

Södertörns högskola | Institutionen för Genus, kultur och historia
C-uppsats 15 hp | Litteraturvetenskap | Höstterminen 2008

Spinnarfjärilens doft

– En narratologisk läsning av

Gabrielle Wittkops *Le Nécrophile*

Av: Lin Engdahl

Handledare: Ola Holmgren

södertörns
högskola

SÖDERTÖRN UNIVERSITY

Abstract

The present BA thesis is an analysis and a close reading of the French author Gabrielle Wittkop's novel *Le Nécrophile* (1972). The analysis consists of two parts. The first part focuses on the story and can be described as an attempt to interpret the engine of the history. The second part of the analysis focuses on the narrative; how the story is told.

Le Nécrophiles main motif is re-encoding the representation of death in art and literature, traditionally conceived as a beautiful female corpse. The narrative embodies death as different of body types – men, women, old people, children - and hence avoids to produce death as the female Other. By the use of different methods, such as metaphores, focalizing etc., the corpse becomes something more than a passive object, now threatening and interacting.

In the novel necrophilia is described as a higher form of love. The historical view of sexuality as divided into high/low is strongly codified from a gender perspective; the higher form of love is associated with masculinity and the lower form with femininity. In *Le Nécrophile* the classification of high/low is based on life and death instead of masculinity and femininity; a new way of staging the binery pairs high/low.

Key words: Bal, body, corpse, focalization, Genette, Downing, *Le Nécrophile*, metamorphose, metaphor, narratology, Punday, Wittkop

Innehåll

Förord s.1

Inledning s.1

Tidigare forskning s. 2

Metod, urval och disposition s. 3

Presentation av Gabrielle Wittkop s. 5

Nekrofilen s. 5

Analys och tolkning

Del I. Historia s. 6

Metamorfos s. 6

En högre form av kärlek s. 7

Demystifikation och omkodning s. 8

Blicken s. 11

Del II. Berättande s. 13

Att beskriva, att berätta s. 13

Att beskriva, att berätta om ett lik s. 14

Att ge liket och berättandet en identitet s. 15

Metaforen s. 17

Vanitasmotiv s. 18

Namnmetaforen s. 19

Berättandet och användandet av fokalisering s. 21

Kroppens betydelse s. 23

Olika typer av kroppar s. 24

Kroppen och omgivningen s. 24

Olika grader av förkroppsligande s. 25

Berättelsens tid s. 27

Ordning s. 27

Varaktighet s. 29

Scen, sammanfattning och ellips s. 30

Paus och stretch s. 31

Frekvens s. 32

Avslutning s. 33

Noter

Litteratur

Förord

Första gången jag kom i kontakt med Gabrielle Wittkops roman *Le Nécrophile* (1972) var inför ett seminarium på temat ”ond litteratur”. Några sidor ur Wittkops roman ingick i ett kompendium med illustrerande exempel på potentiellt onda texter.

Le Nécrophile beskriver ett av våra stora tabun, nekrofil. I romanen får vi följa Lucien, en man som åtrår det döda, en man som bokstavligen älskar med de döda. Wittkops gestaltning är icke-fördömande och kan läsas som en sexualskildring där en människa får utlopp för sin perversa läggning – vilket möjligen kan definieras som moraliskt förkastligt och fasansfullt; som ett exempel på en ond text.

Men, jag läste inte och läser fortfarande inte *Le Nécrophile* som en ond text. Jag ser romanen som något mer än en sexualskildring. Jag läser den mer som en berättelse om ensamhet och isolering, ett uttryck för en sårbar längtan efter kärlek. Berättelsen använder sig av ett poetiskt språk som sitt verktyg. Det poetiska, återskapandet, lämnar mig med en stark läsoplevelse, en form av melankoli.

Tillsammans med den starka läsoplevelsen finns en vilja hos mig att veta hur romanen arbetar. Människan, eller hennes kropp, som objekt betraktad när sin slutpunkt genom döden. Ett lik saknar identitet, har ingen blick och ingen röst. Ett lik kan inte kommunicera med oss och vi kan inte kommunicera med liket. Hur gestaltar man då kärleken riktad till ett lik? Går det att skriva en kärlekshistoria till ett objekt?

Inledning

Uppsatsen har sin utgångspunkt i en närläsning av Gabrielle Wittkops *Le Nécrophile* och består av två analysdelar. Den första delen fokuserar på historien, det vill säga romanens innehåll, *vad* som berättas – del ett kan beskrivas som ett försök till att tolka *vad* som är historiens motor.

Den andra delen har sin utgångspunkt i berättandet. Det är en mer strikt narratologisk analys och besvarar frågan om *hur* berättandet konstrueras, *hur* det framförs, snarare än *vad* det berättar. Teoretiska verktyg hämtas främst från Gérard Genette, Mieke Bal och

Daniel Punday. Analysen fokuserar på följande aspekter: språket som beskrivande och berättande, användandet av metaforer, berättaren, fokalisering, berättelsens tid samt kroppens betydelse för berättandet.

Slutligen läggs historien och berättandet samman för att få en enhetlig bild av romanen. Uppsatsens syfte blir att försöka urskilja romanens motiv och metoder.

Tidigare forskning

Jag har endast kommit i kontakt med en svensk akademisk uppsats gällande Gabrielle Wittkop, det är Johan Gardfors C-uppsats *Präglad hud* (2005).¹ Uppsatsen fokuserar på talet i Wittkops *Le Nécrophile*, Pauline Réages *Histoire d'O* (1954) samt Mara Lees *Kom* (2000) för att undersöka ”erkännandets dialektik” och subjektskapandet; hur subjektet konstitueras i det sexuella mötet. Gardfors infallsvinkel är ”filosofisk-språklig” och har främst Michel Foucault, Jacques Derrida och Julia Kristeva som teoretisk grund.

I *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature* (2003) undersöker Lisa Downing förekomsten av nekrofil i litteraturen med fokus på Baudelaire och Rachilde. Downing har även publicerat en artikel i *French Cultural Studies* med titeln ”Death and the Maidens: A Century of Necrophilia in Female-Authored Textual Production”.² Artikeln inleds med en freudiansk analys av nekrofil och fortsätter med en feministiskt präglad läsning av *Le Nécrophile* tillsammans med Rachildes roman *Monsieur Vénu* (1884) och Barbara Growdys novell ”We So Seldom Look on Love” (1992). Downing gör paralleller mellan romanernas innehåll och ”den döda kvinnan” som motiv inom konst och litteratur, samt indelningen av ande/kropp och högt/lågt inom den västerländska traditionen. Downing menar att det finns en medvetenhet om dessa diskurser – Freud, indelningen av ande/kropp etc. – hos författarna och att de medvetet arbetar mot dem.

Jag använder mig av Downings artikel i uppsatsens första analysdel eftersom hennes tolkning av *Le Nécrophile* presenterar en rad viktiga utgångspunkter. Hennes artikel utvecklar idéer och tankar som uppkom i min egen läsning.

Metod, urval och disposition

Narratologin har sina rötter i strukturalismen. Dess studieobjekt är den litterära textens uppbyggnad och berättarteknik. Narratologins teoretiker har skilda modeller för analys, det gemensamma för dem är att man anser att den litterära texten har två nivåer; *vad* den berättar samt *hur* den berättas. Uppsatsens indelning i två analysdelar bygger på denna grundläggande aspekt; distinktionen mellan vad som berättas och hur det berättas. För att skilja mellan dessa två nivåer använder jag mig av termerna *historia* – för vad som berättas, och *berättande/berättelse* – för hur det berättas.

Fördelen med narratologin är att den har möjlighet att blottlägga förvrängningar av texten. Texten behöver inte vara som den framställs; historien och berättandet kan uppvisa skilda strukturer. Narratologin ger oss verktyg för att berätta om en text, den skapar begrepp och utgångspunkter för att beskriva.

En kritik som riktats mot narratologin är att den inte har kunnat besvara frågan om historien och berättelsen verkligen är två disparata objekt.³ Jag upplever kritiken som rimlig, särskilt då det kommer till min egen uppsats där historien och berättandet tenderar att gå in i varandra.

Narratologin som teori kan upplevas som något formalistisk och torr i sitt ”demystifierande” av en text. Det kan exempelvis vara svårt att förstå poängen med att påpeka att ”seendet” hos en karaktär förutsätter en ljuskälla:

But an act of looking must also have its exterior motivation. There must be enough light so that the character is able to observe the object. Hence, there is a window, an open door, an angle of vision which also have to be described and therefore motivated.⁴

Användandet av teorin kan bli riskfyllt eftersom den ibland tenderar att reducera det litterära verket till att endast vara ”grepp” skapade av författaren för att manipulera läsaren. Om vi håller oss på rätt sida, är teorin emellertid användbar för att förstå varför vi läser och uppfattar en text på ett visst sätt. Jag väljer att använda mig av narratologin som analysmetod eftersom den har potential att förklara hur man skriver en kärlekshistoria riktad till ett objekt.

Uppsatsens första analysdel har rubriken ”Historia” och behandlar romanen på den innehållsmässiga nivån, vilket kan sammanfattas med frågan ”vad?”. Denna del grundar sig på en närläsning av romanen. Jag har läst *Le Nécrophile* vid upprepade tillfällen för att kunna göra en tolkning av innehållet. Uppsatsen utgår från den svenska utgåvan, utgiven under titeln *Nekrofilen* på Vertigo förlag 2004. Alla citat ur *Le Nécrophile* är hämtade från denna utgåva.⁵

Den andra delen, som har rubriken ”Berättande”, fokuserar på den berättartekniska nivån, vilket härleds till frågan ”hur?” och blir en mer strikt narratologisk läsning. Urvalet av narratologiska aspekter som analysen fokuserar på är gjort utifrån de aspekter jag funnit mest intressanta och bärande för berättandet i *Le Nécrophile*.

När det kommer till narratologi finns det överväldigande mycket material att tillgå. I avsnittet om berättelsens tid har jag valt att förhålla mig till Gérard Genette. Hans ”Discours du récit” (1972) tycks fungera som en ”narratologins ryggrad” och flertalet teoretiker tycks falla tillbaka på Genette. Jag utgår från den engelska översättningen, *Narrative Discourse An Essay in Method* (1972).⁶ Parallellt med Genette har jag läst Maria Nikolajevas *Barnbokens byggklossar* (2004).⁷ Nikolajevas text utgår från Genette och trots sin titel är den användbar på annat än barnlitteratur.

I avsnittet om berättaren och fokalisering använder sig analysen av Mieke Bals *De theorie van vertellen en verhalen* (1980) eftersom hennes idéer om fokalisering är mer utvecklade än hos Genette.⁸ Jag utgår från den engelska översättningen *Narratology Introduction to the theory of Narrative*. För att översätta Bals begrepp till svenska har jag använt mig att Nikolajeva (se ovan).

Eftersom *Le Nécrophile* lägger starkt fokus på kroppen, har jag valt att komplettera den narratologiska analysen med Daniel Pundays bok *Narrative Bodies: toward a corporeal narratology* (2003).⁹ Punday menar att den mänskliga kroppen sällan studerats som ett narratologiskt objekt. Genom att fokusera på kroppen kan dessa koncept komma att berikas och ge läsaren nya verktyg att undersöka hur berättandet konstrueras. Pundays centrala frågeställningar är således: hur formas handling, karakterisering, miljö och andra narratologiska aspekter genom vårt sätt att tänka och förhålla oss till kroppen?¹⁰

I delen om metaforen har jag haft användning av i Ola Holmgrens text ”Berättandets (ir)rationalitet – exemplet Gökboet.”¹¹

Presentation av Gabrielle Wittkop

Gabrielle Wittkop, född Ménardeau, var en fransk-tysk författare. Wittkop föddes den 27 maj 1920 i Nantes och dog den 22 december 2002 i Frankfurt. Utöver sitt författarskap arbetade Wittkop som översättare från tyska till modersmålet franska, hon var även bildkonstnär och skrev för den tyska tidningen *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Wittkop växte upp hos sin far. Istället för att gå i skolan gavs hon fri tillgång till faderns bibliotek, hennes barndom beskrivs som mycket ensam. 1946 flyttade hon till Tyskland och gifte sig med Justus Franz Wittkop, en tysk desertör som hon gömt undan från nazisterna i det ockuperade Paris.

