



# Ett olösligt fall för läsaren

En studie av flernivåberättande och surrealistisk verklighetsgestaltning i Mircea Cărtărescus *Solenoid*

Peter Axelsson



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

## **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 and alternate life journey.

Keywords: creative writing, self-representation, narratology, fiction, fantastics, surrealism, narrative complexity, reader engagement.

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning och syfte .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Material.....</b>	<b>2</b>
<b>3. Tidigare forskning .....</b>	<b>4</b>
<b>4. Metod .....</b>	<b>5</b>
<b>5. Teorier och begrepp.....</b>	<b>6</b>
Självframställning och autofiktion .....	6
Verklighetsgestaltning och fiktion.....	7
Berättaren och världen.....	10
Flödet och berättelsens tid .....	11
<b>6. Analys.....</b>	<b>12</b>
Självframställning och autofiktion .....	12
Verklighetsgestaltning och fiktion.....	14
Berättaren och världen.....	17
Berättelsens flöde och tid .....	19
<b>7. Resultat och slutsatser .....</b>	<b>22</b>
Skiftande volym.....	23
Kontrafaktisk existens .....	24
Läsarens delaktighet .....	25
Flykten ur verkligheten.....	26
Vitterarv – Kreativa konsekvenser .....	27
<b>8. Avslutning och diskussion .....</b>	<b>29</b>
<b>9. Litteraturförteckning .....</b>	<b>31</b>

# 1. Inledning och syfte

Läsandet 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 jag associerar ofta till de muntliga berättelser som färgat min barndom. Allt detta har bidragit till mitt eget sökande inåt och till ett skrivande för att uttrycka det som upplevts.

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 rymdresor bortom galaxen, skeenden och scener som egentligen är väldigt överkliga. Men när plötsligt rimligheten störs reagerar jag instinktivt. Ett exempel är tidsresorna i *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999).<sup>1</sup> Även om J.K. Rowlings värld är fylld med magi är Hermiones tidsresor i boken något helt annat, det känns orimligt. 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 egna berättelser.

## ***Syfte och frågeställningar***

Jag har valt att läsa och analysera *Solenoid* (2015) av Mircea Cărtărescu.<sup>2</sup> Jag vill utforska de litterära tekniker som används i detta verk, vilket omskrivits som både roman och autofiktion och uppfattats som både realistisk och drömsk för att bidra till en djupare förståelse för den struktur och det innehåll som Cărtărescu fyller berättelsen med. Dessutom studerar jag de effekter som uppstår och vilken nytta det kan ge för mig som läsare 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 i mig som läsare?

Ett mål är också 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.

---

<sup>1</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (London: Bloomsbury, 1999).

<sup>2</sup> Mircea Cărtărescu, *Solenoid* (Originalutgåva 2015), översatt av Karin Nilsson (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2019).

## ***Vitterarv***

Jag skriver på en skönlitterär text, *Vitterarv*, med ambitionen att berätta min livshistoria i form av intressanta och spännande berättelser, men som också är tänkt att ge läsare möjlighet att reflektera över sina situationer och sina livsval.<sup>3</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. Att skriva kan ha många syften och Sofia Pulls beskriver i sin avhandling *Skrivande och blivande (2019)* hur dessa syften har utvecklats över tid.<sup>4</sup> Den litterära drivkraften har gått från att utveckla och förändra samhället, till att förtjäna sitt levebröd och uppnå ekonomisk framgång till att slutligen utveckla sin egen person. Jag skriver för att få syn på mig själv, för ett möte med min historia och min framtid.

*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 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. 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.

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 de underjordiska väsen som de kallade ”vitter” har gett mig en stor respekt för djur och natur och deras samspel med oss människor.<sup>5</sup>

## **2. Material**

Materialet i centrum för denna uppsats utgörs av *Solenoid* av Mircea Cărtărescu, 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

---

<sup>3</sup> Peter Axelsson, *Vitterarv* (opublicerat manuskript, Göteborg, 2024).

<sup>4</sup> Sofia Pulls, *Skrivande och blivande - Konstruktion av skönlitterärt skrivande i handböcker och läromedel 1975-2015* (Doktorsavhandling, Umeå Universitet, 2019).

<sup>5</sup> Vitter, vittra. Osynligt eller underjordiskt väsen i norrländsk folktro. Svenska Akademiens ordbok, åtkomstdatum 11 december 2024, <https://www.saob.se>.

Rumänien under 1970- och 1980-talet. Boken väver i fyra delar samman en anonym författares berättelse med en skildring av det kommunistiska samhället i Bukarest.

