i hemlighet trängtade efter långt utöver sitt rent vetenskapliga intresse [...]”.<sup>72</sup>

Dessa skiften i både berättarperspektiv och dieges skapar flera lager i intrigen och stegen tillbaka sker mjukt, nästintill sömlöst. När ett externt berättat stycke är slut återgår berättaren till ett intradiegetiskt perspektiv och fortsätter den vanliga berättelsen utan byte av kapitel eller avsnitt och flödar över till förstaperson enbart genom bytet av stycke.

Dessa ständiga perspektivskiften och diegesbyten driver läsningen till ett ständigt sökande efter vilken tråd, situation, scen, karaktär eller miljö som just nu är i fokus. Genom att införliva den inbäddade berättaren till den pågående intrigen påverkas relationen och förtroendet mellan mig och verket återkommande. Det blir efter några kapitel svårt att behålla förtroendet för den aktuella berättaren och att komma ihåg alla verklighetsarenor som de beskrivna händelserna utspelas inom. Det känns orimligt att han vet så mycket om alla dessa människor som han skriver in i sitt manuskript och som han sedan pratar med mig om genom texten. Det är lockande att hoppa över de extradiegetiska sidospåren, men eftersom de kommer tillbaka senare i texten behöver de integreras i läsningen och vara en del av tolkningen. Tio sidor efter berättelsen om Minovici:

Min vän målaren Emil G (som jag inte vill dra in mer än så i de här skrivierna) visade mig någon gång under vår gemensamma ungdomstid i sitt svala hus på Strada Galați, övervuxet av murgröna, genljudande av duvkutter, några kopior av Minovicis teckningar, en hel mapp som han hade skaffat på något skumt vis och lät mig roa mig med i vardagsrummet medan han i sovrummet ägnade sig åt den vulgära och lystna Anca, en gymnasiekamrat som dittills hade suttit med ena benet över det andra på skrivbordet i rummet och visat upp sina feta lår och sina trossor när hon bytte ben.<sup>73</sup>

Den här typen av skiften av perspektiv kan bidra till en manipulativ effekt som kan tillåta författaren att spela med budskapet i texten.<sup>74</sup> Berättarens position kan antyda objektivitet men samtidigt vara en helt igenom subjektiv upplevelse eller medveten förvrängning. Denna manipulation uttrycks i min egen känsla av osäkerhet och bristande förtroende för berättaren och handling, vad som är sant är ständigt oklart. Trots att jagperspektivets berättelse om hur Minovici trots allt är en del av berättarens verklighet knyter samman de olika diegeserna, och att min nyvunna förståelse över hur världarna hänger ihop för en stund lockar mig att tro att mysteriet kommer att kunna lösas, hänger ändå en känsla av tvekan kvar.

---

<sup>72</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 358

<sup>73</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 359.

<sup>74</sup> Hedberg, "Berättelseanalys", 80.

## **Berättelsens flöde och tid**

En annan väsentlig faktor med *Solenoid* är dess komprimerade uttryckssätt och ständigt skiftande flöde. Intrigen byter regelbundet berättarperspektiv och skiftar mellan konkreta beskrivningar av skeenden och miljöer till berättarens reflekterande tankar om generella fenomen i livet. Handlingen är kompakt med många scener och snabba växlingar. Bihistorier knyter i varandra, och skeenden pågår dessutom i flera tidsperioder samtidigt. Fabeln presenteras av intrigen i form av många fragment, och jag som läsare söker ivrigt och ställer mig ofta frågan vad berättelsen egentligen handlar om.

Olika tidsperioder i huvudpersonens liv ges olika mycket uppmärksamhet, ett exempel är militärtjänstens nio månader som beskrivs i endast ett enda stycke.<sup>75</sup> Den inledande händelsen med löss och navelsnöre som kontrast, är ett annat exempel. De händelser, reflektioner och minnen som behandlade lusproblematiken upptog hela det första kapitlet. Just framställandet av lössen på den första sidan visar på en teknik som Cărtărescu använder sig av genomgående i hela verket. Intrigen rör sig mellan olika tidsepoker och med olika tempo i fabeln, och det är bitvis svårt att hänga med och veta var i tiden vi är:

Jag har fått löss igen, blir inte ens förvånad längre, inte skräckslagen, inte ens äcklad. De bara kliar. Gnetter har jag mest hela tiden, de yr omkring mig när jag kammar mig i badrummet: pyttesmå pärlemorskimrande ägg som glimmar brunsvart mot handfatets porslin. En hel del fastnar i tänderna på kammen som jag sedan rengör med en gammal tandborste, den med det murkna handtaget. Att få löss går inte att undvika – jag är lärare på en skola i förstadsslummen. Hälften av barnen har löss, de påträffas när terminen börjar och skolsköterskan på schimpansernas förfarna vis söker igenom håret på dem – dock utan att knäcka de infångade insekternas kitinhölje mellan tänderna. I stället rekommenderar hon föräldrarna en kemikalieluktande vitaktig lutlösning, som sedan också lärarna använder. Inom loppet av några dagar luktar hela skolan lusmedel. Det är ändå inte så farligt, vi har i alla fall inte vägglöss, dem är det längesen man såg. Jag minns dem, såg sådana med egna ögon i treårsåldern i det lilla huset i Floreasca där vi bodde femtionio-sextio.<sup>76</sup>