Gabrielle Wittkop skrev ett tiotal böcker, alla hennes verk har ännu inte publicerats. Det franska förlaget Verticales fortsätter utgivningen efter hennes bortgång.¹² Texter av Wittkop som publicerats är: *Le Nécrophile* (1974), *Le mort de C.* (1975), *Les Holocaustes* (1976) vilken senare reviderades och gavs ut som *Le sommeil de la raison* (2001), *Sérénissime assassinat* (2001), *La Marchande d'enfants* (2003) och *Chaque jour est un arbre qui tombe* (2006).¹³ Förutom romaner och noveller har Wittkop skrivit om det europeiska klämodets historia, E.T.A. Hoffmann och madame Toussaud. Två av hennes romaner finns översatta till svenska: *Le Nécrophile* och *La Marchande d'enfants*¹⁴, båda är utgivna på Vertigo förlag.

Nekrofilen

Le Nécrophile är en kortare roman, den svenska utgåvan består av 92 sidor inklusive ett efterord. Titeln syftar på romanens berättarjag, Lucien, och berättas i dagboksform. Romanen utspelar sig under 1900-talet, huvudsakligen i Paris men även i Italien. Historien ger läsaren en inblick i Luciens vardagsliv som antikvitetshandlare men fokuserar främst på hans hemliga liv som nekrofil. Lucien ger oss detaljerade beskrivningar av hur han besöker kyrkogården för att gräva upp de nyligen gravsatta. Liken kör han hem till sin

lägenhet där han har sexuellt umgänge med dem. Historien skildrar även de döda kropparnas förruttnelseprocess och det smärtsamma tillstånd som Lucien försätts i när han slutligen tvingas lämna kropparna.

Analys och tolkning

Del I. Historia

Detta avsnitt behandlar historien i *Le Nécrophile*. Det är en historia som sträcker sig utanför romanens universum, som korresponderar med den västerländska traditionens sätt att se på kärlek. Det är en historia om hur vi gör en uppdelning av kärleken i två skilda former; en hög och en låg.

Romanens historia kan läsas som en form av uppgörelse med hur döden har representerats i konst och litteratur.

Metamorfos

Varje kärleksmöte har sin början i begravningsnotisen eller i begravningsceremonin, vilket senare leder till besöket på kyrkogården med dess tillhörande process. Verktygsskjulet dyrkas upp för att grävandet kräver en spade. Kistan öppnas, kroppen hissas över muren innan den transporteras hem till lägenheten. I hemmet kan kroppen äntligen avtäckas och kläs av för granskning. Rummet kyls ner, ispåsarna åker fram. Kroppen lärs kännas, kärleksmöten äger rum. Förruttnelsen börjar blir påtaglig. Kroppen tvättas och parfymeras, håret kammats. Varje kyss är en kyss färre. Kroppen skiftar i grönt blått lila, börjar bebos och stinker – tecken på det oundvikliga. Kroppen kläs på för att transporteras till floden vid Sèvres, för att lämnas under ett tårifyllt farväl. Efteråt återstår ensamheten och sorgen, nedtecknandet. Det går en tid innan ett nytt möte äger rum.

Med historien framträder ett cykliskt förlopp. Det finns en tydlig början, en mitt och ett slut. Historien har sin utgångspunkt i en människas död. Med döden passerar människan en tröskel och hennes kropp laddas med betydelse. Genom döden träder hon in i rollen av den

åtråvärda och genom Lucien ser läsaren henne som ”oändligt mycket vackrare, större, yngre och mer majestätisk än hon brukat te sig”.¹⁵ Denna omvandling vill jag kalla metamorfosens början och historiens/historiernas utgångspunkt.

För Lucien tycks förvandlingen, metamorfosen, vara något avgörande. Den sjunde augusti skriver Lucien: ”Det finns renhet var gång en ny tröskel har överskridits.”¹⁶ Varje led av metamorfosen tycks ha sin särskilda betydelse. Det finns spänning i att hämta en ny kropp och en nyfikenhet i att lära känna den. I kärleksmötet uppstår den sexuella extasen.

Även de sista momenten tycks vara viktiga för historien eftersom det smärftfulla tillståndet som infinner sig verkar vara en förutsättning för skrivandet; historieberättandet. Genom skrivandet passeras en form av tröskel, det sker en metamorfos; Lucien gör den döda levande, han förhindrar minnet att förflyktigas. ”På den tiden förde jag ännu inte dagbok, men nu vill jag skriva för att återuppleva historien om mötet med Suzanne” (min kursivering).¹⁷ Dagboksskrivandet är ett sätt att konservera det flyktiga mötet, ett sätt att återuppleva.

Metamorfosen sker alltså i flera led. I det första ledet omvandlas kroppen från levande till död – i en bokstavig mening. I det andra ledet blir den döda kroppen levande genom återtagandet från graven och Luciens ”omvårdnad”. Vidare sker metamorfosens tredje led från levande till död med överlämnande till floden. Slutligen sker det fjärde ledet, från död till levande, genom nedtecknandet. De tre första leden berör kroppen medan det fjärde ledet snarare rör berättandet och kommer att fungera som historiens stomme.

En högre form av kärlek

För Lucien besitter nekrofilen en högre form av kärlek eftersom denne inte ställer krav på att bli älskad tillbaka: ”Inget gensvar till den förälskade nekrofilen, gåvan som han förvandlar sig själv till väcker ingen hänförelse.”¹⁸

Luciens rörelser präglas av en form av ömhet. Han smyckar den döda kroppen med blommor, han bestryker den med parfym. Moderns kropp surras ihop tillsammans med barnets för att de inte ska skiljas åt i floden. ”Gåvan” är den kärlek och passion som Lucien anser att kroppen förtjänar; han rör om den. Lucien poängterar att hans förhållande till den döda kroppen inte rör sig om sadistisk grymhet: ”Det finns bara en enda smutsig sak:

lidandet som man åsamkar.”¹⁹

När Lucien ska skiljas från bläckfiskflickans kropp hör han henne utstöta en förtvivlad suck, känslan gestaltas enligt följande: ”Ett djupt medlidande grep mitt hjärta. Jag hade alltså inte gjort rättvisa åt detta barns försiktiga och tvära charm.”²⁰ Detta eftersom han tidigare har förhållit sig beklagande och misstroende till henne: ”Hon var säkert en stygg flicka, det kan jag gå i ed på.”²¹ Även denna kropp måste han rå om, även denna kropp ska han skänka sin gåva.

Detta förhållningssätt, att förhålla sig till liket som något som förtjänar vår uppmärksamhet och omvårdnad, illustreras än tydligare med Luciens resa till Neapel. Här sägs man leka med de döda som stora dockor. Dockor som balsameras, jordfästs, grävs upp, tvättas, friseras, kläs på, kläs av. Lucien beskriver det hela som bisarrt men ändå lockande. Vad skiljer Luciens lekar från invånarnas i Neapel? Kanske att de önskar någonting tillbaka i sin dyrkan. De söker nåd med sina böner.

Lucien beskriver den nekrofila kärleken som högre än *amor intellectualis*,²² eftersom även denna förväntar sig att få någonting tillbaka. Lisa Downing menar att nekrofilin för Lucien är en unik form av kärlek, en personlig källa till det heliga. Att kalla en kärlek för ”sann” och påstå att denna står i motsatsförhållande till en annan, mer allmän form av kärlek, rymmer referenser till den platoniska kärleksdiskursen. Denna binära struktur, som kopplar det kroppsliga till ”lågt” och det cerebrala till ”hög” präglar tänkandet om mänsklig sexualitet.²³

Demystifikation och omkodning

När Freud diskuterar de mest extrema perversionerna i *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) nämner han samlag med en död kropp. Freud menar att nekrofilens sexuella instinkt är så stark att den övervinner känslorna av skam, avsky, skräck och smärta. Nekrofilen bryter även ett religiöst tabu när han skändar den heliga kroppen.

För att nekrofilen ska kunna bryta dessa två tabun, det religiösa heliga tabut samt det skamfyllda och avskyvärda, måste det sexuella begäret i sig självt vara idealiserat, anser Freud. Genom denna idealisering kan nekrofilen lösa upp gränserna för vad som utgör passion och religiös hänförelse.²⁴ Downing skriver: ”Those areas of human experience that

are unrepresentable and inaccessible to consciousness – taboo sexuality; religious feeling; ecstasy and death – have come to share a common lexical field.”²⁵ Alltså, känslan inför döden är besläktad med den religiösa känslan inför Gud.

Det finns en medvetenhet i Gabrielle Wittkops roman om den freudianska diskursen, om ”persionens mekanismer” och de kulturella tabun som förknippas med nekrofilin. Downing menar att Freuds uttalanden ekar i den ”religiösa glöd” som Lucien känner inför sitt nekrofila uppdrag.²⁶ När Lucien lämnar bagaren Pierre och sträcker ut hans kropp i kistan reflekterar han över scenen enligt följande: ”Man skulle ha kunnat tro att det var en 'Kristus i graven' i armarna på en profan Josef från Arimataia.”²⁷ Språket rymmer referenser till det religiösa språket och ikonografin. Lucien benämner ofta sitt möte med liken som bröllop – en helig förening inför Gud. Det svenska tvillingparet beskrivs som änglar. Framställningen blir en form av kollageteknik som täcker över och sammansmälter de kristna bilderna av bröllopet, av änglar, etc. med historiens bilder. De kristna bildernas ursprungsmening töms.²⁸

Downing menar att nekrofilin försöker att bryta och transcendera både den internaliserade känslan av avsky som uppstår när vi ser en död kropp och den paradoxala ”säkerhetsmekanism” i det religiösa förbudet som håller den döda kroppen för helig. Genom att använda sig av nekrofilin som modell utforskar historien transgressionen mellan distinktionen av ande och kropp, av högt och lågt.²⁹

Romanens framställning av nekrofilin rymmer även diskursiva termer hämtade från konst och litteratur, till exempel från Baudelaire. Baudelaire beskriver transformationen av det moraliskt låga ämnet till skönhet genom konst. Han använder sig av fantasin om högt och lågt i sin diktning och utför en form av sublimering.

Det träder alltså fram ett gemensamt drag mellan den kristna diskursen, psykoanalysen och Baudelaires poetik, de arbetar alla med en av de stora filosofiska frågorna: skillnaden mellan ande och kropp.

Termerna ”kropp”, ”ande”, ”högt” och ”lågt” har starka laddningar i kontext till den västerländska, manliga traditionen. Termerna är starkt kodifierade ur ett genusperspektiv, eftersom det höga och andliga förknippas med manlighet, medan det kroppsliga och låga förknippas med kvinnlighet. Downing refererar till Elisabeth Bronfens studie *Over her*

Dead Body (1993). Bronfens studie visar att estetiserandet och erotiserandet av kvinnans döda kropp rör sig om en privilegierad bild inom den västerländska konsten.

Bronfen menar att det lockande och vackra liket är en illustration av rädslan och begäret till döden projicerat på kroppen av det kvinnliga Andra. Genom att fokusera på det estetiska och den ytliga representationen kan vi tränga undan den skrämmande bilden av den döda kroppens förruttnelse. Härigenom blir liket lättare att hantera. Utforskandet och dissektionen möjliggörs genom sublimering och genom en typ av sammansmältning av skräck och vördnad. Det blir en förlikning med döden genom skönheten.