Historien presenteras som ett manuskript som skrivs av berättaren, en rumänsk lärare med författardrömmar som reflekterar över det material som läsaren tar del av samtidigt som det skapas. Berättelsen börjar med att huvudpersonen, historiens berättare, beskriver att han fått löss av sina elever. Han fortsätter sedan med reflektioner över sitt liv, berättar 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. De effekter 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 autofiktion samt kontakten med texter som präglas av drömska och suggestiva scener, vilket karaktäriserar *Solenoid*. 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.

### ***Författarpresentation Mircea Cărtărescu***

Mircea Cărtărescu är en rumänsk författare, född 1956 i Bukarest.<sup>6</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 *Căderea* (*Fallet* i svensk översättning) inför en häpen och stum publik.<sup>7</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>8</sup> Han presenterades för svenska läsare 2002 med romanen *Nostalgia*. Första gången romanen utkom i Rumänien 1989 var texten kraftigt censurerad och titeln en annan. Först efter diktaturens fall kunde Cărtărescu publicera verket i dess helhet. Mircea Cărtărescu är Rumäniens ledande författare, med

---

<sup>6</sup> Bonnier, "Om Mircea Cartarescu", Albert Bonniers Förlag, hämtad 2024-12-12, <https://www.albertbonniersforlag.se/forfattare/6026/mircea-cartarescu/>

<sup>7</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>8</sup> Sveriges Radio, "En introduktion till nobelpristippade Mircea Cărtărescu", 2019-06-17, <https://sverigesradio.se/artikel/7243868>.

världsrykte och beskrivs ofta som först i kö för att få nästa Nobelpris i litteratur, även om han själv gärna påtalar sitt ointresse för den möjligheten.<sup>9</sup>

### 3. Tidigare forskning

Doris och Andreea Mironescus analyserar *Solenoid* 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 där vissa av dessa dokumentära beskrivningar bevaras medan andra förställs är något som karaktäriserar autofiktion med den nödvändiga tvetydigheten där sanning och uppdikning åtminstone delvis är oskiljbara.<sup>11</sup> De introducerar 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 utforskar 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 sin egen person och den kommunistiska tiden.<sup>13</sup>

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 struktur där berättelsen inte följer en linjär tidslinje undersöks istället alternativa verkligheter och möjliga framtider.

Sala 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 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>

---

<sup>9</sup> Andrei Terian, “The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu’s *Solenoid*”, *Life Writing* 19:3 (2022): 323–340, 327.

<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.

<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.

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 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 omedvetna erfarenheter och rädslor för att bilda subjektiva upplevelser.<sup>18</sup>

Örjan Torell beskriver i *Den osynliga staden (2008)* den nya stadsmodellestetik som utvecklades av några framträdande norrlandsförfattare från Sundsvall och Härnösand i början av 1900-talet.<sup>19</sup> De skapade enligt Torell en ny gestaltningsmodell som integrerade verkliga personer och händelser i fiktiva berättelser. Denna metod var inte längre enbart verklighetsliknande, en illusion av den ”verkliga världen”, utan snarare verklighetsintegrerande med element från verkliga personers erfarenheter och omgivningar där ”levd verklighet” exponerades direkt i texten. Litteraturen fokuserade mer på att skildra individers sociala strategier i samhällskontext än på att berätta intrigdrivna historier. Det gav upphov till en polyfon, eller mångstämmig, läsning där flera röster och perspektiv framträdde i texten.

## 4. Metod

Jag har genomfört en narrativ analys av romanen *Solenoid* med fokus på att identifiera de tekniker för verklighetsgestaltning och självframställning som präglar materialet, samt att observera de upplevelser jag erfarit vid läsandet. 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 besvara forskningsfrågorna om valda tekniker och deras effekter.

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

---

<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> Örjan Torell, *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).



och dess många möjliga meningar. Min läsning har varit bitvis utmanande och samtidigt ögonöppnande och inspirerande och har löpande gett inspiration och uppslag till det löpande skrivandet av *Vitterary* för att utveckla mitt eget författarskap.

## 5. Teorier och begrepp

Teorier och begrepp i denna uppsats används 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>20</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. Denna nyanserade syn berikar tolkningen genom att synliggöra litteraturens mångfald och motsägelser och ger analysen av *Solenoid* möjligheter till flera parallella perspektiv.

### Självframställning och autofiktion

Alla texter är i någon mån självframställande och gränsen mellan fakta och fiktion är ett viktigt spänningsfält att beakta för alla författare skriver Arne Melberg i boken *Självskrivet : om självframställning i litteraturen (2008)*.<sup>21</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>22</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>23</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

---

<sup>20</sup> Arne Melberg, *Självskrivet : om självframställning i litteraturen* (Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2008), 10.