I detta stycke rör sig intrigen från ett pågående skeende i nutid till allmänna beskrivningar av skolan och sedan bakåt i historien till barndomen i Floreasca. I det femte stycket kommer sedan berättelsen tillbaka till den nutid där avvikelsen startade, eller gör den verkligen det? Som läsare är det lätt att bli osäker. Sättet att skriva i presens oavsett om det är något som sker i stunden eller om det är en beskrivning av ett generellt händelseförlopp gör de snabba skiften

---

<sup>75</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 27.

<sup>76</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 7.



mellan scener och tidsperioder utmanande att läsa. Genomgående använder Cărtărescu presens, preterium och historiskt presens för att skapa en komplicerad väv mellan fabel och intrig.<sup>77</sup> Följande stycke som tar vid efter minnesutflykten till barndomens lusproblem går att läsa som att det händer just nu i stunden eller att det är en rent generell betraktelse.

Jag tycker om hur vattnet låter när det störtar ner i karet, det våldsamma bruset av miljarder droppar och spiralströmmar, den vertikala strålens dånande ner i det grönaktiga gelatin-artade vattnet som oändligt sakta erövrar karets sidor genom undertryckta ansvallningar och plötsliga utfall, som om det var ett myller av otaliga genomskinliga myror i Amazonas djungel.<sup>78</sup>

Eftersom detta är återkommande och en central teknik genom hela boken skapas en svindlande känsla och efter upprepade tidsloopar slutar jag helt enkelt att försöka få ordning på alla ledtrådar och deras kronologiska hemvist i fabeln.

Händelserna och karaktärerna som presenteras är många och deras beroenden komplexa. Redan tidigt i boken integrerar intrigen tidigare scener med det som pågår i stunden. Fabeln är detaljerad och komplicerad och vecklas ut genom många fragment som skapar ett lapptäcke till intrig. Femton sidor efter den första lusberättelsen: ”Nu återstår cirka fyrtio år här innan jag går i pension. Trots allt har det inte varit så dåligt hittills. Jag har haft långa perioder utan löss. Nej, när jag tänker närmare efter har det inte varit dåligt på den här skolan, utan det som varit har kanske till och med varit hyfsat.”<sup>79</sup> Genom att referera tillbaka, likt situationen med lössen, håller Cărtărescu många av berättelsens introducerade fenomen och teman levande vilket håller läsarens uppmärksamhet på topp genom hela verket.

Holmberg och Ohlson beskriver i *Epikanalys* att en berättelse kan uppfattas som en serie med ledtrådar som ska hjälpa läsaren att konstruera intrigen och dess moment till ett samlat avslut där den introducerade informationen med läsarens glasögon kan knytas ihop.<sup>80</sup> Intrigen presenterar många ledtrådar som uttrycks på en stor mängd olika sätt. Flera av dessa framställs genom att byta både miljö, tid, berättarperspektiv samt olika kollisioner av surrealism och fantastik med oväntade och överraskande effekter. Ett målände exempel på utmaningen att samla ledtrådar och förstå intrigen är händelsen på polisstationen:

Dörren var mycket större än dörrarna i våra hem och vi nådde knappt upp till handtaget när vi stod på tå. Till slut tog jag flickan i famnen, lade örat mot hennes eländiga, fläckiga klänning som hade mist all

---

<sup>77</sup> Granwald, *Kreativt skrivande*, 189.

<sup>78</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 8.

<sup>79</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 21.

<sup>80</sup> Claes-Göran Holmberg och Anders Ohlsson, *Epikanalys. En introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999), 61.

färg i skumrasket och lyfte upp henne så att hon kunde trycka ner handtaget. Dörren öppnades några centimeter och vi kikade in genom springan, jag med huvudet ovanför hennes.

Vi trodde vi skulle få se ett kontor med uniformerade poliser och våra mammor sittande på var sin stol efter att ha fiskat upp sina papper ur var sin urmodig handväska, eller i färd med att förläget besvara frågor. Eller åtminstone lite ljus. Men i det ofantliga djupet innanför dörren var det knappt ljusare än i väntrummet. Häpna över vad vi skymtade steg vi in på stengolvet i en vidsträckt sal. Det var en underjordisk grotta.

