



## **Fiktiva karaktärens inre liv och autonomi**

En analys av karaktären Kurtz ur romanen Mörkrets hjärta och dess adaption för Sveriges Radio 2008

Sebastian Hornborg

Examensarbete  
Kulturproduentskap  
2018

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Kulturproduentskap
Identifikationsnummer:	17780
Författare:	Sebastian Hornborg
Arbetets namn:	Fiktiva karaktärens inre liv och autonomi - En analys av karaktären Kurtz ur romanen Mörkrets hjärta och dess adaption för Sveriges Radio
Handledare (Arcada):	Jan Nåls
Uppdragsgivare:	-
<p>Sammandrag:</p> <p>Syftet med detta examensarbete är att diskutera hur man skapar effekten av karaktär inom två olika litterära genrer: romanen samt pjäs- och filmmanus. Arbetet fokuserar på två olika perspektiv på karaktär: Richard Dyers romanbaserade koncept av karaktär och det strukturalistiska synsättet på karaktär. Dyers koncept representerar det dominerande synsättet på den fiktiva karaktären i västerländsk kultur: karaktären är en unik individ och för handlingen framåt. Dyer betonar bl.a. att karaktären ska ge en känsla av ett inre liv (känslor och tankar) och autonomi. Strukturalisterna anser däremot att berättelser huvudsakligen skapas via struktur och ser ingen nytta i att spekulera kring karaktärens psykologiska egenskaper. Medan synsätten på karaktär skiljer sig, kan vi onekligen känna igen "effekten" hur karaktärer ofta tenderar att framstå som "större" än texten de förekommer i. Första delen av analysen har som mål att konkretisera denna "effekt" genom att analysera karaktären Kurtz i romanen Mörkrets hjärta (Conrad 1902), med fokus på hans inre liv. Andra delen av analysen ämnar se hur Kurtz inre liv återskapas i en dramatiserad version (hörspel) av romanen, skriven av Magnus Berg för Sveriges Radio 2008. Examensarbetet följer en kvalitativ forskningsmetod, där olika slags litteratur sammanfattas och tolkas. Resultaten visar att Kurtz inre liv uttrycks i form av hans inre stridigheter, vilka huvudsakligen avslöjas på tre sätt: vi ser en ändring i hans moraluppfattning, han är mångdimensionell och hans mentala stabilitet försämras under handlingens förlopp. Resultaten visar också att pjäsmanuset lyckas återskapa Kurtz inre liv genom att avslöja samma information som i den första delen av analysen, med endast några få undantag. Examensarbetet visar att Dyers koncept kan fungera som ett nyttigt verktyg för att förstå olika dimensioner av karaktär inom olika litterära former. Till slut följer en fri diskussion om karaktärens autonomi, som till största delen handlar om frågan hur vi uppfattar gränsen mellan fiktiva och verkliga karaktärer.</p>	
Nyckelord:	karaktär, manus, the novelistic conception of character, Richard Dyer, Mörkrets hjärta, David Mamet
Sidantal:	49
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	13.12.2018

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Cultural Management
Identification number:	17780
Author:	Sebastian Hornborg
Title:	Fiktiva karaktärens inre liv och autonomi - En analys av karaktären Kurtz ur romanen Mörkrets hjärta och dess adaption för Sveriges Radio
Supervisor (Arcada):	Jan Nåls
Commissioned by:	-
Abstract:	
<p>The purpose of this degree thesis is to discuss how the effect of character is created in two different literary forms: the novel and in dramatic texts (both play and film scripts). The study focuses on two different perspectives on character: the novelistic conception of character by Richard Dyer and the structuralist conception of character. The novelistic conception of character remains the dominant idea of character in Western culture: the character is a unique individual and advances the plot. The novelistic character should possess "interiority" (thoughts and feelings) and come across as an autonomous individual. The structuralists argue that stories are based on structure and that there can be no autonomous, individual character. In any case, there is an undeniable "effect" that characters often give of somehow exceeding the texts in which they appear. The first part of the analysis aims at exploring this "effect" by analysing the "interiority" of the main character in the novel Heart of darkness (Conrad 1902), the ivory trader Kurtz. The second part aims at investigating how the "interiority" of Kurtz is recreated in a theatrical adaptation of the novel, written by Magnus Berg for Sveriges Radio in 2008. The degree thesis follows a qualitative research methodology by summarizing and interpreting different literary texts. The results show that the "interiority" of Kurtz is expressed through his internal conflicts, which are revealed in three ways: there is a change in his moral integrity, he is multidimensional and his mental stability worsens during the plot. The results also show that the script for the adaptation successfully recreates the "interiority" of Kurtz by revealing the same information that was identified in the first part of the analysis. The degree thesis thereby shows that the novelistic conception of character can be a useful tool in understanding different dimensions of character, both in novels and dramatic texts. The final chapter discusses the autonomy of the fictional character.</p>	
Keywords:	karaktär, manus, the novelistic conception of character, Richard Dyer, Mörkrets hjärta, David Mamet
Number of pages:	49
Language:	Swedish
Date of acceptance:	13.12.2018