<sup>21</sup> Melberg, *Självskrivet*, 13.

<sup>22</sup> Melberg, *Självskrivet*, 14.

<sup>23</sup> Melberg, *Självskrivet*, 10.

förhålla sig till dem båda. Det leder till ett användbart perspektiv för självframställande texter där författaren kan uttryckas och identifieras som dels ett ofärdigt själv dels 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>24</sup>

Självframställande texter som begrepp samlar ett antal litterära strategier som självbiografi, självporträtt, memoarer samt autofiktion. Autofiktion är en bred och varierad stil med en blandning av självbiografiska inslag och fiktion, där författaren använder sig av egna upplevelser, både dokumentära och fikcionaliserade, kompletterade med helt uppiktade moment.<sup>25</sup> 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.

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>26</sup> När det istället skapas en tydlig distinktion mellan författare och berättare uppstår ett fiktionskontrakt som inbjuder till en annan upplevelse.<sup>27</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>28</sup>

## **Verklighetsgestaltning och fiktion**

### ***Fiktion***

Fiktion, enligt Jonathan Culler, kan beskrivas som en relation mellan läsare och verk där författaren ges frihet att utforska idéer och presentera skeenden utan att strikt följa historiska och verkliga fakta. Det ger möjligheter att skapa imaginära snarare än historiska individer och att konstruera berättelser som bygger på påhittade händelser eller världar.<sup>29</sup> Även om åtskillnaden mellan fakta och fiktion är betydelsefull i många sammanhang, till exempel för att

---

<sup>24</sup> Melberg, *Självskrivet*, 19.

<sup>25</sup> Melberg, *Självskrivet*, 18.

<sup>26</sup> Susanne Holmgren, *Dina ord, dina berättelser: handbok för vana och ovana skrivare* (Göteborg: Kabusa Böcker, 2011), 54.

<sup>27</sup> Melberg, *Självskrivet*, 12.

<sup>28</sup> Lisbeth Larsson, “Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing” *Tidskrift för genusvetenskap* 31:4 (2010): 5-22, 15.

<sup>29</sup> Jonathan Culler, *Litteraturteori: en mycket kort introduktion*, 1. uppl. (Lund: Studentlitteratur, 2011), 37.

skilja historisk dokumentation från lögn eller fri dikt, framhåller Arne Melberg att denna gräns inte alltid är avgörande när vi analyserar litterära texter.<sup>30</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.

Richard Gaskin belyser hur fiktion är beroende av den kulturella kontexten inom vilken fiktionen skapas och att dess relation till verkligheten är kontrafaktisk snarare än strikt faktabaserad.<sup>31</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 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.<sup>32</sup> Det som gör ett verk till fiktion, snarare än till exempel historia, är dess produktion inom den specifika kontexten för fiktionsskapandet. 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 händelser på ett sätt som inte är bunden av historiens eller vetenskapens krav på exakthet och upprepning.<sup>33</sup>

### ***Realism***

Realism är en 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>34</sup> 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***

Fantastik skiljer sig från realism genom sitt innehåll av ovanliga och onaturliga inslag eller att den reverserar och förskjuter de grundregler läsaren förväntar sig av den igenkännbara

---

<sup>30</sup> Melberg, *Självskrivet*, 13.

<sup>31</sup> Richard Gaskin, *Language, Truth, and Literature: A Defence of Literary Humanism* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 39.

<sup>32</sup> Gaskin, *Language, Truth, and Literature*, 37.

<sup>33</sup> Gaskin, *Language, Truth, and Literature*, 38.

<sup>34</sup> Eric Rabkin, *Fantastic Worlds : Myths, Tales, and Stories* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 16.

världen.<sup>35</sup> Enligt Eric Rabkin är fantastik både en genre och en berättelseform och handlar inte enbart om att införa onaturliga inslag som flygande bilar, drakar, trollkarlar och tidsresor, utan också om den effekt som uppstår när berättelsen bryter mot sin egen interna logik och läsarens förväntningar. 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 kollisionen mellan det förväntade och det oväntade som skapar känslan av fantastik, där läsaren blir påmind om att världens regler inte är stabila.<sup>36</sup>

Fantastik kan enligt Rabkin också utforskas genom en glidande skala, från i stor utsträckning realistiska berättelser med få kollisioner, via måttligt fantastiska berättelser likt många traditionella sagor eller spökhistorier med stabila grundprinciper till mer extraordinärt fantasifulla berättelser där allt fler övernaturliga inslag inträffar och mer genomgripande brott mot verkets egna spelregler sker.<sup>37</sup>

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 den relation och det kontrakt som utvecklas med texten under tiden vi läser den.<sup>38</sup> När textens regelverk överenskommit kan läsaren överraskas av skeenden som bryter mot dessa, som i exemplet med Hermione i *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* från inledningen. Den nya händelsen med tidsresorna kolliderar med den värld och dess regler som författaren byggt upp.