Längs den ändlösa vägen genom jättegrottan förvandlades våra små kroppar, våra kläder föll av oss i fladdrande trasor och vi blev ungdomar. Om våra mödrar ännu levde måste de vid det här laget vara gamla och grå, med glasögon och löständer och kroppar som vanställts av sjukdomar i lever och galla.<sup>81</sup>

Mötet med den lilla flickan tar sig både fantastiska och surrealistiska former och när tiden beskrivs surrealistiskt så rör sig flödet till och med bort från fabeln. Från situationen i rummet där berättaren och flickan öppnar dörren leder texten iväg till en drömsk beskrivning av ett rum som blir till ett helt liv. Det går inte längre att logiskt foga samman denna händelse med de övriga. Det leder till att läsningen tar nya vägar. När det på detta sätt är svårt att få grepp om fabel och intrig söker sig läsningen till tolkning och symbolik i större utsträckning, och jag ges möjlighet till associationer som ligger bortom författarens intention, i detta fall en möjlighet att utforska min egen relation till tiden, livet och existensen.<sup>82</sup>

Det är lätt att tro att de snabba kasten och byten av ämne och fokus betyder att värdet av varje påstående skulle minska, men så är inte fallet. Allt verkar betyda något. Den första meningen i boken handlar om löss, och genom berättelsen återkommer insekter på olika sätt. De många tidslooparna och bihistorierna, de olika karaktärerna och miljöerna samt alla surrealistiska och fantastiska inslagen knyts effektivt ihop i slutet av boken. Alla bär de spår av de kontrafaktiska reflektionerna, av spekulationer om ”Den Andre” och framgångarna.

## **7. Resultat och slutsatser**

Denna analys visar hur Mircea Cărtărescu framgångsrikt utnyttjar, förstärker och kontrasterar en stor mängd narrativa tekniker för att skapa en komplex och mångfacetterad intrig. Istället för att skriva fram slutsatser och svar på alla frågor som läsaren ställer vid kontakt med verket öppnas en form av läsandets laboratorium för att ge möjligheter att utforska sin egen verklighetsuppfattning och existens. Jag frigörs från kausalitet och ledtrådsökande och

---

<sup>81</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 223-224.

<sup>82</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 16.

istället för att försöka lösa fallet uppmanas jag att uppleva texten intuitivt, lager för lager, skal för skal med nyfikenhet, mod och tålmod genom alla perspektivskiften och kollisioner.

*Solenoid* kan ses som ett upprop mot det logiska och linjära och inbjuder snarare till ett läsande med andra glasögon. Under läsningen samlar jag löpande material för att tolka verket och bygga min förståelse.<sup>83</sup> Informationen som jag identifierar vid läsningen av *Solenoid* passar dock inte in i något mönster och hur jag än försöker går mysteriet inte att lösa. Huvudpersonens egna reflektioner kan vara en guide till romanens upprop och inbjudan:

Vi söker som idioter, vi söker på ställen där inget står att finna, likt spindlar som väver sina nät i badrum dit ingen fluga, ingen mygga kan komma. Vi förtvinar i tusental i våra nät, men det som inte dör är vårt behov av sanning. Vi är som människor tecknade på ett papper, inskrivna i en fyrkant. Vi kan inte överskrida de svarta linjerna och vi blir utmattade av att tiotals och hundratals gånger söka igenom varje hörn i fyrkanten på jakt efter en springa. Tills någon av oss plötsligt förstår – eftersom denna någon är predestinerad att förstå – att det inte finns någon utväg på papperets plan. Att den vida, lätta utvägen går vinkelrätt mot papperet i den dittills ofattbara tredje dimensionen. Till stor bestörtning för de kvarvarande innanför tuschstrecken spränger så den utvalde plötsligt puppan, breder ut enorma vingar, lyfter med lätthet och kastar ovanifrån sin skugga över sin forna värld.<sup>84</sup>

Jag tolkar detta som en symbolisk instruktion till läsandet av verket och tolkningen av dess budskap och betydelse. Efter en serie med upprepade fantastiska, surrealistiska och samtidigt väldigt realistiska scener och händelser och fragment som är svåra att sätta ihop till en röd tråd framträder alltså en möjlighet att läsa verket vinkelrätt mot papperet. När det mänskliga sinnets begränsningar utmanas genom att verkligheten presenteras på till synes omöjliga sätt kan det labyrintiska flödet och de surrealistiska tidsbegreppen erbjuda möjligheter att hitta nya kontrafaktiska perspektiv till utforskandet av den egna verkligheten.<sup>85</sup>

## Skiftande volym

Mironescu och Mironescu beskriver *Solenoid* som en unik hybrid av maximalistisk autofiktion och surrealism med en post-socialistisk tematik.<sup>86</sup> De utgår från autofiktions pendling mellan "sanning" och "lögn" som i den maximalistiska versionen blir än mer polariserad genom *Solenoids* diegetiska överflöd.<sup>87</sup> Analysen visar dock att Cărtărescu inte har volymen ställd på max, utan rör sig upp och ner skalorna. Det syns i både narrativa

---

<sup>83</sup> Holmberg och Ohlsson, *Epikanalys*, 61.