**"Art is a lie that makes us realize truth"**

**-Pablo Picasso (Picasso, 1923)**

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<b>1 INLEDNING</b> .....	<b>6</b>
1.1 MÅLSÄTTNING & FORSKNINGSFRÅGOR.....	6
1.2 METODBESKRIVNING.....	7
1.3 AVGRÄNSNINGAR .....	8
<b>2 LITTERATURÖVERSIKT</b> .....	<b>9</b>
2.1 ÄR KARAKTÄRER "VERKLIGA MÄNNISKOR"? .....	9
2.3 IDENTIFIKATION MED KARAKTÄRER .....	10
2.4 KARAKTÄR: AUTONOM INDIVID VS. EFFEKT AV STRUKTUR.....	11
2.4.1 Romanbaserade konceptet av karaktär: karaktären framstår som en autonom individ.....	12
2.4.2 Strukturalism: karaktär är en effekt av struktur.....	14
2.7 TRE BERÄTTANDE MEDEL I ROMANEN SOM DRAMATIKERN INTE HAR TILL FÖRFOGANDE .....	16
2.7.1 Detaljerad beskrivning.....	17
2.7.2 Upplevt tal.....	17
2.7.3 Allvetande berättaren.....	18
2.7.4 Vilka berättande medel kan då manusförfattaren använda?.....	18
2.7.5 Direkt och indirekt berättande.....	20
2.8 RADIOTEATER: ATT SKAPA KARAKTÄR FÖR EN "BLIND" PUBLIK.....	20
2.9 SAMMANFATTNING.....	21
<b>3 ANALYS</b> .....	<b>23</b>
3.1 DEL 1 - TEXTURVAL UR ROMANEN (CONRAD 1902): .....	24
1. Svenska kaptenen.....	24
2. Tegelslagaren och oljemålningen .....	24
3. Rykten kring Kurtz.....	26
4. Kurtz rapport.....	27
5. Harlekinen .....	28
6. Kurtz dödsbädd .....	30
3.2 DEL 2 - HÄMTAR PJÄSMANUSET FRAM SAMMA SAKER? .....	32
1. Svenska kaptenen.....	32
2. Tegelslagaren och oljemålningen .....	33
3. Rykten kring Kurtz.....	34
4. Kurtz rapport.....	34
5. Harlekinen .....	35
6. Kurtz dödsbädd .....	36
<b>4 RESULTAT</b> .....	<b>39</b>
<b>5 DISKUSSION OM KARAKTÄRENS AUTONOMI</b> .....	<b>42</b>
5.1 REKOMMENDATIONER FÖR VIDARE FORSKNING .....	44
<b>AVSLUTNING</b> .....	<b>47</b>
<b>KÄLLOR</b> .....	<b>48</b>

# 1 INLEDNING

I detta examensarbete diskuterar jag hur effekten av karaktär skapas inom två olika litterära genrer: romanen samt pjäs- och filmmanus. Därpå fokuserar jag på två olika perspektiv på karaktär: Richard Dyers romanbaserade koncept av karaktär, samt det strukturalistiska synsättet på karaktär. Litteraturöversikten är huvudsakligen baserad på Mäkikalli & Steinbys *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* (2013), Steven Price artikel *Character in the screenplay* (2010), samt Knopfs *Script analysis for theatre* (2017) m.fl.

Dyers romanbaserade koncept betonar bl.a. att karaktären ska ge en känsla av ett inre liv (karaktärens känslor och tankar) och autonomi. I min analys har jag valt att undersöka hur karaktären kan uttrycka ett inre liv i romanen, och om en liknande effekt kan nås i en dramatiserad text. Detta gör jag genom att först analysera karaktären Kurtz inre liv i romanen *Mörkrets hjärta*, skriven av Joseph Conrad år 1902 (översättning av Einar Heckscher). Därefter jämför jag mina resultat med en dramatiserad version (hörspel) av romanen som Magnus Berg skrivit och regisserat för Sveriges Radio 2008. Hörspelet är också baserat på Heckschers översättning.

I slutet av examensarbetet följer en fri diskussion om karaktärens autonomi, som till största delen handlar om frågan hur vi uppfattar gränsen mellan fiktiva och verkliga karaktärer.

## 1.1 Målsättning & forskningsfrågor

Målsättningen med detta arbete är att:

1. Beskriva olika element som skapar effekten av karaktär
2. Diskutera skillnader i berättartekniker mellan romanen och dramatisk text
3. Använda Richard Dyers romanbaserade koncept av karaktär som ett verktyg för karaktärsanalys
4. Se ifall man kan applicera Dyers koncept till ett pjäsmanus

5. Delvis konkretisera ”effekten” av att en karaktär framstår som ”större” än texten där hen förekommer.

Forskningsfrågor:

1. *Hur uttrycks karaktären Kurtz inre liv i romanen Mörkrets hjärta (Conrad 1902)?*
2. *Hur uttrycks Kurtz inre liv i adaptionen (Berg, 2008) jämfört med romanen?*

## 1.2 Metodbeskrivning

Detta examensarbete följer en kvalitativ forskningsmetod, eftersom olika slags litteratur tolkas och sammanfattas (Bell & Bryman 2015 s.372). Med tolkande undersökningar avses att klarlägga innebörder i upplevelser, föreställningar, tanke- och handlingsmönster, samt symboliska innebörder ”bortom” det direkt observerbara (Wallén 1996 s. 75). Detta kallas även för en hermeneutisk forskningsprocess och kräver att den som tolkar har förförståelse i form av språklig och kulturell gemenskap. Vid tolkandet växlar man mellan del- och helhetsperspektiv; varje nytt textavsnitt som man läser kan leda till ett nytt sätt att förstå tidigare avsnitt. Tolkandet framskrider genom en växling mellan den aktuella delen man arbetar med och den framväxande helheten. (Wallén 1996 s. 33)

Målet med tolkningsmetodiken är att man förstår något nytt genom att inordna det i tidigare kunskap. Tolkaren spelar en avgörande roll, då tolkningen kan ses som en form av medskapande och återskapande. Samtidigt är det viktigt att komma ihåg att avsändare och tolkare ofta uppfattar en text olika, exempelvis när en modern läsare läser äldre litterära verk. (Wallén 1996 s. 81).