## ***Surrealism***

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 (1924)* är det mest betydande i rörelsens begynnelse.<sup>39</sup> Surrealism handlar om att frigöra sig från logik och den medvetna kontrollen över språket och verklighetsuppfattningen. Gunnar Qvarnström skriver i *Moderna manifest 3 Surrealism (1973)* att surrealistiska verk strävar efter att skapa en känsla av drömlig upplevelse.<sup>40</sup> Surrealismens drivkrafter är i stor utsträckning subjektiva och undermedvetna och

---

<sup>35</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 17.

<sup>36</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 19.

<sup>37</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 161.

<sup>38</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 21.

<sup>39</sup> André Breton, *Surrealismens manifest* (Originalutgåva 1924), översatt av Lars Fyhr, Elias Wraak, Mattias Forshage och Bruno Jacobs (Göteborg: Sphinx Bokförlag, 2011).

<sup>40</sup> Gunnar Qvarnström, *Moderna manifest 3 Surrealism* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973), 12.

låter sig inte infångas i realistiska och logiska mönster. Skeenden är ofta absurda och irrationella på ett sätt som förvirrar eller till och med destabiliserar den kontrakterade fiktiva ramen.

Surrealistiska texter produceras genom ett skrivande som är frikopplat från den medvetna tanken och skrivs inte mot en redan genomtänkt idé. Skapandet av surrealistiska uttryck följer därför en drömsk och oplanerad process där handen och det undermedvetna styr istället för det logiska och strukturerade. Det okända, det oförstådda är en central del av surrealismen.<sup>41</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, energin bortom tankar, normer och regler, som bär med sig drömmar och ursprungliga livskrafterna. I boken *Den surrealistiska erfarenheten: upplevelsen. En tolkning av surrealismens åskådning (1981)* beskriver Jan-Gunnar Sjölin hur surrealismen utgår från att reaktionerna från omvärlden är 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>42</sup>

## **Berättaren och världen**

Alla berättelser har en eller flera berättare, som inte per automatik ska tolkas som författarens röst.<sup>43</sup> Berättaren har en viktig roll i alla texter, 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>44</sup> Therése Granwald delar in berättaren i förstapersonsperspektiv, det talande jaget, och i tredjepersonsperspektiv som är en extern berättare som förmedlar handlingen och sköter kontakten med läsaren.<sup>45</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 berättarjaget delar med sig av. Eftersom berättarperspektivet påverkar läsarkontraktet leder det till att läsaren kan uppfatta materialet

---

<sup>41</sup> Gunnar Qvarnström, *Moderna manifest 3 Surrealism* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973), 7-8.

<sup>42</sup> Jan-Gunnar Sjölin, *Den surrealistiska erfarenheten: upplevelsen. En tolkning av surrealismens åskådning* (Åhus: Kalejdoskop, 1981).

<sup>43</sup> Martin Kylhammar, "Litteratur och idéer", i *Litteraturvetenskap I*, av Sigrid Schottenius Cullhed m.fl. (Lund: Studentlitteratur, 2020), 136.

<sup>44</sup> Andreas Hedberg, "Berättelseanalys", i *Litteraturvetenskap I*, av Sigrid Schottenius Cullhed m.fl. (Lund: Studentlitteratur, 2020), 77.

<sup>45</sup> Therése Granwald, *Kreativt skrivande: Grundbok i litterärt skapande* (Lund: Studentlitteratur, 2019), 158.

som en självbiografisk berättelse eller som en fiktiv historia. Genom att växla berättarperspektiv påverkas läsarens uppfattning och upplevelse av verket.<sup>46</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. 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>47</sup> En extradiegetisk berättare befinner sig utanför berättelsens dieges och fungerar som den huvudsakliga förmedlaren av den fiktiva världen. En intradiegetisk berättare, å andra sidan, befinner sig inom diegesen och är en del av den berättade världen. 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. Textens alla händelser arrangeras av författaren och skapar interaktionen mellan fabel och intrig. Fabeln utgörs av den totala berättelsens händelser i kronologisk ordning. Intrigen utgörs av presentationen av dessa händelser på det sätt som författaren lägger fram dem för läsaren.<sup>48</sup> Fabel och intrig kan ligga väldigt nära varandra men de kan också skilja sig åt i varierande grad.