Bronfen diskuterar kvinnor som använder sig av liknande bilder i sitt skapande: Sylvia Plaths poesi använder sig av bilden av självmordet och den vackra döden, Cindy Shermans självporträtt framställer henne som ett mordoffer. Bronfen menar denna typ av berättelse, som kritiserar det kulturella paradigmet som länkar kvinnlighet med död, även riskerar att införliva det. Bronfen menar att motståndet blir en form av eftergift till konventionen eftersom den alltid riskerar att misstolkas av mottagaren. Downing poängterar att detta argument till viss del kanske är legitimt men att det även tenderar att reducera kvinnors uppgörelser och experimenterande med sin och andras dödlighet.³⁰

Gabrielle Wittkop tar nekrofilin och utsätter den för demystifikation och omkodning. De döda kropparna är inte om en homogen grupp utan består av män och kvinnor, åldringar och barn, samt har skilda utseenden. Wittkop ger ny röst till representationen av döden. Hos Wittkop betonar den nekrofila naturen skillnaden mellan liv och död i sig självt, vilket blir en ny form av litterär iscensättning av de binära motsatsparen aktivt/passivt och högt/lågt. Termernas kopplingar till könsskillnad röjs undan. *Le Nérophile* skiljer sig från andra verk om nekrofilin genom att utforska gränsen för den extrema objektifikationen istället för att vara en pornografisk och/eller erotisk skildring. Den är unik i sin användning och reflektion av ett manligt fantasiområde. Det är ett exempel på hur en text om sexualitet och död, skriven av en kvinna, rubbar och förhåller sig störande till den allmänna uppfattningen.³¹

I textens romantiska beskrivningar av den döda, vackra kroppen, tränger andra mer svårsmälta bilder in. Venusberget ser ut att vara ”täckt av ett lager svett”³², handens smekning rör sig över halsen och axlarna ”där det torkar ett silvrigt slem, likt sniglars.”³³ I

fantasin ser Lucien grannflickan Gabrielles ”nästan svarta tunga [... fylla] den öppna munnen likt en spya”.³⁴ Bilden av den vackra döden trängs undan och blir mer hotfull. Det skrivs in ett motstånd hos kropparna, de sätter sig upp mot den idealiserade bilden av ett passivt objekt vars enda funktion är blickfångets. Dessa bilder av förruttnelse och smuts må behaga Lucien, men det röjer undan läsarens eventuellt lustfyllda betraktande.

Förutom dessa beskrivningar finns det händelser som kan tolkas som direkt motarbetande. Liken kastar ut sina kroppsvätskor, vilket skaver mot Luciens uppfattning om den döda som vacker och ren. Bilden av liket blir mer realistisk och levande och arbetar mot litteraturen och konstens stereotyp.

Blicken

Historien arbetar också med en annan typ av omkodning: synen på nekrofilen. Romanen framkallar en hotbild där Lucien står ensam mot de andra, där Lucien får representera det goda. Lucien kan aldrig bli sedd som den han verkligen är. Problematiken ligger i att ingen vill se honom som den han säger sig vara: ”Man talar om sex i alla dess former, utom en. Nekrofilin tolereras varken av makthavarna eller den upproriska ungdomen.”³⁵ Lucien får en kommenterande röst till misstolkningarna av honom, av våra föreställningar om nekrofil. Hans identitet riskerar ständigt att överskuggas av den andres blick på honom:

En annan [...] påstod [...] att jag luktade 'som en vampyr'. Alltid denna gamla och absurda förväxling mellan två så djupt motsatta naturer som vampyrens och nekrofilens, mellan den döda som livnär sig på de levande och den levande som älskar de döda. [...] Jag skulle aldrig komma på tanken att äta köttet från någon av mina vänner de döda och inte heller att suga deras blod.³⁶

Jag skämdes över att avnjuta honom på plats, blottad för en öppen världs fientlighet, utsatt för slumpens faror. Ty lönndomen önskar murar som skyddar mot den jordiska andningen, draperier som hindrar stjärnornas blick.³⁷

Är det inte denna blick som återfinns hos läsaren? Det finns en medvetenhet och vaksamhet om att läsaren alltid kan komma att misstolka Luciens handlingar. Ett exempel är när Lucien smeker liket av ett spädbarn: ”Någon ännu dummare än jag hade kanske associerat till Gilles des Rais.”³⁸ Läsaren kan representeras av städerskornas skrämde blickar och misstänksamma sniffande, eller genom skraddaren:

Den här mannen tror att han känner min kropp för att han vet hur jag placerar min mandom i byxorna och för att han med förvåning har upptäckt att armmusklerna är onormalt utvecklade för en man med mitt yrke.³⁹

Läsaren tror sig känna till nekrofilen och hans sexualitet ("hur jag placerar min mandom i byxorna") men ska med förvåning upptäcka hans hemligheter.

Lucien går tillbaka till antiken, med den grekiske historieskrivaren Herodotos (född 484 f. Kr.), för att revidera historien:

Herodotos lär oss att de dygdiga kvinnorna 'efter sin död inte överlämnas till balsamerarna, och inte heller de mycket vackra och välrenommerade kvinnorna. De anförtros inte åt dem förrän efter tre eller fyra dagar. Genom detta vill man förhindra att balsamerarna förgriper sig på kvinnorna.' [...] '[D]e tre eller fyra dagarna' är så naivt!⁴⁰

Texten väver in andra röster markerade genom att vara kursiverade: "*Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of Morella's decease? I did.*"⁴¹ Texten citerar Edgar Allen Poes *Morella* (1835) och *The Raven* (1845). Förutom dessa citat görs referenser till Gilles de Rais (se ovan) och Tristan Corbière. Downing anser att denna intertextualitet gör texten infamiljär och att de syftar till att avbryta den inåtriktade monologen och göra Luciens röst flerstämmig och "multi-textuell".⁴² Det förekommer emellertid även andra röster, som de två tyska studentskorna: "... denn jedesmal, verliebe ich mich heillos ...".⁴³ Här blir det ett sätt att visa upp likheten mellan de känslor nekrofilen upplever och de den vanliga människan upplever; nekrofilen förälskar sig också, varje gång. Rösterna gör vårt förhållande till Luciens kärlek ambivalent: å ena sidan är en identifikation möjlig med hans romantiska förhållningssätt, å andra sidan framstår han som en främling med de infamiljära citaten och svårsmälta bilderna.

Den enda levande blick Lucien vågar möta tillhör en annan nekrofil när denne besöker antikvitetsaffären för att köpa en särskild typ av netsuke.* Lucien vet att de delar samma hemlighet. Men inte ens nekrofilerna söker varandras sällskap, de är dömda till ensamhet, de saknar förbindelse: "De har slutligen valt det okommunicerbara, och deras kärlek transcenderar in i det som inte går att uttrycka."⁴⁴

* Netsuke är en form av skulpturerad knapp som används i den japanska kimono.

Del II. Berättande

Lucien påstår att nekrofilens kärlek inte går att uttrycka. Det här avsnittet försöker urskilja hur berättandet faktiskt görs. Vi börjar med att titta närmare på förhållandet mellan det beskrivande och det berättande i texten.

Att beskriva och att berätta

En text kan vara både beskrivande och berättande. En beskrivning återger vad som finns och förser läsaren med mentala upplevelser medan en berättelse utgör ett händelse-, tanke- eller känslöförlopp. En berättelse kan sägas definieras av satsen ”vad som inträffade” - den vill illustrera en idé eller göra en poäng. ”Min arbetsplats” blir en beskrivning medan ”En dag på min arbetsplats” blir en berättelse.⁴⁵

Hur en text gestaltar människor skiljer sig från hur den gestaltar ting. När vi beskriver ting förhåller vi oss ofta till dess yttre egenskaper. Beskrivningen bygger på vad våra sinnen kan förnimma; hur något ser ut, hur något känns, hur något smakar.

På samma sätt som vi förhåller oss till ting kan vi förhålla oss till människans yttre; vi kan beskriva röstens klang, dra handen längs med hennes arm och beskriva den som len. Att beskriva en människas inre är svårare eftersom det saknar konkret form och kommer till uttryck genom tal och kroppsspråk. Gestaltningen av ett möte med en människa blir snarare en berättelse än en beskrivning, det blir en ”tolkning” präglad av våra subjektiva känslor och åsikter; hur mötet framstod att vara.

Här kan vi kanske dra slutsatsen att gestaltningen av ting mer kan definieras som beskrivande och att gestaltningen av människor ofta kan definieras som berättelser. För att göra ytterligare en distinktion mellan att beskriva och att berätta: en berättelse handlar om en relation mellan människor, en beskrivning handlar om ett sakförhållande.⁴⁶

En invändning mot dessa påståenden kan jämföras med den kritik som riktats mot narratologin – indelningen av historia/berättelse – går det verkligen att skilja beskrivandet och berättandet åt; förhåller sig inte den ena till den andra? Syftet med detta avsnitt är att undersöka hur texten gestaltar liket, för att se om det skiljer sig från ett mer ”traditionellt” förhållningssätt.

Att beskriva, att berätta om ett lik

När och hur sker vanligen vårt möte med ett lik? Inte särskilt ofta, kanske främst genom en obduktion i en film eller en bok. Syftet med en obduktion är att fastställa en människas dödsorsak, att utreda om ett brott begåtts. Med hjälp av vår syn försöker vi beskriva det vi ser, handen kanske känner sig fram för att finna avvikelser. Vår röst präglas av objektivitet; rösten är logisk och neutral, vi försöker att förhålla oss opersonliga och iakttagande.

Lucien förhåller sig både beskrivande och berättande i sina möten, som en form av växelspel. För att illustrera detta påstående ska vi nu titta närmare på romanens sista kapitel. Dessa kapitel behandlar mötet med det svenska tvillingparet. Det första uttalandet om liken är: ”de föreföll mig lätta som barn.”⁴⁷ Det etablerar en mental upplevelse genom ett sakförhållande – likets kropp och barnets tyngd, det är beskrivande. Historien rör sig vidare, fram till Luciens hotellrum, till hans säng där han lägger ned kropparna för beskådning:

De var väl i sexton- sjuttonårsåldern, och *jag hade aldrig sett något så vackert som dessa två*. De var varandra obeskrivligt lika, utan tvekan var de tvillingar. Döden hade omvandlat deras solbränna, till hälften täckt av havssalt, till en märkligt blek guldton – en nyans som kan jämföras med skenet från ett vaxljus. Båda två hade långa asexuella kroppar – pojkens mandom avtecknades knappt, och flickans nästan obefintliga, men *ack så åtråvärda*, bröst förde tankarna till någon sorts änglalikt väsen. Deras gyllene hårs trötthet, avsaknaden av ögonfransar på de kraftigt välvda ögonlocken, de höga kindknotorna som hos utmärglade skallar, samt den förbleknande rodnaden på deras smala blålila läppar – allt detta förebådade något ytterst dödligt.⁴⁸ (mina kursiveringar)

Det här stycket är mer än beskrivande. Genom Luciens blick etableras tvillingarna. Bisatserna ”jag hade aldrig sett något så vackert som dessa två” och ”ack så åtråvärda” är subjektiva och präglade av upprymdhet, de förhåller sig till Lucien och tangerar att bli mer berättande än beskrivande. Senare utvidgas relationen mellan Lucien och liken, till att även försöka skapa en relation mellan tvillingarnas kroppar:

Jag ville att deras kroppar som så ofta måste ha lockat varandra i hemlighet nu äntligen skulle förenas i döden. Ty jag visste att dessa två hade älskat varandra så som himlen älskar jorden. Och den ena hade velat rädda den andra, och den andra hade dragit med sig den ena.⁴⁹

Det är kanske nödvändigt att använda sig av ett berättande, dagbokens utgångspunkt är trots allt att beskriva ett händelseförlopp. Jag menar att det är intressant att se hur

berättandet förhåller sig till den döda kroppen, i förhållande till att vi ofta ser den på ett objektivt och beskrivande sätt. Ett andra exempel kan vara lille Henri:

Henri som dog av scharlakansfeber vid sex års ålder – själv blir jag aldrig det minsta sjuk – är en tapper liten gosse. Hans kropp är verkligen som gjord att leka med, njuta av, trots att lekarna och njutningarna tvingas utspela sig på externa ytor. [...] Henri är utsökt som han är. Insidan av hans lätt konkava lår tillåter en nästan perfekt förening. [...] Hans kött mjuknar timme för timme, hans mage blir grön, bryts ner [...]. Än värre är att hans ansikte ser bistert ut och blir främmande för honom själv; jag känner inte längre igen min lille Henri.⁵⁰

Här förekommer ett växelspel mellan det beskrivande och det berättandet. Den första meningen inleds berättande, den bygger på subjektiva känslor och åsikter: Henri är tapper och i relation till Lucien som aldrig blir sjuk. Sedan övergår stycket till att vara mer beskrivande av kroppen, dess utseende, dess förvandling, ett förhållande av vad Lucien kan se och känna. Stycket avslutas med känslorna av att se hans ansikte bistert. Det är främmande både för Lucien och ”honom själv”; ett berättande om relationen mellan två människor.