Arbetet är strukturerat enligt följande: litteraturöversikten ämnar fördjupa läsarens uppfattning av termen *karaktär* och fungerar som en slags teoribildning. I analysdelen gör jag en innehållsanalys av två texter för att pröva teorierna. Analysen är delad i två delar:

- I del 1 analyserar jag karaktären Kurtz inre liv i romanen Mörkrets hjärta (av Joseph Conrad 1902). Jag valt olika delar ur romanen Mörkrets hjärta som potentiellt uttrycker karaktären Kurtz inre liv. Jag har organiserat de valda delarna i sex grupper, vilka diskuteras an efter.
- I del 2 jämför jag resultaten från del 1 med en dramatiserad version av romanen, ett hörspel som Magnus Berg skrivit och regisserat för Sveriges radio 2018. Målet är att se om manusversionen inkluderat samma valda grupper av text, eller information, som analyseras i del 1.

### 1.3 Avgränsningar

I min analys väljer jag att se på karaktärens inre liv som en avgörande egenskap, och använder det som ett medel till att skilja mellan Richard Dyers romanbaserade koncept av karaktär och det strukturalistiska synsättet. Ursprungligen ingår det nio egenskaper i Dyers koncept.

I litteraturöversikten skapar jag en generell bild av manusformens egenskaper genom att hänvisa till både teater- och filmlitteratur. Men i min analys har jag däremot fokuserat enbart på ett pjäsmanus.

I litteraturöversikten har jag fokuserat på manus utan att gå in på produktionsrelaterade egenskaper (scenografi, bild, ljudeffekter etc.).



## 2 LITTERATURÖVERSIKT

I den moderna litteraturen sedan slutet av 1700-talet har karaktärerna ansetts vara berättelsens viktigaste komponenter och dess drivande kraft. Det var en utveckling bort från den tidigare uppfattningen som Aristoteles först diskuterade i sitt verk *Om diktkonsten*, nämligen att *berättelsen* eller *handlingen* är viktigast, och att författaren väljer lämpliga karaktärer vars uppgift är att stöda handlingen. I den moderna litteraturen har karaktärernas trovärdighet, och deras kapacitet att fånga intresse, blivit av så stor vikt, att man ser händelserna mer som en funktion av karaktärerna och inte tvärtom. Med andra ord, handlingen ses att äga rum på basis av vad karaktärerna är och vad de strävar efter, samt vad deras samrelationer och omgivning är. (Mäkikalli & Steinby 2013 s. 71)

### 2.1 Är karaktärer "verkliga människor"?

Enligt Mäkikalli & Steinby (2013 s. 72) läser vi om fiktiva, litterära karaktärer som om dom vore verkliga personer, dvs. vi förstår karaktärerna mimetiskt. Med andra ord kan man säga att vi uppfattar dem som naturliga. Det innebär att man i princip uppfattar karaktären som om hen är mångdimensionell och har "innehåll", även om vi inte får lära oss om alla hens egenskaper. Karaktärer inom litteratur är alltid schematiska, dvs. de består av en begränsad mängd egenskaper. Däremot varierar mängden information författaren ger om en viss karaktär. Då man lyfter fram egenskaper av en karaktär som placerar den i någon slags allmän människogrupp, talar man om en "platt" karaktär. Sådana karaktärer kan ofta kännas karikatyriska eller stereotypiska. Motsatsen till detta är en "rund" karaktär, eller mångdimensionell karaktär, som är försedd med flertal egenskaper och skapar således en bild av en "hel" människa. En mångdimensionell karaktär är en "individualiserad" karaktär, och kan därmed inte ses att representera enbart en allmän människotyp. (Mäkikalli & Steinby 2013 s. 72)

James Thomas framhäver i sitt verk *Script Analysis* (2014 s. 172) att också karaktärer inom dramatik (scenkaraktärer) ofta studeras som om de vore verkliga personer. Thomas påpekar att de snarare är "människoliknande robotar" som programmeras av

författaren, och därefter skådespelaren. Det är riskabelt att bl.a. förlita sig för mycket på psykoanalytiska metoder i strävan att förstå dem. Psykoanalys är en metod för att undersöka människans psyke, och har huvudsakligen psykoterapeutiska (medicinska) mål. Enligt Thomas kan sådana metoder komma till nytta i konstnärliga sammanhang, men vi bör komma ihåg att karaktärsanalys hör till det konstnärliga (artificiella) sammanhanget, inte det medicinska. Scenkaraktärer förkroppsligas av verkliga människor (skådespelare), de utför handlingar som liknar verkliga människors, och de har emotionella liv som liknar verkliga personers, men där tar likheterna slut. Jämfört med verkliga personer, så är scenkaraktärer mer förutsägbara. Vi är sällan på samma sätt absorberade av ett dominerande mål som karaktärer är i pjäser. Dramatik är en kompakt uttrycksform som kräver att man fokuserar på det väsentliga. För att kunna skapa karaktär inom dramatik, omvandlar man människans hela natur till några förprogrammerade karaktärsdrag, det som Aristoteles kallade *habitual action*, säger Thomas. Aristoteles ansåg också att karaktären måste hållas oförändrad genom berättelsen för att bibehålla trovärdighet ("conservation of character"). Men efter romantiken började attityderna ändra, och i all modern litteratur därefter ser man huvudkaraktärer oftast genomgå förändring (Mäkikalli & Steinby 2013 s.74).

### 2.3 Identifikation med karaktärer

Karaktärers uppgift är att locka läsaren och publiken in i handlingen och in i deras värld, vilket möjliggörs med hjälp av identifikation. Enligt Nationalencyklopedin (2018a) beskrivs termen identifikation inom psykologisk terminologi som den oftast omedvetna process genom vilken man övertar normer, språk, åtbörder m.m. från någon annan. Men ordet kan också betyda ett avsiktligt försök till inlevelse i en annan människas situation. Dyer & McDonald (1998 s.108) menar att en fungerande karaktär bör erbjuda läsaren en möjlighet till identifikation, vilket betyder att läsaren ska kunna känna någon grad av bekantskap med karaktären. I fall en karaktär inte erbjuder något igenkännbart åt läsaren, så förblir karaktären obegriplig och läsaren har därmed ingen möjlighet att orientera sig framåt genom handlingen. Identifikation görs möjligt genom att kombinera karaktärens egenskaper med igenkännbara egenskaper i allmänheten. (Dyer & McDonald 1998 s.109)