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 uppdragas 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 istället ligger närmare fabeln och har ordnats mer kronologiskt är det snarare spänning än nyfikenhet som blir aktuellt. Läsaren vill veta vad som kommer att hända vilket leder till ett annat förhållningssätt och en annan typ av läsning.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Larsson, "Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing", 11.

<sup>47</sup> Hedberg, "Berättelseanalys", 77.

<sup>48</sup> Hedberg, "Berättelseanalys", 69.

<sup>49</sup> Hedberg, "Berättelseanalys", 71.

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 det möjligt med inbäddning till vilken ändlig grad som helst, 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: "Antonio, berätta en historia." Och Antonio började...'.<sup>50</sup> Inbäddade fabler kan expandera läsarens förståelse men riskerar också att komplicera sökandet efter ledtrådarna.

Hedberg nämner 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>51</sup> Läsaren söker efter förståelse för de händelser och situationer som presenteras. Ju mer invecklat fabelns berättelse återskapas desto mer utmanande är det för läsaren att sätta samman intrigens alla trådar och förstå vad som orsakat allt som händer.

## 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>52</sup> Cărtărescu använder ett flertal tekniker för att presentera en fängslande och komplicerad berättelse, vilket leder fram till tankeväckande resultat. Grunden för denna analys är främst tekniker och former men med ett försök att också tolka effekter i läsarens upplevelse av materialet.

### Självframställning och autofiktio

På flera sätt är *Solenoid* en berättelse med självframställande innehåll och innehåller flera självbiografiska paralleller mellan Cărtărescu och hans alter ego i romanen, och den beskrivs också som autofiktio av Mironescu & Mironescu.<sup>53</sup> Det finns flera kopplingar till författarens eget liv som stämmer överens. 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.

---

<sup>50</sup> Gaskin, *Language, Truth, and Literature*, 55.

<sup>51</sup> Hedberg, "Berättelseanalys", 69.

<sup>52</sup> Hedberg, "Berättelseanalys", 65.

<sup>53</sup> Mironescu och Mironescu, "Maximalist Autofiction", 71.

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>54</sup>

Samtidigt presenteras en livsberättelse som står i skarp kontrast till Cărtărescus eget liv, en form av autofiktiv antibiografi.<sup>55</sup> En utgångspunkt är det kontrafaktiska perspektivet, hur livet hade kunnat vara.<sup>56</sup> Berättaren återkommer ofta till detta: ”Jag vet inte hur jag skulle ha varit nu när jag sitter och skriver detta bland spindelväven i mitt rum i det fartygsliknande huset i halvdunklet där bara de gamla rutorna glimmar gula – ifall min dikt hade blivit väl mottagen den gången, den 24 oktober 1977.”<sup>57</sup> Huvudpersonen i berättelsen kritiserades kraftfullt för sin dikt och författarkarriären tog inte fart, till skillnad från Cărtărescu som hade en stor succé med sin läsning och fortsatta författarkarriär.

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>58</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>59</sup>

---

<sup>54</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 30-31.

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

<sup>56</sup> Mironescu och Mironescu, ”Maximalist Autofiction”, 71.

<sup>57</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 37.

<sup>58</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 625.

<sup>59</sup> Holmgren, *Dina ord, dina berättelser*, 49.



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>60</sup>

Till skillnad från Arne Melbergs teori om relationen mellan det skrivande självet och det beskrivna självet, beskriver *Solenoid* varken en utveckling från det ofärdiga 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.

## **Verklighetsgestaltning och fiktion**

Cărtărescu använder sig av flera verklighetsgestaltande tekniker och skapar i *Solenoid* en 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>61</sup>

Dessa beskrivningar har också en självbiografisk botten med självupplevda moment. Det kan ses som ett av många exempel där *Solenoid* präglas av det Örjan Torell beskriver som en verklighetsintegrerande framställning, vilket skapar en känsla av större angelägenhet än enbart

---

<sup>60</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 147-148.

<sup>61</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 18.

ett intrigdrivet verklighetsliknande uttryck.<sup>62</sup> 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 tassan över ögat. Solenoiden under golvet fyller rummet med ett nästintill ohörbart surrande.<sup>63</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>64</sup> Denna typ av kollision sker genom hela romanen. När jag accepterat de nya spelreglerna för den verklighet som Cărtărescu målat upp, introduceras nya scener som ökar graden av fantastik. 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 timtal 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, bröstvårtorna, det i vattnet hopskrynkade könet och till och med mönstret i fingerblommorna.<sup>65</sup>

En stor del av berättelsen är en mix av realistiska skildringar och fantastik. Exempelen med solenoiden och huden på en galge kan ses som fantastik, 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 hålror. Det var piloerektionens muskelsammandragning och kallsvettsflödet på våra redan kadaverlika kroppar.<sup>66</sup>

Dessa händelser, i den hemliga fabriken som huvudpersonen besöker, presenteras dock på

---

<sup>62</sup> Torell, *Den osynliga staden*, 16.