Är det detta Luciens beskrivning av nekrofilens kärlek avser; något som inte går att uttrycka – något i utrymmet mellan människa och ting, mellan beskrivning och berättande?

Att ge liket och berättandet en identitet

De lik Lucien väljer är oftast okända för honom. I begravningsnotisen eller under begravningssceremonien kan det framkomma detaljer från deras tidigare liv och deras dödsorsak men det är först när liken grävts upp och transporterats hem till Luciens lägenhet som han ges möjlighet att bekanta sig med dem. Det tycks ligga en stor vällust i själva överraskningsmomentet.

Liket kan påminna om tabula rasa, det oskrivna blad, som förvärvas egenskaper allt efter tidens gång. Kroppen tycks bära på erfarenhet och personlighet som den fått genom livet. Lucien zoomar in på detaljnivå för att lära känna och förstå vem det är som ligger i hans säng, han letar efter ”tecken”. Genom att läsa och tolka dessa tecken kan Lucien berätta om ett tidigare liv, han kan pussla ihop en identitet att förhålla sig till. Jungfrun från Ivry kan antas ha arbetat som sömmerska, eftersom hennes vänstra pekfinger är ”hornartat och stucket av tusen nålspetsar.”⁵¹ Hon beskrivs mörk som en zigenerska, hon har en

mustasch som gör kinderna ”grymma som hos Djingis khan”.⁵² Genom att addera mustaschen tillsammans med hennes oskuld uppstår frågan:

Hade hon fruktat eller hatat männen? Hade hon föredragit kvinnor? Med denna mustasch som en pisksnärt ... Med denna extraordinärt virila del av sin kvinnlighet: en hård och stark mandel som sköt ut över de små läpparnas veck ...⁵³

Detta ”virila drag” präglar sedan upplevelsen av liket, likets kön besjålas. Hennes dominerande sätt, hennes eventuella manshat, blir både en lockelse och ett hot. Hon anses så levande att Lucien är rädd att hon ska öppna ögonen. Han är rädd att hon ska visa sig vara skendöd.

Suzannes ögonfransar höjer sig i en ”utsökt förvåning”⁵⁴ vilket gör det troligt att döden kom som en överraskning, som en infarkt mellan bakandet av äppelpaj och inköpen på varuhuset; hennes kropp präglas av en död utan spår av kamp eller lättnad. Armhålorna är omsorgsfullt rakade, hon bär underkläder av kinesiskt siden i bättre kvalitet än hennes jerseydräkt. Luciens slutsats är att Suzanne hade en ”förtjänstfull dignitet, en kvinnlig blygsamhet. Det [syns] på hennes kropp att hon alltid hade respekterat den på grund av ett slags askes”.⁵⁵ Tanken på ”ett slags askes” stämmer väldigt väl överens med Luciens egen syn på kärlek och denna egenskap kommer att prägla berättandet om henne – Suzannes kropp blir mycket speciell för Lucien. När hon ”talar” rör det sig om svaga visslingar vilka kan beskrivas som beundrande eller lätt ironiska. Det märks även i det smärtsamma avlämnandet av kroppen, idéerna om att han borde ha tagit henne utomlands för att balsameras. Avskedet sliter hjärtat ur kroppen på Lucien och gör honom till en levande död. Mötet med Suzanne, som Lucien kallar för ”Liljan” ekar genom resten av dagboken.

Jârôme är ung, lång och smal, ”gängligare än en kalv, vet inte vad han ska göra med sina långa armar, inte heller hur han ska placera sina långa ben”.⁵⁶ När han återkallas till livet är det i en fantasi om hans förhållande till modern, förälskat, lekfullt, oidipalt. Förhållandet mellan Lucien blir en spegling av fantasiförhållandet mellan Jârôme och modern Zouzou; Jârôme som får sitta i knät på Lucien, Lucien som nafsar honom i nacken där hans mor ”kysst honom på lek”,⁵⁷ Lucien som köper blommor för att iscensätta Hieronymus Boschs ynglingar i *Lustarnas trädgård*.

Berättandet kan beskrivas som en personifikation av liket. Genom att kroppen ges en identitet – genom tolkningen av tecken – får *även* berättandet en viss karaktär och identitet. Den mystiska kroppen gör berättandet hotfullt, den idealiserade kroppen gör berättandet stillsamt och vackert, den unga kroppen gör berättandet barnsligt.

Metaforen

Det här avsnittet fokuserar på användningen av metaforer i *Le Nécrophile*. Uppsatsens första analysdel lyfte fram metamorfosens betydelse för historien, är inte metaforen även en typ av metamorfos?

I vårt dagliga språk använder vi oss ständigt av metaforer. Ordet ”betrakta” blir en metafor i ett teoretiskt sammanhang, eller ordet ”mynta” när vi refererar till skapandet av nya uttrycksätt.⁵⁸ Mieke Bal beskriver metaforen som ”mini-narrative”,⁵⁹ det vill säga att metaforen är en berättelse i miniatyr. En metafor kan sönderfalla i väldigt många berättelser, beroende på dess uttryckskraft, metaforen berättar om vad någonting är men kan även vara en berättelse om vad någonting inte är.⁶⁰ För att illustrera detta påstående ska vi titta närmare på följande stycke:

Vad gäller portvakterskan har hon för länge sedan slutat förvånas över att jag inte har någon 'flickvän'. Och eftersom inte heller någon 'pojkvän' någonsin synt till, har hon helt enkelt dragit slutsatsen att jag är *ett slags Josef*, en stackars krake.⁶¹ (min kursivering)

I det här stycket blir ”ett slags Josef” en metafor, en miniberättelse. Texten berättar vad ”ett slags Josef” är genom att säga vad han inte är; en person som har någon ”flickvän” och inte heller någon ”pojkvän”. Genom att kalla denne för ”ett slags” får det innebörden av att vara mindre mänskligt. Ordet Josef kopplar vi till Marias make, eller möjligen en person som lever sitt liv i celibat. ”Ett slags Josef” blir en metafor för någon det är synd om, ”en stackars krake”, något avvikande. Textstycket är en berättelse om vad en människa förväntas vara och en berättelse om vad hon inte är.

Lucien ger ord till sin upplevelse, han skapar metaforer. Metaforen blir en berättelse om objektets egenskaper. Det blir en metaforisk identitet mellan vad Lucien upplever och vad han skriver. Analysens första del visade hur nekrofilin blir vägen till det gudomliga; liket identifieras som det rena, det höga och det heliga. Lucien ger uttryck för ett metaforiskt

tänkande, liket är en metafor för det transcendenta och nekrofilin som en metafor för ett högre tillstånd.

Den lilla flickans grå ögonfransar *kastar en gråaktig skugga* på kinden. Hennes leende är ironiskt och listigt som en allvetandes. Två *upproriska lockar ramar in* ansiktet och hänger ner till spetsfällan på blusen som är uppkavlad till armhålorna och avtäcker en mage som har samma blåaktiga vithet som den man finner hos ett slags kinesiskt porslin. Venusberget är mycket slätt, mycket lent, och *det skiner svagt* i lampljuset; det ser ut att vara täckt av ett lager svett.⁶² (mina kursiveringar)

Är inte ”kasta en skugga” en metafor för något levande? Beskrivningen ”att kasta” avser här skuggans avtecknande på kinden. Valet av verb, att använda ”kasta” som en metafor för att avteckna, gör framställningen ”rörlig”. Och representerar inte skuggan det levande – den som har en skugga är levande. Den har en kropp till skillnad från ett spöke.

”[U]pproriska lockar ramar in” och ”det skiner svagt” blir även de en typ av metaforer. Även här framkallar metaforerna typ av rörelser, det är omskrivningar för håret som ligger kring ansiktet och ljusets reflektioner i huden. Lockarna är upproriska i stället för ostyriga. Berättandets användning av metaforer gör framställningen av liket mer aktiv och interagerande.

Vanitasmotiv

Om vi tittar närmare på beskrivningarna av rummet finner vi en rad bärande element: doften av spinnarfjäril, vaxljus, blommor, rökelse. Bilderna är så viktiga att de även förekommer i Luciens fantasier. När han föreställer sig grannflickan Gabrielle på sin dödsbädd är hon omgiven av: ”blommorna, vaxljuset, begravningsdoften”.⁶³

Gardfors gör en koppling mellan dessa symboler och vanitasmotivet. Vanitasmotivet är ett vanligt förekommande motiv under 1600-talet, men även inom symbolismen och i Baudelaires *Les Fleurs du mal* (1861).⁶⁴ Vanitasmotivet avser att påminna oss om livets förgänglighet och gestaltas ofta inom konsten som stilleben innefattande dödsallar, benknotor, slocknade ljus, brutna grässtrån och såpbubblor.⁶⁵ Vanitasmotivet kan alltså sägas vara en metafor för döden och livets förgänglighet.

Samtidigt som dessa bilder, metaforer för döden, är avgörande för Luciens njutning är de även avgörande för textens stämning. De brinnande ljuset, rökelsen och blommorna

arbetar mot läsarens fantasi och påminner henne om begravningen, eller åtminstone om någon form av högtidlighet. Ett särskilt rum framträder. Vanitasmotivet blir en metafor för död och lust hos Lucien, men kan hos läsaren bli en metafor för ett rum präglad av högtidlighet och sorg.