## 2.4 Karaktär: autonom individ vs. effekt av struktur

När vi lever oss in i en berättelse med en rund och mångdimensionell karaktär, kan vi få en känsla av att karaktären agerar enligt sin egen vilja. Det känns helt enkelt som om karaktären skulle leva ett eget liv. Detta leder oss till frågan om karaktärens autonomi, vilket delar åsikter bland författare och litteraturkritiker. I detta kapitel diskuteras två olika synsätt på vad som skapar karaktär: Richard Dyers romanbaserade koncept av karaktär (karaktären framstår som autonom), samt den strukturalistiska uppfattningen av karaktär. Som startpunkt för vår diskussion om dessa två olika synsätt så ser vi på två citat från filmvärlden:

Now you're getting to what screenwriting's all about: *character*.

(Lew Hunter)

There is no character.

(David Mamet)

Dessa motstridiga utlåtanden, ena av Lew Hunter, författaren av den populära handboken *Screenwriting 34*, och den andra av berömda manusförfattaren David Mamet, visar hur stort åsikterna kan variera kring begreppet karaktär. Hunters verk representerar den allmänt återkommande attityden i manushandböcker, vilken uppmanar att se på karaktärer som verkliga personer. Det är vanligt med rekommendationer att skriva ”hela biografier” för huvudkaraktärerna före man börjar skriva själva pjäs- eller filmmanuset, med målet att skapa mer realistiska och sammanhängande karaktärer. Detta fungerar dock mer som ett verktyg för författare än som ett teoretiskt påstående. Sedan 1920-talet har litteraturkritiker vidhållit att karaktärer är endast textkonstruktioner (*textual constructs*), och att det inte ”finns mer” än det som texten presenterar. Målet har varit att frigöra sig från subjektiv spekulering, och istället fokusera på textens formella och språkliga egenskaper. Ur detta perspektiv är aktiviteter som att skriva en karaktärs biografi poänglösa, eftersom det enda vi slutligen kan veta om karaktären är det som står i texten. Men medan kritiker har fokuserat på att avslöja falska teorier om hur karaktär kan definieras, så har de inte tagit i beaktan ”effekten” hur karaktärer ofta tenderar att framstå som ”större” än texten där de förekommer. Medan kritikerna har idkat att karaktärer inte är verkliga personer, utan snarare en effekt

av textkonstruktioner, så har de inte fortsättningsvis undersökt hur denna allmänt kända effekt skapas och vilka de underliggande reglerna är. (Price 2010 s. 201-202)

#### 2.4.1 Romanbaserade konceptet av karaktär: karaktären framstår som en autonom individ

År 1979 publicerade Richard Dyer sitt verk *Stars* där han introducerade nio egenskaper som enligt honom omfattar "the novelistic conception of character", vilket jag i detta arbete kallar för det romanbaserade konceptet av karaktär. Dyers koncept representerar den dominanta synen på karaktär i västerländsk kultur, vilket har sitt ursprung i liberal humanism (individens frihet är ett grundläggande värde) samt kapitalismens utveckling. Det handlar om ett ideologiskt sätt att se på karaktär och kallas även "the bourgeois conception of character", och utvecklades i samband med tillkomsten av romanen. Karaktären betraktas som en autonom individ med flera, t.o.m. motstridiga egenskaper. Målet är att ge ett intryck av en "hel, rund och unik" karaktär med begär som för handlingen framåt. (Price 2010 s. 202)

Dyer & McDonald (1998 s. 104) beskriver nio egenskaper som skapar karaktär i romanen:

1. **unikhet (*particularity*)** – karaktären är unik/originell (motsatsen till typisk).
2. **intressen (*interest*)** – karaktärens beteende och syn på livet påverkas av dess unika värdestruktur och flertal övertygelser. Karaktärens ageranden och intressen kan inte förklaras på basis av enbart ett ämne (t.ex. kristendom, marxism).
3. **autonomi (*autonomy*)** – karaktären bör framstå som om hen hade en egen vilja utanför dess funktion i texten: karaktären bör inte enbart framstå som en del av textens handling eller textens tematiska struktur. Vad som krävs är en illusion av "liv". Därpå anser många kritiker att denna illusion av "liv" i själva verket inte är en illusion, eftersom karaktärer har tendensen att fly från författarens kontroll under skapandeprocessen. Här har vi ett citat av Bernard J. Paris, författaren av *A Psychological Approach to Fiction*:

... there is a character-creating impulse which has its own inner logic and which tends to go its own way, whatever the implied author's formal or thematic intentions may be. As critics we demand, indeed, that the central characters of realistic fictions be like real people, that they have a life of their own beyond the control of their author.

(Dyer & McDonald 1998 s. 105)

4. **rundhet (*roundness*)** – karaktären har fler egenskaper i jämförelse med en platt karaktär ("typkaraktär") som har endast en eller två. Dock är både runda och platta karaktärer användbara i texter.
5. **utveckling (*development*)** – karaktären bör utvecklas under handlingens förlopp. Karaktären lär sig av erfarenhet.
6. **inre liv (*interiority*)** – romanen har kapaciteten att direkt avslöja vad karaktären tänker och känner utan att hamna förlita sig på vad karaktären säger högt, hur hen agerar eller ser ut. Här har vi ett till citat av Bernard J. Paris:

The novel gives us an immediate knowledge of how the world is experienced by the individual consciousness and an understanding of the inner life in its own terms.

(Dyer & McDonald 1998  
s. 106)

Romanen anses kunna yttra karaktärens inre liv på ett sätt som inte teater, film eller andra narrativa genrer har möjlighet till, och anses därmed vara jämförelsevis "högre i rang".