<sup>63</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 106.

<sup>64</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 19.

<sup>65</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 28.

<sup>66</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 123.

väldigt surrealistiska 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 fantastik. 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 sig bland existentiella frågor, som livet, döden, och det gudomliga.<sup>67</sup> Berättelser med fantastik 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>68</sup>

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>69</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>70</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.

---

<sup>67</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 38.

<sup>68</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 33.

<sup>69</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 333.

<sup>70</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 23.

## **Berättaren och världen**

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 berättaren och 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, och han delar sina betraktelser och ber ibland om ursäkt för att jag vid lästillfället inte kan eller får ta del av allt material. Det inledande kontraktet som jag upplevt som självbiografiskt blir ännu tydligare genom dessa formuleringar och denna dialog: ”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>71</sup> Genom att låta berättaren direkt adressera läsaren 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 av till mig som läsare på olika sätt. Trots många utvikningar och sidohändelser så är berättaren närvarande 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 mådde jag illa [...]

Slakten Minovici kom från Tetovo i serbiska Makedonien. I tidernas begynnelse förde de sina åsnor och får genom Balkans berusande rosendoffer, 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

---

<sup>71</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 15.

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>72</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 hallucinationerna lät vänta på sig, de som han förutsåg och i hemlighet trängtade efter långt utöver sitt rent vetenskapliga intresse [...]”.<sup>73</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

---

<sup>72</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 349.

<sup>73</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 358

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 trosor när hon bytte ben.<sup>74</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>75</sup> Berättarens position kan antyda objektivitet men samtidigt vara en helt igenom subjektiv upplevelse eller medveten förvrängning. Denna manipulation resulterar 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 fallet kommer att kunna lösas, hänger ändå en känsla av tvekan kvar.

## **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>76</sup> Den inledande händelsen med löss och navelsnöre som kontrast, är ett exempel på motsatsen. 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

---

<sup>74</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 359.

<sup>75</sup> Hedberg, "Berättelseanalys", 80.

<sup>76</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 27.

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>77</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 mellan scener och tidsperioder utmanande att läsa. Genomgående använder Cărtărescu presens, preteritum och historiskt presens för att skapa en komplicerad väv mellan fabel och intrig.<sup>78</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 ansvällningar och plötsliga utfall, som om det var ett myller av otaliga genomskinliga myror i Amazonas djungel.<sup>79</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 också 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>80</sup> Genom att referera tillbaka, likt situationen

---

<sup>77</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 7.

<sup>78</sup> Granwald, *Kreativt skrivande*, 189.

<sup>79</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 8.

<sup>80</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 21.

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 (1999)* 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>81</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 målande 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 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>82</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 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>83</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

---

<sup>81</sup> Claes-Göran Holmberg och Anders Ohlsson, *Epikanalys. En introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999), 61.

<sup>82</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 223-224.

<sup>83</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 16.



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

Utgångspunkten för denna uppsats var att utforska vilka narrativa tekniker som används i *Solenoid* och vilka effekter som dessa tekniker skapar. Analysen 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 ledtrådssökande och istället för att försöka lösa fallet uppmanas jag att uppleva texten intuitivt, lager för lager, skal för skal, med nyfikenhet, mod och tålamod 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>84</sup> Informationen som jag identifierar vid läsningen av *Solenoid* passar dock inte in i något mönster och hur jag än försöker går fallet 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, liksom 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>85</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

---

<sup>84</sup> Holmberg och Ohlsson, *Epikanalys*, 61.

<sup>85</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 90.

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>86</sup>

## Skiftande volym

Mironescu och Mironescu beskriver *Solenoid* som en unik hybrid av maximalistisk autofiktion och surrealism.<sup>87</sup> De utgår från autofiktionens pendling mellan "sanning" och "lögn" som i den maximalistiska versionen blir än mer polariserad genom *Solenoids* diegetiska överflöd.<sup>88</sup> Analysen visar dock att Cărtărescu inte har volymen ställd på max, utan rör sig upp och ner skalorna. Det syns i både narrativa 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 vilka kan uttryckas på skalor från låga till höga nivåer.<sup>89</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 tråkiga att läsa. Det harmoniserar med Melbergs beskrivning av förhållningssättet som inkluderar ett "både-och" snarare än det kategoriska "antingen-eller", och bildar ytterligare en form av dubbelkontrakt.<sup>90</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>91</sup> Allt väcker en känsla av osäkerhet och oförutsägbarhet. Jag får aldrig ner fötterna i berättelsen.