Det mest framträdande bland vanitasmotiven i romanen är doften av spinnarfjäril. Doften blir på flera sätt bärande, dels som symbol för metamorfosen; från levande kropp till lik, men den fungerar även som en påminnelse om den ”nekrofila urscenen”. I sitt första möte med döden inandas den åttaåriga pojken Lucien en berusande doft, vilket påminner honom om doften ”hos den spinnarfjäril som biologiläraren delat ut i skolan och som [... han] förvarade i en papperslåda”.⁶⁶ Detta första möte med döden, som utspelar sig i moderns rum vid hennes dödsbädd, blir även det första mötet med ”den lilla döden”; utlösningen. Både moderns död och utlösningen sammansmälter i bilden/doften av spinnarfjäril. Spinnarfjärilen blir en metafor, vilket kanske kan klassificeras som en doftmetafor, och länkas samman med denna ”urscen”. Spinnarfjärilen blir ett bärande element i alla kommande möten:

[De dödas] ädla och mäktiga doft är densamma som spinnarfjärilens. Den verkar komma ur jordens hjärta, från riket där mysklarverna krälar mellan rötterna, där klingor av kattguld kastar sitt frusna silverglimmer; där framtida krysantemumblommors blod skapas, bland pulvriserad torv, svavelhaltig gyttja. De döda luktar som återkomsten till kosmos, som den sublimes alkemin. Ty inget är renare än en död, och den döda blir bara renare allteftersom tiden går, ända till den slutgiltiga renheten hos denna stora elfenbensdocka som finns hos oss alla med sitt stumma skratt, med sina för alltid särade ben.⁶⁷

Metaforen spinnarfjäril håller upp hela berättelsen. Den är just den typ av metafor som kan sönderfalla i väldigt många berättelser: den representerar historiens rum och stämning genom sitt vanitasmotiv, den representerar skillnaden mellan död och levande, den blir historien om moderns död när vi påminner oss om dess ursprung, och blir slutligen en metafor för ”kosmos”.

Namnmetaforen

I Luciens berättande tilldelas varje lik ett namn, exempelvis Suzanne, bläckfiskflickan, jungfrun från Ivry och lille Henri. Namnen blir metaforer för kroppens utseende, för de egenskaper kroppen tilldelats i mötet med Lucien. När namnet, ”namnmetaforen”, sedan

används får det en återkallande funktion, bilden och upplevelsen från de tidigare episoderna tar plats, blir till ett eko; metaforen blir en typ av analeps^{*} i primärhistorien.

Låt oss ta bläckfiskflickan som exempel, hennes namn grundar sig på att hennes öga ter sig vara ”genomlyst som bläckfiskens”.⁶⁸ Men hon kastar även upp en svart, mystisk vätska, vilken påminner oss om bläckfiskens utsöndrande av bläck när den anar oråd inför faror. Metaforen ”bläckfiskflickan” representerar de erfarenheter Lucien har av liket, dess bläckfisknatur samt dess historia. I en senare episod uppträder en liknande form av vätska på de svenska tvillingarnas magar, vätskan liknas vid bläckfiskflickans spya.⁶⁹ Genom hennes namn och den svarta vätskan återkallas scenen av det tidigare mötet – läsaren påminns om att även tvillingarna snart måste överges. Namnet representerar den allt kraftigare stanken och kropparnas sönderfall, tidens framskridande.

Gardfors menar att likens utsöndrande av den svarta vätskan kan kopplas till skriften; det finns ett samband mellan liken och dagboken, dagboken har sitt ursprung i liket samtidigt som den beskriver det. Gardfors menar att det blir en cirkel som sluts mellan subjekt och objekt, utforskare och utforskad.⁷⁰

Om vi nu tittar på namnet ”Suzanne” eller ”Liljan” som Lucien också kallar henne. I den antika dikten är musans sång ofta liljelik. Liljan nämns även i Höga Visan: ”Såsom en lilja bland törnen, så är min älskade bland jungfrur” och är här en symbol för skönhet. Inom den kristna konsten används liljan ofta som en symbol för oskuldsfullhet. Jungfru Maria avbildas ofta med en lilja som en symbol för Immaculata conceptio (obefläckad och fri från arvsynd). Liljan är även en dödssymbol.⁷¹ Suzanne är det möte som gestaltas som det viktigaste för Lucien, det är hon som är den ”stora matematikern som ger problemens variabler deras exakta värden”⁷² vilket kan knytas till musans funktion. Förutom att vara inspirerande för honom besitter hon även en form av renhet och dygdighet. När hennes namn sedan nämns är det i funktionen av den älskade, där kärleken är ömt ”broderlig”.⁷³ Namnet Suzanne blir metaforen för det fulländade mötet och det kosmiska tillståndet.

* För att veta mer om analepser se: ”Ordning” s. 27

Berättaren och användandet av fokalisering

Med berättare avses ett lingvistiskt subjekt; berättaren är en funktion och inte en person. Hur berättarens identitet och beteende presenteras ger texten dess specifika karaktär.⁷⁴ Traditionellt sätt delar man in berättandet i förstapersons berättande, ”jag”, eller i tredjepersons berättande, ”han”/”hon”. I mycket ovanliga fall förekommer andrapersons berättande, ”du”.

Mieke Bal menar att det finns två typer av berättare. Den första är den utomstående berättaren (”external narrator”) som inte explicit refererar till sig själv som en karaktär i berättelsen utan berättar om andra. Om en berättare kan kopplas till en karaktär i berättelsen kallar vi den istället för en karaktärsbunden berättare (”character-bound narrator”). Det finns en retorisk skillnad mellan den utomstående berättaren och den karaktärsbundna: den utomstående berättaren beskriver andra medan den karaktärsbundna berättaren är ett ”jag” – en personifikation – som berättar om sig själv. Den karaktärsbundna berättaren säger sig ofta berätta sanningen om sig själv, den återger sin ”självbiografi”.⁷⁵

Le Nécrophile berättas utifrån förstapersonsperspektiv. Det berättande jaget kopplas samman med karaktären Lucien, berättaren är därför karaktärsbunden. Luciens position stämmer väl överens med definitionen Bal presenterar av den karaktärsbundna berättaren; Luciens berättelse förmedlas genom en dagbok. Dagboken kan jämföras med en självbiografi – läsaren luras att tro att det rör sig om ett autentiskt, sant berättande. Berättarpositionen skapar inte bara förståelse för berättaren utan väcker även sympati.

Vi ska nu se hur fokalisering, i likhet med metaforen, blir ett av berättandets verktyg. Bal definierar fokalisering som en aspekt av historien som berättelsen berättar, det är därför en färgad, subjektiv, framställning. Fokaliseringen utgår alltså från en viss synvinkel – ”point of view”.⁷⁶ Fokalisering är relationen mellan seende och berättande, till exempel: August säger att Bertil ser vad Caesar gör. Alltså: fokalisatorn är det berättande subjektet, den punkt berättelsens olika element betraktas utifrån.

Om fokalisatorn sammansmälter med en karaktär får denne makt över andra karaktärer. Detta eftersom läsaren, som ser berättelsen ur dennes ögon, vanligen blir mer benägen att acceptera karaktärens vision av historien.⁷⁷ Det finns tre frågor vi bör ställa oss när vi

stöter på ett fokaliserat objekt:

1. Vad är det karaktären fokaliserar och vad syftar det till?
2. Hur görs det? Vilken attityd präglas seendet av?
3. Vem fokaliserar det? Vems fokaliserade objekt är det?⁷⁸

Vi använder följande stycke för att undersöka hur *Le Nécrophile* arbetar med fokalisering:

Jag ser Járôme. Jag återför honom från dödsriket för en stund. Hans privata badrum vetter mot avenyns träd. [...] Grensle över bidén tvättar sig Járôme med lavendel, länge, mycket länge. När han sluter ögonen ser han en kvinna vars kastanjefärgade hår ramar in ett hålrum där han inte lyckas placera ett ansikte. Han manar på sin fantasi, han letar efter ansiktet med envisheten hos en insekt, han tror sig plötsligt fånga det men han kan inte, han kan inte.⁷⁹

Stycket är alltså ett exempel på hur Lucien fokaliserar Járôme; hur den verkliga berättaren förskjuts till bakgrunden av det berättade. Om vi nu utgår från Bals frågor för att analysera skeendet: Det är liket av Járôme som fokaliseras. Vi kan anta att fokaliseringen syftar till att ge en erotisk bild av den levande personen Járôme; läsaren också ska känna lust inför honom fast att han egentligen är död, vilket skapar en identifikation mellan nekrofilen och läsaren. Kvinnan med kastanjehåret kan vi anta (pga. indicier som inte finns med i det här textstycket) är Járômes moder. Det är alltså en fantasi om Járôme som fantiserar om modern. Blir det inte även då en fantasi hos Lucien om modern, kanske sin egen moder?

Texten börjar med att vi ser Járôme, ”Jag ser Járôme”. Vi ser honom genom Luciens fantasi, längre fram i texten i texten sker en förskjutning, det är Járôme som blir berättaren genom att ”han” sluter ögonen. Nu är det utifrån Járômes inre blick vi ser kvinnan med kastanjehåret, det är Járôme som letar efter hennes ansikte, inte Lucien. Alltså: Lucien ser Járôme som ser kvinnan.

När Lucien återberättar ett minne är det den skrivande Lucien som är fokalisatorn. Berättandet av minnen är inte tillförlitligt eftersom det aldrig är identiskt med det inträffade, det rör sig om en viss diskrepans. Bal kallar minnet, återblicken, för en typ av ”kartläggning”. Fokaliseringen görs utifrån en härskande position, det blir ett seende ovanifrån.⁸⁰ Berättandet arbetar alltså med en fokalisering av sig själv.

Det finns fler exempel på hur Lucien fokaliserar liken: ”[då] utstötte hon plötsligt en förtvivlad suck. Smärtfylld, utdragen”,⁸¹ ”[då] undslapp sig Suzanne en svag vissling som kan beskrivas som beundrande eller lätt ironisk, en utandning som inte tycktes vilja sluta,

en mjuk förlängd klagan: Sssss ... S som i Sèvres ...”⁸² etc. Genom detta grepp luras vi att se/höra liken genom Lucien. Genom hans ögon ser vi liken som han ser dem. Genom hans öron hör vi suckarna och viskningarna. Lucien går in i liket och förmedlar likets känslor och tankar. Luciens fokalisering har makt över både liken och över oss, den manipulerar oss båda. Fokaliseringen ger oss tillgång till likets tankar och känslor; det framställs som något levande, något med ett inre – även genom fokaliseringen frångår vi bilden av det passiva objektet.

Kroppens betydelse

För att kroppen ska bli betydelsefull för berättelsen måste den vara systematiskt utskiljbar från andra ting; från vad som inte är kropp. Hur kroppar skiljer sig från ting, är oftast osynligt i den narratologiska processen. Berättelsen skiljer oftast kroppar från ting genom livlighet; kroppen skiljer sig från ting, exempelvis ett bord eller en stol, genom att den handlar och korresponderar med omgivningen. Kroppen definieras ofta som besittande ett medvetande. Hur vi gör distinktionen mellan kropp och ting förhåller sig också till en historisk och social kontext.

Om något klassificeras som kropp eller ting bestämmer dess funktion i en berättelse. Daniel Punday använder sig av liket för att illustrera hur synen på kroppen, i skilda historier, blir avgörande för berättelsen. Pundays första exempel är Sofokles drama *Antigone*. I pjäsen fortsätter Polyniekes kropp efter sin död att spela en viktig roll. I *Antigone* är liket en kropp utrustad med betydelse, både ur en kulturell synvinkel och ur familjeaspekt. Det motsatta exemplet är antagonisten i action-filmen, vars kropp saknar betydelse efter sin död. Antagonistens roll i berättelsen är att bidra med fara, när denne dör kan kroppen inte längre uppfylla sin narratologiska roll och förlorar därför sin betydelse för historien; liket upphör att vara en kropp och räknas snarare som ett ting. Detta exempel visar hur vår syn på kropp blir avgörande för berättandet.⁸³

Traditionellt sett har kroppen sin främsta betydelse i en berättelse som levande och när en människa dör kan kroppen eventuellt fortfarande inneha viss betydelse. I *Le Nécrophile* råder snarare ett motsatt förhållande; här har den levande kroppen ingen större betydelse för berättelsen, utan fungerar endast som en biroll. I berättelsen är det döden som laddar

kroppen, som tilldelar den en viktig roll; det är genom sin egenskap av att vara ett lik som kroppen får betydelse för berättelsen.