<sup>84</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 90.

<sup>85</sup> Sala, "The Creation Myth and Its Passages", 78.

<sup>86</sup> Mironescu och Mironescu, "Maximalist Autofiction", 70.

<sup>87</sup> Mironescu och Mironescu, "Maximalist Autofiction", 74.

tekniker och tematiska element. Rabkins skalningsteori kan användas på fantastik, realism och surrealism men också på berättarperspektiv, inbäddning av fabler i fabler och diegeser i diegeser som uttrycks på skalor från låga till höga nivåer.<sup>88</sup> Cărtărescu använder ofta maximalismens överflöd av detaljer, beskrivningar och teman och han kontrasterar detta överflöd med avsnitt som präglas av diegetisk sparsamhet, grå realism och linjära, enkla tidsflöden som ibland blir nästan tråkiga att läsa. Det harmoniserar också väl med Melbergs beskrivning av förhållningssättet som inkluderar ett ”både-och” snarare än det kategoriska ”antingen-eller”, och bildar ytterligare en annan form av dubbelkontrakt.<sup>89</sup> Rörelserna upp och ner på skalorna kan också beskrivas som en rörelse inom och mellan olika överenskomna fiktionskontrakt som jag till slut inte längre kan följa.<sup>90</sup> Allt väcker en känsla av osäkerhet och oförutsägbarhet och gör att jag aldrig får ner fötterna i berättelsen.

Romanen etablerar inledningsvis en tydlig och realistisk miljö med en öppen och alldaglig berättare med till synes normala vanor och reflektioner, något jag som läsare spontant uppfattar som autentiskt och trovärdigt. Denna inledande ankring gör att senare avvikelser blir desto kraftfullare, och när volymen höjs genom fantastiska och drömska element, skiftande berättarperspektiv och tidsloopar så uppstår upprepade kollisioner. De glidande narrativa skalorna och de återkommande kollisionerna gör mig osäker på hur verket kan klassificeras, hur det bör läsas och vad som är dess budskap.

## **Kontrafaktisk existens**

*Solenoid* kan beskrivas som en serie små noveller som det inte alltid finns någon logisk koppling mellan, och där de olika kapitlen ofta står för sig själva. Ett nytt kapitel börjar mitt i någonting helt annat, öppnar en dörr till en helt annan del av fabeln med en helt annan berättarröst, och lockar mig som läsare att vilja nästla mig in och likt en detektiv försöka förstå på vilket sätt det här kapitlet kan fogas samman till alla andra kapitel för att lösa mysteriet. Texten är dessutom skriven så att ett enstaka stycke kan driva handlingen flera nya steg framåt i berättelsen så fort att jag som läsare inte hinner tolka och förstå vad de kan betyda, men så vid något tillfälle får jag syn på en koppling till någonting som jag redan har läst vilket gör att en röd tråd kan skönjas, men vid närmare analys och studie visade sig att det bara var en hägring. Jag söker och söker men finner ingen tydlig tråd.

---

<sup>88</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 161.

<sup>89</sup> Melberg, *Självskrivet*, 10.

<sup>90</sup> Gaskin, *Language, Truth, and Literature*, 38.

Verket utforskar flera existentiella frågor, såsom tidens, minnets och självet natur. Texten bjuder in läsaren att uppfatta, tolka och omtolka berättelsen på flera nivåer med ett budskap om att verkligheten är för komplex för att fångas i linjära eller förenklade narrativ. En av de mest målande scenerna ur ett existentiellt perspektiv är mötet i bårhuset i slutet av berättelsen där många av de narrativa teknikerna möts i en intensiv beskrivning som färgar temat och upplevelsen.

Och där låg nu på ett tiotal bord som jag i bestörtning gick fram till mycket riktigt lik – men allesammans var jag i olika åldrar, som genomskärningar av min person vid specifika tidpunkter! Jag kände igen mig i den pyttelille nyfödde med krumma ben som låg där stel på det stora obduktionsbordet, i halvårsbebis i blå tröja och i ettåringen, alla likstela, alla med öppna ögon, alla med händerna sammanförda över bröstet.<sup>91</sup>

Scenen beskriver på ett surrealistiskt sätt det kontrafaktiska perspektivet i självreflekterandets praktik. Under läsningen möter jag flera av dessa berättarversioner, och berättaren själv möter alla sina åldrar i ett och samma rum, alla dessa åldrar som gjort sina livsval och som var och en representeras av ytterligare en ”Den Andre”. Jaget måste återkalla alla sina möjliga liv från den stund han gjorde andra val och måste förlika sig med en mångfald av samtidiga nutider.<sup>92</sup>

De många skiftande narrativa nivåerna i *Solenoid* är alltså inte bara en narrativ teknik, utan också en integrerad del av romanens handling där livet och alla parallella universum bildar lager av livsavgörande val. De narrativa och tematiska trådarna som spinns i en imponerande takt genom romanen knyts också samman i slutet. Alla förbryllande möten, alla underverk och gåtor som uppträder i de första delarna av boken, ofta händelser som känns betydelselösa vid en första läsning, spinns samman i den sista delen och inkluderas i romanens komplexa och konspiratoriska avslutning. Jag lämnas med en möjlig förklaring, men den speglas snarare av mina reflektioner om hur jag gjort denna tolkning än att jag äntligen nått lösningen på fallet.