7. **motivation (*motivation*)** – det finns klara psykologiska orsaker till hur karaktären agerar.
8. **personlig identitet (*discrete identity*)** – karaktären bör existera utanför texten dvs. hen har ett förflutet liv och en framtid.
9. **sammanhängande (*consistency*)** – medan karaktären bör utvecklas, bör hen samtidigt ha en grundidentitet som är oföränderlig.

Orsaken varför man talar om en ideologisk eller "bourgeois" syn på karaktär beror givetvis inte på att någon av dessa nio egenskaper skulle tillhöra enbart individer inom borgarklassen. Avsikten är snarare att skapa en unik individ, vilket per automatik tar avstånd från tanken av kollektivet eller massan som representerar en "typisk karaktär". Därpå har karaktären motivationer och ett inre liv vars förekomst ställer krav på en

historisk och social process. Dessa processer har sin grund i individens medvetande snarare än i kollektiva och strukturella aspekter av det sociala livet. (Dyer & McDonald 1998 s. 108)

#### 2.4.2 Strukturalism: karaktär är en effekt av struktur

Strukturalismen inom litteratur uppkom under 1950-talet och utgick från att författarens egen roll inför textens mening var underordnad språket självt. Detta menar att författaren inte kan kringgå strukturer (bl.a. sociala) som är sammanvävda med språket och därmed blir den subjektiva aspekten mindre intressant ur en tolkningssynpunkt. Strukturalismen styr fokus bort från enskildheter gällande stil eller innehåll, och ser istället texthelheter i *strukturer*. Strukturerna åskådliggör texten och består av relationer mellan delar och tecken. (Litteraturhistorien 2018)

Enligt strukturalisterna så finns det ingen autonom, individuell karaktär. Karaktären har varken positiva eller negativa inneboende karaktärsdrag. Hen existerar endast som en del av en struktur, och hens identitet skapas på basis av hur hen skiljer sig från de andra karaktärerna, och hur hen fungerar i relation till dem. T.ex. ”hjälten” erhåller sin definition i relation till ”skurken”. Vladimir Propp kan ses om en av de tidigare strukturalisterna, då han 1928 kom ut med sitt verk *Morphology of the folktale*, där han undvek ideologiska bibetydelser kring termen ”karaktär” och identifierade istället en allmän struktur för ett antal ryska sagor han analyserade, och kom fram till 31 gemensamma drag, eller funktioner, kring vilka alla sagor var uppbyggda. Till dessa 31 funktioner lägger Propp till sju olika roller som karaktärerna föreställer:

1. Skurken
2. Givaren
3. Hjälparen
4. Sändaren
5. Hjälten
6. Falska hjälten
7. Prinsessan (den eftertraktade personen) och ofta hennes pappa

Dessa roller förekom ofta i sagorna Propp analyserade. Samma karaktär kan åta sig flera av dessa roller, och flera karaktärer kan spela en och samma roll. Till exempel kan det finnas flera olika hjältar, och också kan en karaktär vara både hjälte och skurk i samma berättelse. (Price 2010 s. 205)

Det strukturalistiska betraktelsesättet ser att strukturen skapar berättelsen, inte detaljerna gällande karaktärernas utveckling eller berättande rösten som uttrycker strukturen (Wikipedia 2018c). Strukturalismen bortser karaktärernas psykologiska väsen och ser på dem mer som deltagare (*participant*) än varelser (*being*) (Culler 2002 s. 272).

Manusförfattaren David Mamet verkar också betona struktur i sina pjäs- och filmmanus. Mamet är en beundrare av Joseph Campbells arbete om den dominanta myten om ”hjalteresan” i västerländska berättandet, som på många sätt relaterar till Propps teori: en hjälte från ”vanliga världen” beger sig på äventyr till det ”magiska landet”, där hen möter på sagolika krafter och en avgörande seger är vunnen. Hjälten återvänder med krafter att skapa nytta åt sina medmänniskor. Mamet anser att sagan är ett bra sätt att lära berättande, eftersom den använder sig av enkla bilder och undviker försök att karakterisera. Mamet fortsätter med argumentet att det enda som finns i en film är struktur. Allt börjar med att författaren skapar en ”logisk struktur”, varefter hen skriver in dialogen. Mamet stöder Aristoteles tanke om att karaktärerna i sig är endast ”vanemässiga handlingar” (*habitual actions*), som placerats i en viss ordning. Varje element i en produktion bör förstås endast på basis av dess interrelation till alla övriga element. Mamet menar att publiken finner det enklare att identifiera med en strävan efter ett mål, istället för karaktärsdrag, för personliga egenheter skapar ett avstånd till publiken. (Price 2010 s. 206)

Till följande har vi ett exempel på Mamets stil att inte inkludera ”kommentarer” i manus. Exemplet är inledande scenen ur hans filmmanus ”House of Games” (Price 2010 s. 207):

People hurrying to work across a crowded plaza. Camera moves forward toward a coffee cart in the background.

A young woman walks into the frame in the foreground. She takes a book out of her purse, looks down at the book.

Beskrivningen ovan rapporterar endast en följd av händelser. Texten kommenterar inte själva händelserna, erbjuder inga insikter om kvinnan, och beskriver inte hennes fysik annat än att hon är ”ung”. Mamet håller denna stil genom hela manuset, och verkar till synes undvika vilken som helst visualisering eller tolkning av ”karaktär”. Det enda som rapporteras är kön och en rund uppskattning av ålder, men annars nämns endast en serie av handlingar som involverar fler figurer, vilka står i inbördes förhållande med varandra, och som samspelar på ett sätt som skapar strukturen, dvs. manuset. Dock finns det inlägg som att ”kvinnans bostad liknar det av en singel persons hemvist”, vilket ger utrymme för tolkning hos läsaren. Däremot är det upp till läsaren (i detta fall designern) att föreställa sig hur bostaden skall se ut på filmduken för att skapa denna effekt. (Price 2010 s. 207)