Olika typer av kroppar

Förutom att bestämma vad som är kropp definierar varje berättelse, implicit eller explicit, olika typer av kroppar. Indelningen rör sig främst om semantiska relationer, eftersom indelningen främst görs beroende på symboliska, tematiska och psykologiska mönster.

Den tydligaste klassificeringen av olika ”kroppstyper” görs i den rasistiska berättelsen, där hudens färg hos karaktären knyts samman med skilda kvalitéer och egenskaper. Indelningsprincipen blir här explicit rasistisk; ju ljusare hy desto mer civiliserad och desto högre intelligens. Att dela in karaktärerna i olika kroppstyper är ett sätt att göra kroppen till en del av berättelsens semantik. Det hjälper också till med karaktäriseringsprocessen. Den vanligaste formen av indelning görs beroende av kön. De kvinnliga kropparna förknippas med det privata, det svaga och passiva för att de manliga kropparna ska definieras som offentliga, aktiva och starka.⁸⁴

Den främsta indelningen mellan kroppar i *Le Nécrophile* görs mellan levande kropp och död kropp. De levande kropparna kan sägas bestå av två kategorier: nekrofiler och icke-nekrofiler. Icke-nekrofilerna representeras främst av städerskorna, kunder i affären, portvakterskan, grannar, skräddare, servitörer med flera.

Lucien är den främsta representanten för nekrofilerna. I berättelsen förekommer även andra nekrofiler. Ett par stycken beskrivs som lättnekrofiler, en som sadist och en annan görs till nekrofil av slumpen.

De döda kropparna rör sig inte om en homogen grupp utan kan delas in i flera underkategorier; man, kvinna, åldring, barn, dvärg, tvilling etc.

Kroppen och omgivningen

Förutom att avgöra vad som är kropp och vilka olika typer av kroppar som är möjliga måste vi även bestämma hur kroppen förhåller sig till berättelsens omgivning. 'Omgivning' avser andra kroppar och objekt men även berättelsens rum.⁸⁵ Punday menar att en undersökning av förhållandet mellan kropp och omgivning kan blottlägga hur omgivningen

formar kroppens rörelser och handlingar.⁸⁶

I sitt yrke som antikvitetshandlare omges Lucien av de dödas föremål, situationen beskrivs som ”ett nästan idealiskt nekrofilt tillstånd”.⁸⁷ Lägenheten, hemmet beskrivs som en trygghet. Även bilen är en symbol för trygghet, Lucien förhåller sig till den som en vän; en vän som både räddar honom från fara och är delaktig i hans hemliga liv.

Sitt namn till trots framstår Lucien som mycket ljusskygg. I det privata tycks Lucien röra sig ute främst på natten: ”jag tar dem med mig om natten, i min gamla Chevrolet, när alla sover.”⁸⁸ De andra kropparna förhåller sig misstänksamt till honom. Städskornas blickar irrar över lägenheten, de sniffar misstänksamt, de anmärker på hans mörka klädsel. Andra personer lurar i mörkret, de hotar, uppviglar (genom tidningarna) och jagar honom. Deras hotfullhet formar Luciens handlingar.

Inte ens hos de andra nekrofilerna finns någon gemenskap, han ser på dem från avstånd, ibland nyfiket men oftast präglas seendet av förakt eftersom Lucien anser att deras kärlek inte är lika fullkomlig som hans.

Genom att titta på förhållandet mellan Lucien och omgivningen framträder han som den avvikande. Han är den ensamme och omvärlden ses som ett hot. I romanen är det de levande som tilldelas antagonistrollen. Det är först när Lucien tar sin flykt till Italien som han framträder som lite mer avslappnad inför omgivningen. I Italien, eller i alla fall i Neapel, ser man med blidare ögon på honom och han vågar sänka sin gard.

Hur förhåller sig liket till omgivningen? Det kan öppna ögonen och munnen, det kräks, det stöter ut ljud: muller och viskningar. Vid ett tillfälle skymtas liken gå omkring i lägenheten. Beroende på dessa rörelser blir det svårare att göra en distinktion mellan liket som människa och liket som ting. Vi vet inte riktigt hur vi ska förhålla oss till kropparna och även hos Lucien tycks det vid vissa tillfällen förekomma en form av oro.

Olika grader av förkroppsligande

Slutligen ska denna analysdel titta närmare på hur starkt olika individer förkroppsligas i en berättelse – med 'förkroppsliga' menar jag hur starkt en individ binds samman med sin kropp. Kvinnor och etniska minoriteter förknippas starkare med sina kroppar än män och den etniska majoriteten. Simone de Beauvoir skriver i förordet till *Le Deuxième sexe*

(1949):

Om jag vill definiera mig själv är jag tvungen att först av allt tillkännage: 'jag är en kvinna.' Denna sanning är den bakgrund mot vilken alla andra påståenden kommer att avteckna sig. En man börjar aldrig med att placera sig som individ av ett visst kön, att han är man är en självklarhet.⁸⁹

Som Beauvoir säger, så definieras något som normativt i ett samhälle och de som befinner sig utanför normen betraktas som den Andre. Den Andre kommer att förklaras och definieras genom sin kropp – till skillnad från normen, ”den Ene”, vars kropp ses som en självklarhet.⁹⁰

Den levande kroppen ägnas knappt något utrymme i berättelsen, den företräds främst genom sin röst. Vid något tillfälle kan kropparnas attribut beskrivas, ibland kan deras kroppar fungera som en fantasi – men då i egenskap av att vara döda. Dessa levande förknippas inte särskilt starkt med sina kroppar utan blir mer ett diffust hot.

Trots att Lucien är historiens berättare, är informationen om hans kropp knapp. Vi får veta att han alltid går klädd i svart och därför framstår som dyster och sorgsen. Lucien förkroppsligas på två sätt, dels som nervös och rädd inför omgivningen, men även som stark och innovativ, han säger själv att det är som nekrofil han blir fullkomlig:

Jag blir en annan, jag är som en främling för mig själv samtidigt som jag är mer mig själv än annars. Jag upphör att vara sårbar, jag slutar att vara olycklig, jag når på något sätt kvintessensen av mitt jag [...] ⁹¹

Emellertid förknippas berättandet starkt med hans kropp. Det är som att berättelsen har sitt fäste i hans fysiska upplevelser: Lucien som fylls av begär, Lucien som brister ut i gråt, Lucien som utstöter ett smärtfyllt skrik. Det är kroppens upplevelser av omgivningen som står i centrum.

En stor del av berättelsen ägnas åt att berätta och beskriva den döda kroppen. Av förklarliga skäl förknippas liket främst med sin kropp. Beskrivningarna är väldigt detaljerade för att kropparna ska kunna visualiseras.

Analysens första del beskrev hur liket traditionellt sett kommit att fungera som en illustration av rädslan och begäret till döden projicerat på kroppen av det kvinnliga Andra. Genom fokuseringen på det estetiska och ytliga har bilden av kroppens förruttnelse trängts undan och gjort liket lättare att hantera.

Jag menar att liket fortfarande främst förknippas med sin kropp, men i tidigare stycken – det beskrivande/berättande, metaforen, fokaliseringen etc. – kan vi se att synen på liket som det totala objektet sätts ur spel. Genom att kroppen förhåller sig aktiv och interagerar med omgivningen, till exempel genom att spy och tala, blir det hotfullt. Eftersom den döda kroppen inte längre utgörs av en homogen grupp – vackra kvinnor – utan istället består av både män, kvinnor, åldringar och barn, undviker historien att berätta om begäret till döden genom det *kvinnliga* Andra.

Berättelsens tid

Gérard Genette delar in tiden i berättelsen i tre huvudkategorier: ordning, temporalitet och frekvens. 'Ordning' refererar till berättelsens tidsordning. 'Temporalitet' signifierar hur berättelsen glider över mellan olika episoder; om den är expanderande, sammanfattande, gör paus etc. 'Frekvens' berör frågan om en händelse inträffar en gång i historien men berättas flera gånger, inträffar flera gånger och återges flera gånger, eller inträffat flera gånger men återberättas endast en gång.⁹²

Ordning

Ordning syftar på den ordning som de olika händelserna presenteras i berättelsen i förhållande till hur de sker i historien. När en berättelse bryter mot historiens kronologi och gör avvikelser i berättandet benämner Genette det som anakronier.⁹³ Det finns två typer av anakronier: analepser och prolepser. 'Analeps' är en återblick där läsaren förflyttas till en tid före historiens "nutid", 'proleps' innebär att historien istället förflyttas framåt; vi får en föraning om vad som ska hända.⁹⁴

Le Nécrophile är skriven i dagboksform. Varje kapitel är rubricerat med en datering. Historien utspelar sig från den "20 OKTOBER 19.." ⁹⁵ fram till den "31 OKTOBER 19.." ⁹⁶ Eftersom de fullständiga årtalen saknas blir det inte möjligt att göra en exakt datering och slå fast att det rör sig om en löpande, kronologisk datering. Det går inte heller att slå fast hur långt tidsspann historien rör sig inom, men det går att göra en gissning om att det rör sig om minst tre år, om datumen återges kronologiskt. Genom att använda sig av denna typ av ospecificerad tidsmarkör – 19.. – blir historien mer allmän; det ofullständiga gör

berättelsen universell.

Primärhistorien utspelar sig alltså någon gång under 1900-talet men vi vet inte när. 'Primärhistoria' avses vara ett neutralt uttryck, det avser inte att värdera vad som är mest viktigt i historien, utan hänvisar till berättelsens olika nivåer.⁹⁷ Utifrån denna primärhistoria kopplas en rad sekundärhistorier som kan beskrivas som anakronier.

Majoriteten av berättelsens anakronier består av analepser. Några av analepserna inleds med hur Lucien ser ett föremål, vilket påminner honom om en tidigare upplevelse: "[Jag fick] syn på ett 1700-talsfrimärke – en nunna som bestigs av en munk – som påminde mig om en burlesk episod som inträffade för ett tiotal år sedan."⁹⁸ Ett kapitel avslutas med att Lucien plockar fram och tittar på en netsuke. Nästa kapitel inleds med "Netsukeälskaren fick mig att minnas de få möten andras nekrofil gav sig till känna" (författarens kursivering).⁹⁹ Detta föremål, netsuken, rymmer två analepser; det är inledningen till två historier om andras nekrofil.

De flesta av dessa analepser kan knytas till Luciens personliga upplevelser. Den analeps som sträcker sig längst tillbaka i Luciens personliga liv är från hans barndom: "Jag minns. Jag hade just fyllt åtta."¹⁰⁰ Det som får honom att minnas är allhelgonahelgen, det han minns är sin första nekrofila upplevelse. En annan episod från Luciens uppväxt är tonårsförälskelsen i grannflickan Gabrielle. Det är genom dessa analepser som en tydligare bild av Lucien träder fram; vi får veta mer om hans bakgrund, vi får veta hur nekrofilens kärleksliv har kommit att utvecklas till vad det är idag.

De analeptiska episoderna avslutas ofta med att kapitlet tar slut och med följande kapitel fortsätter primärhistorien, eller så knyts berättelsen samman med primärberättelsen genom Luciens kommentarer till det inträffade.

Andra analepser är sådana som inte kan härledas till Luciens personliga upplevelser utan snarare är återberättande av sådant som han läst eller hört talas om. Ett exempel, som vi tittade närmare på i den första analysdelen är kommentaren till Herodotos,¹⁰¹ ett annat är berättelsen om Caius Petronius Arbiter (f. 27 e. Kr.): "Just här i Neapel, i sin villas lugn, lät Caius Petronius Arbiter [...] sin läkare skära av hans pulsåder [...]"¹⁰² Dessa analepser gör att historien om nekrofilens kärlek sträcker sig långt tillbaka i tiden, den börjar redan vid den första kommentaren om nekrofil. Analepserna gör att historien blir mer autentisk.