## **Läsarens delaktighet**

Ett av de mest unika dragen i *Solenoid* är hur den aktivt engagerar mig som läsare i ett medskapande av berättelsen och de tolkningar som följer med ut ur läsningen. Romanens struktur och stil bjuder in mig att delta i textens meningsskapande genom att navigera mellan nivåer av realism, fantastik och surrealism, historiska fakta och fiktion, och de många olika

---

<sup>91</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 806.

<sup>92</sup> Sala, “The Creation Myth and Its Passages”, 71.

tolkningsmöjligheter som erbjuds. Dessa ständiga avvikelser från berättelsens kronologi med tillbakablickar och framåtblickar samt snabba berättarförflyttningar, skapar ett narrativt flöde som snarare liknar medvetandets associativa och irrationella natur än en linjär tidsordning.

Ett genomtänkt och linjärt skrivandet med en logiska presentation och med tydliga ledtrådar och klar kausalitet leder till en linjär relation med läsaren, det André Breton kritiserade som tråkiga upprepningar.<sup>93</sup> Det volymreglerande, surrealistiska och oförutsägbara skrivandet som Cărtărescu visar upp i *Solenoid* leder istället till en dynamisk relation och upplevelse mellan författare, verk och läsare. Istället för att försöka förstå författarens syfte och budskap med sitt verk, lämnas läsaren åt sig själv, sin egen upplevelse, sina egna minnen och drömmar och guidas genom så många upplevelser och fenomen att det logiska och strukturerade tankesättet inte klarar av att skapa struktur. Där kan egna minnen, inre intuition och kanske det undermedvetna träda fram, det som inte logikens tankar släppt fram tidigare.

Konsekvensen av alla möjligheter till tolkning och det oförutsägbara i *Solenoid* är att jag som läsare inte längre vilar på en av författaren presenterad stabil struktur för att fästa min upplevelse och förståelse, jag behöver skapa något eget när de förhandlade ramarna konstant förändras. Bretons åsikt att reaktionerna från läsarna var av sekundärt intresse för författaren är aktuell och bidrar till förståelsen för läsarens roll och stora ansvar.<sup>94</sup> Ett exempel på det gemensamma uppdraget för författare och läsare, och hur läsaren blir medskapare till både verk och sin egen verklighet. Det blir tydligt att läsarens roll inte är att fastställa textens sanning utan att avtäckas dess mångfald, vilket i högsta grad gäller i mötet med *Solenoid*.<sup>95</sup>

En av de frågor som hänger i luften när berättelsen avslutas är vad det är jag som läsare har tagit del av. Under hela berättelsen har texten beskrivits som ett manuskript som konstruerats från en mängd dagböcker. I slutet av boken avslutas detta genom att huvudpersonen eldar upp manuskriptet, det manuskript som jag just nu läser ”Och i samma stund som manuskriptet fattade eld började jag känna att jag verkligen har ett liv [...]”.<sup>96</sup> En fin symbol över skrivandet som friställt läsandet, det är genom skrivandet självet skapas, men också som en överraskande vändning där berättaren överger ambitionerna om ett framgångsrikt författarskap till förmån för ett liv i större harmoni med sitt livs syfte.

Denna paradoxala händelse bildar höjdpunkten på fantastiken i *Solenoid*. Mironescu och Mironescu beskriver hur dessa fantastiska och ofta paradoxala teman konstrueras i en högst

---

<sup>93</sup> Breton, *Surrealismens manifest*, 29.

<sup>94</sup> Sjölin, *Den surrealistiska erfarenheten*.

<sup>95</sup> Hedberg, ”Berättelseanalys”, 67.

<sup>96</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 813.

igenkännbar, vardaglig miljö vilket skapar en möjlighet för läsaren att föreställa sig ett sätt att övervinna eller undfly en tung, nästan outhärdlig livssituation.<sup>97</sup> Bortom solenoider och löss avstår berättaren från att delta i det traditionella estetiska spelet, jakten på de yttre framgångarna i verkliga livet till förmån för en sanning som är mer grundläggande än prestationer och beundran. Här framträder en form av fantastisk tillflykt där realistiska detaljer förvandlas till något övernaturligt, den nedtecknade livshistorien går upp i rök och något nytt kan skapas. På samma sätt blir texten också en undersökning av vad som är sanning respektive estetisk lek i läsarens egen tillvaro genom reflektioner över den egna friheten och den egna flykten.