Slutsatsen med Mamets tes att blottställa ”karaktär” som en illusion, skapat enbart av strukturen i en text, leder till att författarens ord blir grunden till all mening i berättelsen. Varken ”karaktären”, skådespelaren eller regissören kan tillträda denna roll, eftersom orden i manuset är fastställda, och deras värde sattes dit av författaren. Mamet säger att regissörens arbete är att på basis av ett filmmanus göra en bildlista (*shot list*) och att ”spela in det som har valts att spela in”. Mamets tankar om filmskapandet försvarar därmed författarens röst på regissörens och skådespelarens bekostnad. (Price 2010 s. 208)

## 2.7 Tre berättande medel i romanen som dramatikern inte har till förfogande

Vi nämnde tidigare att manushandböcker ofta uppmuntrar skrivaren att skapa karaktärer med hela biografier, vilket stöder tanken att karaktären har ett ”jag”. Detta är ett tecken på att det romanbaserade konceptet av karaktär har blivit allestädes närvarande i både romanen och dramatik. En karaktär ses som en unik, autonom individ som har friheten att välja. Däremot har manusförfattaren normalt inte tillgång till tre av de vanligaste metoderna som romanförfattaren använder för att skapa karaktär: detaljerad fysisk beskrivning, möjligheten att beskriva tankar och inre liv, samt författarens möjlighet att



använda allvetande berättarperspektivet, vilka ger bredare möjligheter till att skapa en narrativ värld. (Price 2010 s. 203)

### 2.7.1 Detaljerad beskrivning

Detaljerad beskrivning av en karaktärs utseende och gester formar karaktären, och skapar samtidigt en ”verklighetseffekt” som förankrar karaktären i en övertygande fiktiv värld. Manusförfattarens utmaning är att hen inte har lika mycket ord i användning. När det gäller t.ex. filmmanus så räknar man i allmänhet att en sida motsvarar en minut speltid. Manusförfattaren är tvungen att ägna sina resurser till att strukturera berättelsen och har inte möjlighet till ingående beskrivning av personer och platser (Price 2010 s. 204). Detta kan också betyda att manusförfattaren inte på samma sätt kan inkludera sidointriger eller andra återkommande inlägg i texten som stöder skapandet av en karaktär.

### 2.7.2 Upplevt tal

Den andra nämnda metoden för romanförfattaren är att direkt ge tillgång till en karaktärs tankar och inre liv med hjälp av inre monolog och upplevt tal (Price 2010 s. 204). Upplevt tal kallas även *Erlebte rede* och är ett språkligt stilmedel där man i en berättelse återger en persons tankar i indirekt form. Upplevt tal har berättelsens tempus (imperfekt i stället för presens) och den tänkande omtalas i tredje person, men i övrigt bibehålls den tänkandes känslomässiga hållning och perspektiv på sig själv och omvärlden (Nationalencyklopedin 2018b).

Exempel på ”upplevt tal”:

*Kim funderade en sista gång över beslutet att lämna staden. Var det rätt att lämna allt?  
Ja, det var det!*

Upplevt tal skiljer sig från allvetande berättare -berättarperspektivet i att det är personens egen ”röst” som återges. (Wikipedia, 2018a)

### 2.7.3 Allvetande berättaren

I allvetande berättarperspektivet har berättaren full kunskap och kontroll över den fiktiva världen, samt vet allt vad karaktärerna gör och tänker (Nationalencyklopedin 2018c). Berättaren kan därför förflytta sig i tid, till olika platser och mellan olika personer, och kan även tala direkt till läsaren under berättelsens gång (Wikipedia 2018b).

Ett exempel på allvetande berättare i romanen *Mörkrets hjärta* är personen som introducerar karaktären Marlow i början av berättelsen när de håller på att segla ut från London längs floden Themsen:

”Också det här stället”, sa Marlow plötsligt, ”var på sin tid en av jordens mörka platser.” Han var den ende av oss som fortfarande ”vigde sitt liv åt havet”. Det värsta som kunde anföras mot honom var att han inte var sin klass trogen.

(Conrad 1902 s. 14)

Författaren antyder att berättaren hör till besättningen, men läsaren vet inget mer om hen. Märk att berättaren kommenterar Marlows ”inre liv” med påståendet om hans klasstrogenhet.

Då manusförfattaren skriver en scen utan dialog, har hen inte allvetande berättarperspektivet till förfogande. Manusförfattaren kan dock använda sig av voice-over, eller ett montage i film, för att representera en tankeföljd, eller för att föra handlingen framåt. Men de fångar inte ”individuell röst” på samma sätt, och montaget är dessutom numera lite av en kliché. (Price 2010 s. 204)

### 2.7.4 Vilka berättande medel kan då manusförfattaren använda?

I pjäs- och filmmanus har vi en brist på bred tillgång till karaktärens inre liv (tankar och känslor) och livssyn vad gäller t.ex. religion, utbildning, brottslighet, vilket minskar på karaktärens sociala dimensioner. I manus är det endast karaktärens handlingar och

reaktioner som skulpterar dess karaktär inom den givna sociala världen. (Price 2010 s. 205)

Vilka berättande medel kan då manusförfattaren använda? Claudia Sternberg identifierar tre egenskaper som hjälper oss i denna fråga:

- beskrivning av omgivning (*mode of description*)
- rapportering av händelser (*report mode*)
- kommentarer (*comment mode*)

Beskrivning av omgivning hänvisar till produktionsrelaterade detaljer om design, plats, tid etc. Rapportering av händelser beskriver en persons eller figurs sekvens av handlingar. Den tredje dimensionen, kommentarer, hänvisar till text i manuset som kommenterar händelserna. I princip motsvarar denna egenskap den allvetande berättaren i romanen, men Sternberg poängterar att manushandböcker rutinmässigt ”förbjuder” kommentarer i manus. Antagandet är att sådana kommentarer inte kan filmas, och även om det vore möjligt, så är det regissörens plan och inte manusförfattarens (Price 2010 s. 205). Dock följer inte alla denna regel. Vi har som exempel Graham Greenes filmmanus *The Third Man* (1949), där Greene väljer att i förorden ge följande beskrivning av karaktären Harry Lime (märk att karaktären Holly hette Rollo i Greenes ursprungliga text):

Harry Lime has always found it possible to use his devoted friend (Holly). A light, amusing, ruthless character, he has always been able to find superficial excuses for his own behaviour. With wit and courage and immense geniality, he has inspired devotion both in Rollo Martins and the girl Anna, but he has never felt affection for anybody but himself.