Le Nécrophile är en typ av retrospektiv; det nedtecknade sker en tid efter att en händelse inträffat – vilket får anses vara det normala förhållningssättet gällande dagboksformen. Själva nedteckningsprocessen måste betraktas som ”nutid” medan historien utspelar sig i en förfluten tid. Den retroaktiva formen gör det möjligt för berättaren, Lucien, att i förväg delge läsaren vad som kommer att ske. Maria Nikolajeva beskriver dessa typer av anakronier som ”didaktiska prolepser”.¹⁰³ Den didaktiska prolepsen gör den skildrade mer autentisk. I berättelsen förekommer ett fåtal då exempel didaktiska prolepsen, exempelvis Luciens citerande och kommenterande av en begravningsnotis: ”Jérôme B. femton år. Utan yrke. Mantalsskriven på avenue Henri-Martin. Passykyrkogården. 14.00.' Vi får väl se.”¹⁰⁴ Här ges en indikation, ”Vi får väl se”, om vad historien ska komma att berätta.

Det finns även något annat i berättelsen som påminner om prolepsen, det finns flera antydningar till att berättelsens händelseförlopp är ödesbestämt: ”November skänker mig alltid något oväntat, även om det är planerat sedan alltid.”¹⁰⁵ Det sista kapitlet avslutas med: ”November, som alltid skänker mig något oväntat, även om det är planerat sedan alltid”,¹⁰⁶ vilket blir både en analeps och proleps, den knyter an till det tidigare citatet, som nu kanske har uppfyllts, men det kan även tolkas som ett förebådande inför en ny händelse som skall komma att ske.

Lucien påstår gång på gång att hans möten bestäms av en högre instans: ”Döden drar mig till sig från långt avstånd, genom okända labyrinter.”¹⁰⁷ Eller: ”Jag lade [...] på minnet, [...] hur ofta nekrofilen råkar på döden, fyllbulten på flaskan, spelaren på kortleken”,¹⁰⁸ ”Det frestar mig att tro att Hékaté har gett mig sin välsignelse.”¹⁰⁹ Men kanske främst med: ”jag fullföljer den uppgift ödet har bestämt åt mig”.¹¹⁰

Varaktighet

Varaktighet beskriver förhållandet mellan historiens tidsrymd och berättelsens. Begreppet varaktighet står för berättelsens rytm. Det finns tre typer av förhållanden mellan historiens tid – hur lång tid tar de händelser som historien omfattar – och berättelsens tid – hur lång tid tar det att berätta om historiens händelser. Den första typen, där historiens tid är identisk med berättelsen ($H = B$), benämns som isokroni; om en händelse pågår i en timme återberättas det i exakt en timme. När historiens och berättelsens tid avviker från varandra

rör det sig om en anisokroni, där antingen historiens tid är längre än berättelsens ($H > B$) eller vice versa ($H < B$). Förhållandet mellan historiens tid och berättelsens kan beskrivas som berättelsens tempo. Det finns fem sätt att återberätta händelser med avseende på förhållandet mellan historiens tid och berättelsens: scen, sammanfattning, ellips, paus samt stretch.¹¹¹

Scen, sammanfattning och ellips

En scen är det mest grundläggande och elementära sättet att berätta. I en scen ses historiens tid och berättelsens isokroniskt. Det är i dialogen som historiens och berättelsens tid ligger närmast varandra. *Le Nécrophile* saknar scener, dess tidsförlopp är aldrig isokroniskt – eftersom det är en dagbok som inte återges i dialogform.

Sammanfattning innebär att berättelsen reducerar historiens tid. Sammanfattningens vidd kan variera, sammanfattningen kan vara utförlig men kan även summera flera år med endast ett par meningar. Genom sammanfattning accelereras eller bromsas berättelsen, den är avgörande för berättelsens tempovariation.

Tidsförhållandet i en ellips är, i likhet med sammanfattningen, att berättelsens tid är kortare än historiens. En ellips kan vara bestämd ("en timme", "en dag", "ett år"), eller obestämd ("flera år", "en lång tid"). Ellipsen delas även i explicit och implicit. Med den explicita ellipsen skriver texten ut att en viss tid har passerat ("efter en dag så", "efter tre år"). Med den implicita ellipsen uppstår ett "tidsglapp" i texten och läsaren måste själv dra slutsatsen att en viss tid har passerat.¹¹²

Det har tidigare nämnts att historien i *Le Nécrophile* utspelar sig under ungefär tre år. Romanen däremot sträcker sig endast över 83 sidor (i den svenska utgåvan), vilket skulle innebära att varje år reducerats till ca 27,6 sidor i berättelsen. Förhållandet mellan historia och berättelse är alltså en form av anisokroni ($H > B$) och vi kan dra slutsatsen att berättandet använder sig av sammanfattningar och/eller ellipser. Ett sätt att urskilja glapp i berättelsen är kapitelrubrikerna i *Le Nécrophile*. De första tio kapitlen tituleras följande: "12 OKTOBER 19..", "13 OKTOBER 19..", "14 OKTOBER 19..", "15 OKTOBER 19..", "2 NOVEMBER 19..", "5 NOVEMBER 19..", "3 DECEMBER 19..", "4 DECEMBER", "22 DECEMBER 19.." och "1 JANUARI 19..". Vi ser att berättandet tycks göras i

perioder. Förutom titlarnas tidsmarkörer får vi veta att en tid har passerat genom ord som ”Igår kväll”,¹¹³ ”I natt”,¹¹⁴ ”De dödas helg”,¹¹⁵ ”Natten faller snabbt”¹¹⁶ etc. Detta rör sig alltså av ett användande av explicita ellipser i berättandet. Genom användandet av ellipser får vi intrycket av att de dagar eller perioder som inte skrivs ned saknar betydelse – det finns inget behov av att berätta om dem. Berättandet grundar sig alltså på någon form av urval. I några fall återberättas de dock som analepser, vilket är naturligt för en dagbok, som den första januari: ”[j]ag tillbringade nyårsafton i gott sällskap”.¹¹⁷ Berättarens urval tycks främst bestå av berättelser som har med den nekrofila naturen att göra, det mesta andra väljs bort.

Användandet av sammanfattningar är inte lika frekvent som användandet av ellipser. Sammanfattningen används främst för att illustrera att tiden passerar under kärleksmötena: ”Allt eftersom tiden gick och dammet lade en asklik slöja över allting.”¹¹⁸ Denna sammanfattning skrivs dock väldigt ofta in i de döda kropparna: ”Hans kött mjuknar timme för timme, hans mage blir grön, bryts ner [...]”¹¹⁹ eller associeras med deras rörelser: ”Tre dagar efter sin ankomst öppnade Suzanne plötsligt munnen.”¹²⁰

Paus och stretch

Med pausen är berättelsens tid längre än historiens. Historiens tid stannar upp medans berättelsen ägnar sig åt beskrivningar av miljöer och personer. Det kan även röra sig om reflexioner och kommentarer till en händelse.

Slutligen har vi stretch – att tänja. När någonting tar längre tid att berätta än tiden för en händelse att äga rum kallar vi det för stretch. En stretch är mycket detaljrik och intensiv och används för att återge viktiga händelser.¹²¹

Trots att berättelsen är kort i förhållande till historien använder den sig väldigt ofta av pauser. Lucien har en väldigt kommenterande roll i sitt berättande. Nästan varje kapitel innehåller kommentarer och reflexioner kring det just berättade. Detta hänger samman med det undervisande och auktoritära berättandet som vi nämnt tidigare i analysens första del. Pauserna kan kopplas samman med historiens motiv att omkoda och demystifiera nekrofil och bilderna av döden.

De detaljerade beskrivningarna av kroppen tar upp ett väldigt stort utrymme, de har en väldigt stor betydelse för berättelsen. Tiden det tar för ögat att registrera kroppens yttre bör ta mindre tid är berättandet. Seendet och registrerandet genom ögat – det erotiska organet – är så avgörande att beskrivandet och berättandet tänjer ut historien.

Frekvens

'Frekvens' är förhållandet mellan det antal gånger som en händelse äger rum i historien och antalet gånger som den återges i berättelsen.¹²² Händelserna kan vara singulativa – en händelse i historien återberättas en gång, repetitiva – en händelse i historien återberättas flera gånger, eller iterativa – berättelsen återger en händelse som inträffat flera gånger som en gång. Den allmänna narratologin betraktar den iterativa händelsen som ett ovanligt grepp, till exempel kännetecknande för Marcel Proust.¹²³

Berättelsen tycks främst använda sig av singulativa händelser. Det finns inga särskilda markeringar om att några händelser är repetitiva. Dock finns det en del exempel på iterativa händelser i *Le Nécrophile*. Den ”24 JULI” läser vi: ”*varje gång* blir [jag] förälskad” (min kursivering).¹²⁴ Ett annat exempel är ”11 JANUARI” när Lucien skriver: ”Jag är dyster för att jag *alltid* måste skiljas från dem jag älskar” (min kursivering).¹²⁵ Här understryks den iterativa händelsen med orden ”varje gång”, ”alltid”. Beskrivningen av hur händelsen äger rum återges exakt men det ges även antydningar om att det hänt förut. Just orden ”varje gång” återkommer väldigt ofta i historien.

Vilken betydelse får dessa iterativa händelser för texten? De återger Luciens tidsuppfattning; hans syn på tillvaron inte är strikt kronologisk utan bygger på cykler - hans rutiner är återkommande. Det blir även något rituellt över händelseförloppet eftersom historien sker på samma sätt gång på gång. Den cykliska tidsbilden kopplas samman med metamorfosen. De återkommande händelserna kan tolkas både som problem eller som ett uttryck för värde, det vill säga: förvandlingens för- och nackdelar.

Avslutning

Le Nécrophiles främsta motiv är att omkoda den traditionella representationen av döden i konst och litteratur. Traditionellt sett har döden ofta förkroppsligats genom att vara en passiv och vacker kvinna.

Genom att använda sig av olika metoder framställer berättandet liket som aktivt och hotfullt: genom att Lucien fokaliserar liket kan det interagera med omgivningen – det kommunicerar med viskningar och suckar. Den döda kroppen gestaltas som ruttnande och smutsig, den kastar ut sina kroppsvätskor, vilket undanröjer ett eventuellt lustfyllt betraktande.

Liket pendlar från att vara levande till att vara dött och från att vara dött till att vara levande. Det sker flera led av metamorfoser. Gestaltningen av liket är omväxlande beskrivande och berättande, vilket får det att framstå mer som en människa. Även det metaforiska språket gör framställningen av kroppen mer aktiv och interagerande.

Historien arbetar med att finna ”tecken” hos kropparna. Dessa tecken tolkas för att ge kroppen en viss identitet. Tecknen kan även kopplas till berättandet eftersom berättandet får sin karaktär beroende av dessa tecken. Kropparnas olika identiteter gör framställningen av döden varierad.

Den döda kommer fortfarande främst att förknippas med sin kropp, men synen på liket som det totala objektet sätts ur spel. Den döda kroppen utgörs inte av en homogen grupp utan består istället av både män, kvinnor, åldringar och barn etc. Genom att förkroppsliga döden som olika typer av kroppar undviker historien att framställa döden som det *kvinnliga* Andra.

För att besvara frågorna som ställdes i förordet: ”Hur gestaltar man då kärleken till ett lik? Går det att skriva en kärlekshistoria riktad till ett objekt?”, *Le Nécrophile* är ingen kärlekshistoria riktad till ett objekt, åtminstone inte det totala objektet, eftersom liket tilldelas ”mänskliga drag”. Nekrofilin beskrivs som en högre form av kärlek. Den är en sann och ”hög” form av kärlek som står i motsatsförhållande till en annan, mer allmän form.