## **Flykten ur verkligheten**

Här ställs jag som läsare inför ett val. Antingen väljer jag sökandet efter min egen sanning om min tillvaro och svaren på min livshistorias alla frågor, eller så accepterar jag den estetiska leken och väljer drömmen som förklaring och låter verkets alla bidrag och budskap vara endast en stunds flykt från en tillvaro som ändå ter sig angenäm i kontrast till den uppdiktade. Berättaren ger under hela historien många möjligheter till det senare och Dana Sala uttrycker också att drömmen är den enda möjliga flykten ut ur vår tankens fångelse.<sup>98</sup> Med drömmarna kan vi fly bort från den gråa vardagen för en stund, men genom drömmar och surrealistiska fantasier kan vi också få syn på sinnets subjektivitet, våra omedvetna uppfattningar som hindrar oss och håller oss tillbaka.

Det som påverkar valet och det som hindrar det introspektiva sökandet är vår mänskliga existens dilemman. Den objektiva världen tolkas genom våra inre upplevelser, erfarenheter, och i stor utsträckning rädslor, ofta omedvetna, för att bilda våra subjektiva upplevelser. Montero menar att Cărtărescu beskriver rädslan som en primär och ofrånkomlig del av mänsklig existens, något som känns snarare än förklaras rationellt, och att den har en metafysisk komponent som går bortom det kroppsliga och sträcker sig in i frågor om existensens mening, universums natur och människans plats i det.<sup>99</sup> Rädslan är ett tema genomgående i berättelsen och påverkar också läsandet, att inte kunna lösa mysteriet, att bli lämnad utanför verkets alla nivåer, att inte kunna prestera ett läsande. Enligt Montero blir det

---

<sup>97</sup> Mironescu och Mironescu, "Maximalist Autofiction", 83.

<sup>98</sup> Sala, "The Creation Myth and Its Passages", 74.

<sup>99</sup> Montero, "Cărtărescu From the Distance and Beyond the Seas", 196.

en portal till det egna inre, min egen subjektiva verklighet som jag har förmågan att omskapa om jag kan möta rädslan för mina egna inre monster, min egen otillräcklighet.<sup>100</sup>

Jag behöver inte lösa Cărtărescus fall, jag behöver inte heller nöja mig med att definiera verket som en åttahundrafyrtiosju sidor lång drömsk berättelse som gett några timmars flykt från min vardag. Jag väljer att tumla runt och följa med i förvirringen för att få syn på mig själv och mina egna inre rädslor och monster. Även jag kan överge det estetiska spelet för ett sökande efter min inre sanning och mina kontrafaktiska möjligheter.

## **Vitterarv – Kreativa konsekvenser**

Till *Vitterarv* tar jag med mig en möjlighet att beskriva min egen historia, mina egna misslyckandena, mina egna trauman och kamouflera dem i en värld som inte är tänkt att avkodas utan upplevas. Mina rädslor för läsarnas reaktioner kan övergå till en berättelse där inget är rätt eller fel, där allt är både och. Det kan ge en fristad för försoningen och förlåtelsen och skapa en arena för att reflektera över historiska händelser utan krav på historisk dokumentation, och på köpet möjliggöra en friare tolkning där läsarens eget bidrag medskapar. Det kan ske genom att presentera min berättelse med en större grad av fantastik och surrealism och att leka mer med narrativa perspektiv och nivåer.

Att skriva självbiografiskt och autofiktivt med förstapersonsperspektiv kan vara jobbigt och svårt, exponerande och blottande.<sup>101</sup> Att använda sig av volymreglerade tekniker med surrealistiska och fiktiva inslag och att locka läsaren till förflyttningar i berättarperspektiv och hopp i intrigen mellan olika tidsepoker kan göra att det som kan kännas svårt och sårbart ändå går att forma till ord och mening. Läsaren får väldigt lite att gå på vad gäller fakta och fiktion, vad som är realistiskt och fantastiskt och får delta i ett samskapande där målet inte är att identifiera alla ledtrådar ur mitt liv för att klargöra alla sanningar utan för att uppleva en samproducerad mångfald som det är möjligt känna igen sig i.

Min berättelse har varit högt upp på skalan mot biografi på den självframställande skalan, men med hjälp av litterära stilgrepp och intrigstrukturer från denna analys kan jag förflytta texten mot en högre grad av fantastik och surrealistiska beskrivningssätt. Genom att även arbeta mer med skiften i tid och rum kan jag locka läsaren att inte bara försöka förstå min berättelse utan också väcka egna reflektioner och frågor som hjälper till att förstå och skapa sin egen verklighet, en möjlighet att skapa sin egen berättelse om sitt eget liv genom att

---

<sup>100</sup> Montero, "Cărtărescu From the Distance and Beyond the Seas", 198.