Enligt Price (2010 s. 212) argumenterar kritiker att det finns brister i manuset om en sådan karaktärsbeskrivning behövs, och ifall bristerna korrigeras, så finns följaktligen inget behov för beskrivningen. Däremot kan man enligt Price se på det som en riktlinje för regissören och producenten för hur de kan tolka texten, och att det är ett försök till att betona filmskapandets kollaborativa process.

### 2.7.5 Direkt och indirekt berättande

Sättet hur karaktärens egenskaper presenteras åt läsaren varierar stort. Berättaren kan direkt beskriva karaktärens utseende, vanor och natur, eller så indirekt genom att låta läsaren själv dra slutsatser över hurdan karaktären är på basis av karaktärens handlingar, tal, tankar, och hur andra karaktärer förhåller sig till hen. Dessutom är karaktärer inte heller alltid pålitliga; det som en karaktär säger om en annan kan berätta lika mycket, eller mera, om hen själv (Mäkikalli & Steinby 2013 s. 76). Knopf (2017 s 40) tillägger att karaktärer kan ha en oklar självbild eller så kan de vara oärliga, vilka som utgångspunkter skiljer sig drastiskt. Därpå kan andra karaktärer ha avvikande bilder av karaktären ifråga. Det är samtidigt väsentligt att lägga märke till att en karaktärs tal kan avvika från hur den agerar, vilket också formar hens karaktär.

Då en karaktär i en berättelse är frånvarande eller ”död”, spelar andra karaktärers verbala kommentarer en större roll. I filmen *The Third Man* uppenbarar sig Harrys karaktär först i slutet av filmen. Fram till dess skapas Harry endast på basis av de andra karaktärernas idéer och berättelser om honom. Anna idealiserar hennes före detta älskare, och Holly är övertygad över hans barndomsväns anständighet, medan Harrys kriminella aktiviteter avslöjas av polisofficeren Calloway. De motstridiga perspektiven på vem Harry är skapar en rund och påtaglig karaktär, även om det allt kommer fram enbart genom verbala kommentarer. Price nämner likheten av Harry-Holly förhållandet till detta av Marlow-Kurtz i romanen *Mörkets hjärta*. På liknande sätt introduceras karaktären Kurtz först i slutet av berättelsen, och ”vem han är” kommer fram endast genom verbala kommentarer mellan de olika karaktärerna. (Price 2010 s. 212)

I följande kapitel diskuteras radioteater, där manusförfattaren skriver för en ”blind” publik och är tvungen att skapa karaktärer och handling enbart med hjälp av verbala kommentarer.

### 2.8 Radioteater: att skapa karaktär för en ”blind” publik

Radioteater är dramatiska berättelser som förmedlas enbart genom ljud. Dramatiska berättelser skapas genom att man kombinerar det narrativa elementet, dvs. intrigen eller

handlingsförloppet, med den dramatiska formen som används till att föra fram handlingsförloppet. Allmänt sätt kan man säga att det narrativa berättar om något som har hänt, medan det dramatiska utspelar det som har hänt. Radioteater kombinerar på ett unikt sätt båda dessa berättandeformer, då sagoberättare genom tiderna enbart haft sin röst till att berätta sagor och skapa bilder i lyssnarens medvetande. Samtidigt är det ändå huvudsakligen den dramatiska formen som förmedlar berättelsen i radioteater. När man skriver dramatik för radio så skriver man för en ”blind” publik. Däremot är konsten att få publiken att känna sig seende. (Ash 1985 s. 8)

I scenkonst och film får vi visuell information om en karaktär i form av ungefärlig ålder, utseende, kläder, rörelser etc. I romanen kan vi få ännu mer information och deskriptiva detaljer om karaktären med hjälp av allvetande berättaren. Radiodramatik saknar denna röst, eftersom den bygger på dramatisk handling (dialog), och publiken ser inte heller karaktären. Men radiodramatikern har lyssnarens fantasi till hjälp, eftersom lyssnaren kan ”rollsätta” radiopjäsen karaktärer med personer de känner. Lyssnaren ger ett utseende åt ”elaka kollegan” i pjäsen och ogillar hen färdigt eftersom karaktären därmed liknar lyssnarens elaka kollega i ”verkliga livet”. (Ash 1985 s. 30)

Karaktär i visuell dramatik kombinerar tal med rörelser, ansiktsuttryck och närvaro. En misstolkning av talet ändrar inte på publikens uppfattning om en karaktär, så länge dess allmänna framträdande står oförändrad. Radiodramatiken är tvungen att förlita sig enbart på tal, som bestämmer hur vi ”ser” karaktären. Därmed är det ytterst viktigt att varje ord i dialogen ämnar till att forma den önskade karaktären i lyssnarens medvetande. Dessutom talar skådespelarna in i en mikrofon, vilket gör att lyssnaren mer känsligt reagerar till när text eller tal känns otydligt eller klumpigt. Men samtidigt ger mikrofonen skådespelaren möjligheter till nyanser i sitt framförande. (Ash 1985 s. 32)

## 2.9 Sammanfattning

I litteraturöversikten talade vi om hur det romanbaserade konceptet av karaktär har blivit det dominerande synsättet på karaktär i västerländsk kultur. Karaktären ses som en unik individ som för handlingen framåt. Vi tillåter oss själva illusionen av att karaktären har en egen vilja och lever ett eget liv. Somliga kritiker argumenterar att

detta inte är en illusion, eftersom författaren inte har fullständig kontroll av sina karaktärer (Dyer & McDonald 1998 s. 105).