Detta synsätt rymmer referenser till den platoniska kärleksdiskursen och präglar tänkandet om mänsklig sexualitet. Detta synsätt är även starkt kodifierat ur ett genusperspektiv; det höga förknippas med manlighet och det kroppsliga och låga förknippas med kvinnlighet. I *Le Nécrophile* görs indelningen i liv och död istället för i manligt och kvinnligt – det blir en ny form av litterär iscensättning av de binära motsatsparen högt och lågt.

Noter

- ¹ Johan Gardfors, 2005: *Präglad hud. Tal och subjektivering i Gabrielle Wittkops Le Nécrophile, Pauline Réages Histoire d'O samt Mara Lees Kom*, Göteborgs Universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen, C-uppsats.
- ² Lisa Downing, 2003: "Death and the Maidens: A Century of Necrophilia in Female-Authored Textual Production", *French Cultural Studies*, 14, 2, juni, s. 157-168.
- ³ Artikeln "Narratologi" i Wikipedia.
- ⁴ Mieke Bal, 1999: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2 uppl, Canada: University of Toronto Press, s. 37.
- ⁵ Gabrielle Wittkop, 2004: *Nekrofilen*, Keuru Finland: Vertigo förlag.
- ⁶ Gérard Genette, 1980: *Narrative Discourse An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- ⁷ Maria Nikolajeva, 2004: *Barnbokens byggklossar*, 2 uppl, Lund: Studentlitteratur.
- ⁸ Johathan Cullers förord till Genette, 1983: *Narrative Discourse An Essay in Method*, s. 10 f.
- ⁹ Daniel Punday, 2003: *Narrative Bodies: toward a corporeal narratology*, USA: Palgrave Macmillan.
- ¹⁰ Daniel Punday, 2000: "A Corporeal Narratology? - Critical Essay".
- ¹¹ Ola Holmgren, 2006: "Berättandets (ir)rationalitet – exemplet Gökboet.", *Berättelse och kunskap*, Slutrapport nr2 från Kollegiet för forskning och utvecklingsarbetet på det konstnärliga området.
- ¹² Gabrielle Wittkop, 2007: *Barnahandlerskan*, Keuru Finland: Vertigo förlag, s. 107-109.
- ¹³ "Bibliographie de Gabrielle Wittkop", 2008.
- ¹⁴ Wittkop, 2007: s. 107 f.
- ¹⁵ Wittkop, 2004: s. 11.
- ¹⁶ Wittkop, 2004: s. 31.
- ¹⁷ Wittkop, 2004: s. 29.
- ¹⁸ Wittkop, 2004: s. 40.
- ¹⁹ Wittkop, 2004: s. 62.
- ²⁰ Wittkop, 2004: s. 8.
- ²¹ Wittkop, 2004: s. 7.
- ²² Wittkop, 2004: s. 40. Enligt C-M Edenborg (Wittkop, s. 92) är "amor intellectualis" en referens till Spinozas "amor intellectualis Dei" ("den intellektuella kärleken till Gud").
- ²³ Downing: s. 157.
- ²⁴ Downing: s. 158.
- ²⁵ Downing: s. 158.
- ²⁶ Downing: s. 158.
- ²⁷ Wittkop, 2004: s. 51.
- ²⁸ Downing: s. 166 f.
- ²⁹ Downing: s. 158 f.
- ³⁰ Downing: s. 159 f.
- ³¹ Downing: s. 165.
- ³² Wittkop, 2004: s. 5.
- ³³ Wittkop, 2004: s. 22.
- ³⁴ Wittkop, 2004: s. 26.

-
- ³⁵ Wittkop, 2004: s. 40.
- ³⁶ Wittkop, 2004: s. 14.
- ³⁷ Wittkop, 2004: s. 50.
- ³⁸ Wittkop, 2004: s. 62.
- ³⁹ Wittkop, 2004: s. 23.
- ⁴⁰ Wittkop, 2004: s. 41.
- ⁴¹ Wittkop, 2004: s. 25.
- ⁴² Downing, s. 165.
- ⁴³ Wittkop, 2004: s. 47.
- ⁴⁴ Wittkop, 2004: s. 16.
- ⁴⁵ Lilian Perme, 2007: ”Krönika om skrivande 12”.
- ⁴⁶ Holmgren: s. 38.
- ⁴⁷ Wittkop, 2004: s. 78.
- ⁴⁸ Wittkop, 2004: s. 78 f.
- ⁴⁹ Wittkop, 2004: s. 81.
- ⁵⁰ Wittkop, 2004: s. 27.
- ⁵¹ Wittkop, 2004: s. 44.
- ⁵² Wittkop, 2004: s. 45.
- ⁵³ Wittkop, 2004: s. 45.
- ⁵⁴ Wittkop, 2004: s. 31.
- ⁵⁵ Wittkop, 2004: 31.
- ⁵⁶ Wittkop, 2004: s. 54.
- ⁵⁷ Wittkop, 2004: s. 56.
- ⁵⁸ Holmgren: s. 42-44.
- ⁵⁹ Bal: s. 35.
- ⁶⁰ Holmgren: s. 43.
- ⁶¹ Wittkop, 2004: s. 14.
- ⁶² Wittkop, 2004: s. 5.
- ⁶³ Wittkop, 2004: s. 25.
- ⁶⁴ Gardfors, s. 15.
- ⁶⁵ Artikeln ”Vanitasstilleben” i Nationalencyklopedin.
- ⁶⁶ Wittkop, 2004: s. 11.
- ⁶⁷ Wittkop, 2004: s. 6 f.
- ⁶⁸ Wittkop, 2004: s. 6.
- ⁶⁹ Wittkop, 2004: s. 85.
- ⁷⁰ Gardfors: s. 18.
- ⁷¹ Artikeln ”Liljor” i Nationalencyklopedin samt artikel ”Liljesläkte” i Wikipedia.
- ⁷² Wittkop, 2004: s. 33.
- ⁷³ Wittkop, 2004: s. 80.
- ⁷⁴ Bal: s. 19.
- ⁷⁵ Bal: s. 21 f.
- ⁷⁶ Bal: s. 19.

-
- ⁷⁷ Bal: s. 146.
- ⁷⁸ Bal: s. 150.
- ⁷⁹ Wittkop, 2004: s. 54 f.
- ⁸⁰ Bal: s. 147 f.
- ⁸¹ Wittkop, 2004: s. 8.
- ⁸² Wittkop, 2004: s. 33.
- ⁸³ Punday, 2003: s. 58 f.
- ⁸⁴ Punday, 2003: s. 61-63.
- ⁸⁵ Punday, 2003: s. 63.
- ⁸⁶ Daniel Punday, 2000: "A Corporeal Narratology? - Critical Essay".
- ⁸⁷ Wittkop, 2004: s. 36.
- ⁸⁸ Wittkop, 2004: s. 14.
- ⁸⁹ Simone de Beauvoir, 2002: *Det andra könet*, Smedjebacken: Nordstedts Förlag, s. 25.
- ⁹⁰ Punday, 2003: s. 66.
- ⁹¹ Wittkop, 2004: s. 77.
- ⁹² Terry Eagleton, 1996: *Literature theory. An Introduction*, 2 uppl, Hong Kong: Blackwell, s. 90:2 f.
- ⁹³ Genette, 1980: s. 35.
- ⁹⁴ Genette, 1980: s. 40.
- ⁹⁵ Wittkop, 2004: s. 5.
- ⁹⁶ Wittkop, 2004: s. 87.
- ⁹⁷ Genette, Gérard, 1988: *Narrative Discourse Revisited*, USA: Cornell University Press, s. 29.
- ⁹⁸ Wittkop, 2004: s. 27.
- ⁹⁹ Wittkop, 2004: s. 16 f.
- ¹⁰⁰ Wittkop, 2004: s. 10.
- ¹⁰¹ Wittkop, 2004: s. 41.
- ¹⁰² Wittkop, 2004: s. 69.
- ¹⁰³ Nikolajeva: s. 207.
- ¹⁰⁴ Wittkop, 2004: s. 53.
- ¹⁰⁵ Wittkop, 2004: s. 29.
- ¹⁰⁶ Wittkop, 2004: s. 88.
- ¹⁰⁷ Wittkop, 2004: s. 49.
- ¹⁰⁸ Wittkop, 2004: s. 38.
- ¹⁰⁹ Wittkop, 2004: s. 75.
- ¹¹⁰ Wittkop, 2004: s. 77.
- ¹¹¹ Nikolajeva: s. 218 f.
- ¹¹² Nikolajeva: s. 218-222.
- ¹¹³ Wittkop, 2004: s. 6.
- ¹¹⁴ Wittkop, 2004: s. 8.
- ¹¹⁵ Wittkop, 2004: s. 10.
- ¹¹⁶ Wittkop, 2004: s. 10.
- ¹¹⁷ Wittkop, 2004: s. 21.
- ¹¹⁸ Wittkop, 2004: s. 33.

¹¹⁹ Wittkop, 2004: s. 27.

¹²⁰ Wittkop, 2004: s. 32.

¹²¹ Nikolajeva: s. 222 f.

¹²² Genette, 1980: s. 113.

¹²³ Genette, 1980: s. 113-116 samt Nikolajeva s. 230.

¹²⁴ Wittkop, 2004: s. 47.

¹²⁵ Wittkop, 2004: s. 23.

Litteratur

Bal, Mieke, 1999: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2 uppl, Canada: University of Toronto Press

Beauvoir, Simone de, 2002: *Det andra könet*, Smedjebacken: Nordstedts Förlag

"Bibliographie de Gabrielle Wittkop", 2008: (20090101) <http://blog.gabrielle-wittkop.fr/post/2007/05/07/Bibliographie-de-Gabrielle-Wittkop>

Eagleton, Terry, 1996: *Literature theory. An Introduction*, 2 uppl, Hong Kong: Blackwell

Genette, Gérard, 1980: *Narrative Discourse An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press

Genette, Gérard, 1988: *Narrative Discourse Revisited*, USA: Cornell University Press

Downing, Lisa, 2003: "Death and the Maidens: A Century of Necrophilia in Female-Authored Textual Production", *French Cultural Studies*, 14, 2, juni, s. 157-168

Gardfors, Johan, 2005: "Präglad hud. Tal och subjektivering i Gabrielle Wittkops *Le Nérophile*, Pauline Réages *Histoire d'O* samt Mara Lees *Kom*", Göteborgs Universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen, C-uppsats

Holmgren, Ola, 2006: "Berättelsens (ir)rationalitet – exemplet Gökboet", *Berättelse och kunskap*, Slutrapport nr 2 från Kollegiet för forskning och utvecklingsarbetet på det konstnärliga området

NE.se. Nationalencyklopedin på internet: "Liljor", "Vanitasstilleben" (20081201), <http://www.ne.se>

Nikolajeva, Maria, 2004: *Barnbokens byggklossar*, 2 uppl, Lund: Studentlitteratur

Perme, Lilian, 2007: "Krönika om skrivande 12" (20090107), http://www.ordvisor.com/forum_inl_a.php?inlagg=556&forf_id=1

Punday, Daniel, 2000: "A Corporeal Narratology? - Critical Essay" (20081201), http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_2_34/ai_68279073

Punday, Daniel, 2003: *Narrative Bodies: toward a corporeal narratology*, USA: Palgrave Macmillan

Wikipedia: "Liljesläktet" (20081201), <http://sv.wikipedia.org/wiki/Liljesl%C3%A4ktet>
"Narratologi" (20081215), <http://sv.wikipedia.org/wiki/Narratologi>

Wittkop, Gabrielle, 2004: *Nekrofilen*, Keuru Finland: Vertigo förlag

Wittkop: Gabrielle, 2007: *Barnhandlerskan*, Keuru Finland: Vertigo förlag