<sup>101</sup> Holmgren, *Dina ord, dina berättelser*, 54.



läsa min text vinkelrätt. Och jag tänker också experimentera mer med mjuka skiften mellan narrativa nivåer och berättarperspektiv.

Den enda gången han upplevt henne så orolig var den där våren när de haft en björn strykande runt gården för något år sedan. Han hade gått samma väg under många år, och aldrig stött på något oknytt. Det hade aldrig pratats om vittra i de här skogarna. Skulle han behöva bli mer försiktig. Hur skulle han kunna förklara det för barnen?

– Så, vi tar och stannar där, avslutade den gamla kvinnan. Det är sent och vi ska ju upp tidigt imorrn, du minns väl att vi ska släppa ut Erda och de andra getterna?

– Men mormor, vad hände sen? Var det vittror i skogen? Är det dem du har pratat om förut? Men de har ju varit snälla, frågade Birgitta ivrigt.

– Ja, det är dem jag har pratat om, och de är som folk är mest, suckade Hilda. De blir arga när någon är dum mot dem, och de är snälla och glada när man respekterar dem. Det är därför du måste förstå hur viktigt det är, för de kan göra dig illa om du inte betar dig. Men nu får du krypa ner under täcket och sova. God natt med dig.

Mamma tog den sista biten av sin smörgås samtidigt som hon avslutade sin berättelse. Jag hade aldrig förut hört det hon berättade i natt. Jag visste inte vad det betydde, det väckte så många frågor, och vad hade det med mig och mina nattliga grubblerier att göra?

– Mamma, vilken fin berättelse, men varför delar du den nu? frågade jag.

– Det kändes som att du behövde det, svarade mamma med en utsträckt hand, som för att smeka mig på kinden.<sup>102</sup>

Flödet rör sig mellan flera berättelser, en mormors nattsaga och samtalet med barnbarnet innan den återkommer till berättarens nutid, samtalet med den döda modern.

Mircea Cărtărescus många tekniker har bidragit till fler möjligheter att skriva Vitterarv på ett sätt som utforskar flera olika lager av generationer parallellt och skapa kopplingar mellan upplevelser i de olika lagren. Min förhoppning är att både jag som författare och läsaren kan dra nytta av detta.

## **8. Avslutning och diskussion**

Den metodik som Cărtărescu ger exempel på handlar om att variera volymen och styrkan på narrativa tekniker och skiften i nivåer och berättarperspektiv. Det kan låta enkelt i efterhand när intrigen konstruerats men utmaningen är att hitta balansen och rytmen mellan de olika teknikerna och de teman som skapas genom berättelsen. Det kan liknas med musik som inte blir bättre enbart av fler toner och rörelser mellan oktaverna. Likt en tavla som sällan blir

---

<sup>102</sup> Axelsson, *Vitterarv*.

bättre enbart av mer färg tjänar inte en text nödvändigtvis på att tillföra fler ord, eller att öka graden av fantastiska element och surrealistiska skildringar. Det skapas inte automatiskt ett bra verk genom att fördela berättelsen på en komplex intrig som presenteras i många skikt och nivåer. Det behövs en tydlighet och röd tråd för att alla dessa delar ska samspela och en god orkestrering är nödvändig. Hur denna balans kan konstrueras är fortfarande kvar att utforska.

Min inledande nyfikenhet att utforska hur resultatet av denna analys kan användas för att konstruera mer gränsöverskridande självframställande berättelser är stillad. Jag har identifierat flera tekniker och narrativa strukturer som kommer att hjälpa mig att konstruera berättelser som överraskar och som väcker intresse hos läsaren, och som samtidigt döljer min egen historia och verklighet. Mina egna upplevelser och erfarenheter kan gestaltas med hjälp av Cärtärescus modell för skrivande. Det blir inte längre viktigt för mig om de är intressanta eller relevanta för alla läsare, eftersom syftet fokuserar på att skriva för min egen skull och att istället bjuda in läsaren på en utforskande resa och erbjuda möjligheter att spegla sig i en berättelse som konkret och logiskt inte går att förstå. Min ambition att bidra till positiv utveckling av min omgivning samtidigt som jag utvecklar mig själv kvarstår. Syftet med mitt författarskap är inte den estetiska och ytliga framgången utan sökandet efter den inre sanningen om min verklighet, min egen existens. Som min mamma skulle ha sagt det:

Mamma log milt och lade händerna i sitt knä. Hon såg på mig med den där blicken som alltid fått mig att skämmas, att jag inte förstått. Jag kan fortfarande inte ta ansvar för mig själv.

– Du behöver engagera dig i ditt uppdrag, Peter. Lova mig det.