Romanen etablerar inledningsvis en realistisk miljö med en 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. 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.

---

<sup>86</sup> Sala, "The Creation Myth and Its Passages", 78.

<sup>87</sup> Mironescu och Mironescu, "Maximalist Autofiction", 70.

<sup>88</sup> Mironescu och Mironescu, "Maximalist Autofiction", 74.

<sup>89</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds*, 161.

<sup>90</sup> Melberg, *Självskrivet*, 10.

<sup>91</sup> Gaskin, *Language, Truth, and Literature*, 38.

## **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 fallet. 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.

Verket utforskar flera existentiella frågor, såsom tidens, minnets och självets 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 och tematiska teknikerna möts i en intensiv beskrivning som färgar 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 halvårsbebisen i blå tröja och i ettåringen, alla likstela, alla med öppna ögon, alla med händerna sammanförda över bröstet.<sup>92</sup>

Scenen beskriver på ett surrealistiskt sätt det kontrafaktiska perspektivet i självreflekterandets praktik. Under läsningen träffar 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>93</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

---

<sup>92</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 806.

<sup>93</sup> Sala, “The Creation Myth and Its Passages”, 71.

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 av 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 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 kan leda till en linjär relation med läsaren, det André Breton kritiserade som tråkiga upprepningar.<sup>94</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. Surrealismens idé att reaktionen från läsarna var av sekundärt intresse för författaren är aktuell och bidrar till förståelsen för läsarens roll och stora ansvar.<sup>95</sup> Det leder till ett gemensamt uppdrag för författare och läsare där läsaren blir medskapare till sin upplevelse och

---

<sup>94</sup> Breton, *Surrealismens manifest*, 29.

<sup>95</sup> Sjölin, *Den surrealistiska erfarenheten*.

sin egen verklighet. Det blir tydligt att läsarens roll inte enbart är att fastställa textens sanning utan att avtäcka dess mångfald, vilket i högsta grad gäller i mötet med *Solenoid*.<sup>96</sup>

En av de frågor som hänger i luften när berättelsen avslutas är vad det är jag som läsare har tagit del av. Genomgående har texten beskrivits som ett manuskript som konstruerats från en mängd dagböcker. I slutet av boken avslutas detta genom att huvudpersonen eldar upp alla dagbokens sidor, innehållet i 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>97</sup> Det blir till en 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 igenkännbar, vardaglig miljö vilket skapar en möjlighet för läsaren att föreställa sig ett sätt att övervinna eller undfly en tung, nästan outhärdlig livssituation.<sup>98</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 kan vara den enda möjliga flykten ut ur vår tankens fångelse.<sup>99</sup> Med drömmarna kan vi fly bort från den gråa vardagen för en stund, men genom drömmar och

---

<sup>96</sup> Hedberg, ”Berättelseanalys”, 67.

<sup>97</sup> Cărtărescu, *Solenoid*, 813.

<sup>98</sup> Mironescu och Mironescu, ”Maximalist Autofiction”, 83.

<sup>99</sup> Sala, ”The Creation Myth and Its Passages”, 74.

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>100</sup> Rädslan är ett tema genomgående i berättelsen och påverkar också läsandet, att inte kunna lösa intrigen, att bli lämnad utanför verkets alla nivåer, att inte kunna prestera ett framgångsrikt läsande. Enligt Montero kan det användas som 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>101</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 skrivandet av *Vitterarv* tar jag med mig möjligheten att beskriva min egen historia och konstruera den i en värld som inte är tänkt att avkodas utan upplevas. Mina rädslor för läsarnas reaktioner övergår till en berättelse där inget är rätt eller fel, där allt är både och. Det skapar en arena för att reflektera över händelser och människor utan krav på historisk dokumentation, och på köpet möjliggöra en friare tolkning där läsaren medskapar. Det kan ske genom att integrera en större grad av fantastik och surrealism och att leka med fler narrativa perspektiv och nivåer.

Att skriva självbiografiskt och autofiktivt med förstapersonsperspektiv kan vara jobbigt och svårt, exponerande och blottande.<sup>102</sup> Att använda sig av volymreglerade tekniker med surrealistiska och fiktiva inslag och att locka läsaren till förflyttningar i berättarperspektiv och

---

<sup>100</sup> Montero, "Cărtărescu From the Distance and Beyond the Seas", 196.

<sup>101</sup> Montero, "Cărtărescu From the Distance and Beyond the Seas", 198.

<sup>102</sup> Holmgren, *Dina ord, dina berättelser*, 54.

hopp i intrigen mellan olika tidsepoker kan göra att det som känns svårt och sårbart ändå går att forma till ord och mening.