Hon lämnade mig sedan ensam i mörkret med en hög av frågor som jag inte ens lyckades sätta ord på. Jag sneglade på klockan på mikrovågsugnen, fem över halv två. Behovet av toalett gjorde sig påmint igen. Det borde vara dags att vakna nu.<sup>103</sup>

Kanske kan mina texter också erbjuda läsare möjligheter till reflektion för att utforska sina egna rädslor och inre surrealistiska monster, med vägval som kan leda till en utveckling och en frihet som jag som författare inte kan styra eller beskriva. För att det ska ske behöver jag lita på läsarens egen förmåga att släppa ledrådarna och prestationen. Jag behöver lämna över ansvaret för valet. Drömmen och litteraturen som flykt ur vardagen eller portalen till det inre utforskandet.

---

<sup>103</sup> Axelsson, *Vitterarv*.

## 9. Litteraturförteckning

- Axelsson, Peter. *Vitterarv*. Opublicerat manuskript, Göteborg, 2024.
- Bonnier. "Om Mircea Cartarescu" Albert Bonniers Förlag. Åtkomst 2024-12-12.  
<https://www.albertbonniersforlag.se/forfattare/6026/mircea-cartarescu/>.
- Breton, André. *Surrealismens manifest*. (Originalutgåva 1924). Översatt av Lars Fyhr, Elias Wraak, Mattias Forshage och Bruno Jacobs. Göteborg: Sphinx Bokförlag, 2011.
- Cărtărescu, Mircea. *Solenoid*. (Originalutgåva 2015). Översatt av Inger Johansson. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2019.
- Ercolino, Stefano. "The Maximalist Novel" *Comparative Literature* 64:3 (2012): 241–256.
- Gaskin, Richard. *Language, Truth, and Literature: A Defence of Literary Humanism*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Granwald, Therése. *Kreativt skrivande: Grundbok i litterärt skapande*. Lund: Studentlitteratur, 2019.
- Hedberg, Andreas. "Berättelseanalys" i *Litteraturvetenskap I*, redigerad av Sigrd Schottenius Cullhed, Andreas Hedberg och Johan Svedjedal, 63-84. Lund: Studentlitteratur, 2020.
- Holmberg, Claes-Göran, och Ohlsson, Anders. *Epikanalys. En introduktion*. Lund: Studentlitteratur, 1999.
- Holmgren, Susanne. *Dina ord, dina berättelser: handbok för vana och ovana skrivare*. Göteborg: Kabusa Böcker, 2011.
- Kylhammar, Martin. "Litteratur och idéer" i *Litteraturvetenskap I*, redigerad av Sigrd Schottenius Cullhed, Andreas Hedberg och Johan Svedjedal, 127-151. Lund: Studentlitteratur, 2020.
- Larsson, Lisbeth. "Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing" *Tidskrift för genusvetenskap* 31:4 (2010): 5-22.
- Melberg, Arne. *Självskrivet: om självframställning i litteraturen*. Stockholm: Atlantis, 2008.
- Mironescu, Andreea, och Mironescu, Doris. "Maximalist Autofiction, Surrealism and Late Socialism in Mircea Cărtărescu's Solenoid" *The European Journal of Life Writing* 10 (2021): 66-87.
- Montero, Guillermo Julio. "Cărtărescu From the Distance and Beyond the Seas" *Rom J Psychoanal* 12:1 (2019): 195–206.
- Pulls, Sofia. *Skrivande och blivande – Konstruktioner av skönlitterärt skrivande i handböcker och läromedel 1975–2015*. Doktorsavhandling, Umeå universitet, 2019.

- Qvarnström, Gunnar. *Moderna manifest 3 Surrealism*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973.
- Rabkin, Eric. *Fantastic Worlds : Myths, Tales, and Stories*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 1999.
- Sala, Dana. "The Creation Myth and Its Passages into Time Loop Transgressions in Cartarescu's Solenoid" *Analele Universității din Oradea Fascicula Limba și Literatura Română* 23:1 (2016): 69-78.
- Sjölin, J.-G. *Den surrealistiska erfarenheten: upplevelsen. En tolkning av surrealismens åskådning*. Åhus: Kalejdoskop, 1981.
- Sveriges Radio. "En introduktion till nobelpristippade Mircea Cărtărescu" 17 juni 2019. <https://sverigesradio.se/artikel/7243868>.
- Terian, Andrei. "The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu's Solenoid." *Life Writing* 19:3 (2022): 323–340.
- Torell, Örjan. *Den osynliga staden : en gestaltningsmodell hos Olof Högberg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Birger Sjödin, Karl Östman, Lars Ahlin och andra svenska författare fram till våra dagar*. Umeå: Text & kultur, 2008.
- Weir, Matt. "Mircea Cărtărescu Stares Down the Abyss." *Dissent* 70:1 (2023): 112-118.