Mitt skrivande har tidigare befunnit sig nära 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 och närma mig ett i större grad autofiktivt skrivande. 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 en berättelse om sitt eget liv genom att läsa min text vinkelrätt från papperet. Och jag kommer att 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 imornn, du minns väl att vi ska släppa ut Erda och de andra getterna?

– Men mormor, vad hände sen? Var det vitter 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>103</sup>

Flödet rör sig mellan flera berättelser, en mormors nattsaga och samtalet med barnbarnet innan det återkommer till berättarens nutid, samtalet med den döda modern. Mircea Cărtărescus tekniker har bidragit till fler möjligheter att skriva *Vitterarv* med ett utforskande av flera olika lager av generationer parallellt och att skapa kopplingar mellan upplevelser i de olika lagren. Min förhoppning är att både jag som författare och läsaren kan dra nytta av detta.

---

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

## 8. Avslutning och diskussion

Den metodik som Cărtărescu använder bygger på att genomgående variera volym och styrka på narrativa tekniker, skiften i nivåer, berättarperspektiv och tematiska element. Resultatet av dessa skiftande volymer är en mängd olika effekter för mig som läsare. I mötet med alla narrativa volymskiften uppstår många reaktioner. Ologiska kollisioner överraskar och väcker en ökande känsla av osäkerhet och oförutsägbarhet. Innan jag nått slutet av berättelsen slutar jag att försöka förstå alla ledtrådar och deras kronologiska hemvist i fabeln, vilket gör att jag till viss del distanserar mig från skeendet. Vidare påverkas mitt förtroende för den förtrogna berättarrösten som bitvis är öppen och kontaktsökande men som också regelbundet får mig att förstå att jag läser ett material som inte är ämnat för mig. Berättarens uttryckssätt och bidrag till intrigen är snarare associativt och irrationellt än linjärt och strukturerat. Det innebär en stor utmaning att samla ledtrådar för att förstå verket och försöka lösa fallet. Dessutom innebär verkets många överraskande fenomen att mitt logiska och strukturerade tankesätt inte klarar av att skapa struktur och mening inom verkets ramar. Det skapar utrymme för mina egna minnen, mitt grubblande och kanske mitt undermedvetna att träda fram, områden jag inte haft tillgång till via ett linjärt tänkande. Intrigen erbjuder ingen stabil grund där jag kan fästa min upplevelse och förståelse. Jag behöver istället skapa något eget när kontrakten konstant förändras. Jag blir till en medproducent istället för konsument, och i distanseringen av verket och dess djupare mening får jag större kontakt med min egen verklighet. När berättaren avstår från att delta i det traditionella estetiska spelet och jakten på de yttre framgångarna i verkliga livet väcks ett igenkännande och jag erfar en liknande lust att utforska min egen sanning, den som är mer grundläggande än prestationerna och all önskad beundran. Slutligen åstadkommer de narrativa och tematiska effekterna att jag tumlar runt och får tag i mina egna existentiella frågor vilket också leder fram till ett val.

*Solenoid* går att läsa som en stunds flykt från tillvaron, och kan kanske skänka en viss tacksamhet över att, i jämförelse med miljöer och händelser i berättelsen, ändå ha det riktigt bra. Jag skulle kunna välja den estetiska ytan och att låta drömmen vara förklaring, men jag väljer istället sökandet efter min egen sanning och svaren på min egen livshistorias alla frågor. Mötet med rädlorna för mina egna inre monster och min egen otillräcklighet kan upplevas hotfullt men med ett kontrafaktiskt förhållningssätt är livet möjligt att förändra, och dessa experiment kan ske i det laboratorium som jag och Cărtărescu tillsammans byggt upp.

Att på detta sätt variera volymen i ett verk 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 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 av yttersta nödvändighet. 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. Det blir inte längre viktigt för mig om mina texter är intressanta eller relevanta för alla läsare, eftersom syftet fokuserar på att skriva för min egen skull och att istället bjuda in till en utforskande resa med 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. Eller 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 förstätt. 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>104</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 ledtrådarna och prestationen i mötet med ett olösligt fall. Jag behöver lämna över ansvaret för valet. Drömmen och litteraturen som flykt ur vardagen eller portalen till det inre utforskandet.

---

<sup>104</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.
- Culler, Jonathan. *Litteraturteori: en mycket kort introduktion*, 1. uppl., Lund: Studentlitteratur, 2011. 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 Sigrid 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 Sigrid 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 Literatură Română* 23:1 (2016): 69-78.
- Sjölin, Jan-Gunnar. *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.