Däremot säger litteraturkritiker att det inte ”finns mer” än det som texten presenterar (Price 2010 s. 201). Till denna grupp hör också strukturalisterna, som inte heller spekulerar kring karaktärens psykologiska egenskaper och anser att berättelser huvudsakligen skapas via struktur (Price 2010 s. 206).

Medan synsätten på vad som skapar karaktär skiljer sig, kan vi onekligen känna igen ”effekten” hur karaktärer ofta tenderar att framstå som ”större” än texten där de förekommer (Price 2010 s. 201). Dyer & McDonald (1998 s. 105) tillägger att det finns ett krav på att huvudkaraktärer i realistisk fiktion ger känslan av att de är verkliga och att de lever ett eget liv utanför författarens kontroll.

Jag talade också om att pjäs och filmmanus inte erbjuder samma berättartekniker som romanen, vilket leder till en brist på bred tillgång till manuskaraktärens inre liv och livssyn (Price 2010 s. 203-205). Därmed återstår frågan ifall man kan applicera det romanbaserade konceptet av karaktär till en pjäs, med tanke på brister i mängden berättartekniker?

I följande kapitel har jag som mål att delvis konkretisera ”effekten” av att karaktären framstår som ”större” än texten där hen förekommer. Detta gör jag genom att använda Dyers romanbaserade koncept av karaktär för att analysera karaktären Kurtz ur romanen Mörkrets hjärta. I min analys väljer jag att enbart fokusera på en av Dyers egenskaper, karaktärens inre liv. Därefter jämför jag mina resultat med en dramatiserad version (pjäsmanus) av romanen, för att se hur Kurtz inre liv skapas i ett pjäsmanus.

### 3 ANALYS

Mörkrets hjärta skrevs av Joseph Conrad år 1902 och handlar om huvudkaraktären Charlie Marlow, en engelsk sjöman, som berättar om sin resa på en flodångare på väg till "Den övre stationen" i en ej namngiven europeisk koloni, där hans uppdrag är att ta reda på vad kolonialkompaniets representant, elfenbensjägaren Kurtz, har för sig. Karaktären Kurtz har en nyckelroll genom romanen, även om han uppenbarar sig först i slutet. Hans karaktär skapas till stor del på basis av andra karaktärers verbala kommentarer, samt den uppfattningen som Marlow skapar av honom i sitt medvetande.

- I del 1 analyserar jag romanen Mörkrets hjärta (av Joseph Conrad 1902) med målet att identifiera olika tecken på karaktären Kurtz inre liv. Jag har valt olika delar ur texten och organiserat dem i sex olika grupper:

1. *Svenska kaptenen*
2. *Tegelslagaren och oljemålningen*
3. *Rykten kring Kurtz*
4. *Kurtz rapport*
5. *Harlekinen*
6. *Kurtz dödsbädd*

Varje grupp av information är placerad i en ruta, följd av diskussion.

- I del 2 jämför jag resultaten från del 1 med en dramatiserad version av romanen, ett hörspel som Magnus Berg skrivit och regisserat för Sveriges radio 2008. Målet är att se om manusversionen inkluderat samma valda grupper av text, eller information, som jag analyserat i del 1 (1-6.).

Orsaken till att jag valde ett hörspel är att det avgränsar Kurtz karaktär till verbala kommentarerna i texten. Ljudbilden spelar givetvis stor narrativ roll i hörspel, men i analysen ser jag endast på det skrivna manuset, inte det färdiga hörspelet.

### 3.1 Del 1 - texturval ur romanen (Conrad 1902):

#### 1. Svenska kaptenen

På sid 33 (Conrad 1902) åker Marlow längs Kongofloden med en svensk kapten. Kaptenen: *'Häromdagen tog jag ombord en karl som hängde sig innan han kom fram. Han var svensk han också.'* *'Hängde sig? Varför i all världen då? frågade jag bestört. Han fortsatte hålla noggrann utkik. 'Vem vet? Solen kanske tog knäcken på honom. Eller själva landet.'*

Författaren verkar ha avsikten att beskriva lokala omgivningens potentiellt destruktiva påverkan på individens mentala hälsa. Eftersom personen som hängt sig inte nämns fler gånger, är motivet snarare att skapa en förväntan på något kommande. Läsaren uppmanas därmed att ifrågasätta kommande karaktärsers mentala hälsa, bl.a. Kurtz, eftersom han introduceras kort därefter och blir en central karaktär i berättelsen. Det skapar ett behov för läsaren att försöka förstå varför Kurtz befinner sig i denna omgivning; vad är det som driver honom? Representerar han något gott eller ont? Det blir en fråga om hans motivationer och moral, vilket riktar läsarens fokus mot Kurtz inre liv.

#### 2. Tegelslagaren och oljemålningen

Marlow befinner sig på Bolagets huvudstation i Kinshasa längs Kongofloden och talar med Tegelslagaren. Han får syn på en oljemålning. Tegelslagaren berättar att Kurtz målat den några år innan. Tegelslagaren om Kurtz: *'Han är rena underverket ... Han är medlidandets apostel och vetenskapens och framåtskridandets sändebud och fan vet allt. Vad vi saknar'*. Därefter fortsätter



Tegelslagaren att Kurtz är chef för Bolagets framgångsrikaste station med en lysande karriär framför sig och kallar honom en enastående man. (s. 52–53)

På sid 63 talar Marlow om Kurtz: *'jag undrade ändå över huruvida den mannen, som ju verkade ha kommit hitut i några sorts moraliskt grundade avsikter, till slut ändå skulle ta sig upp i toppen, och hur han skulle ta itu med sitt arbete när han väl hade hamnat där.'*

Här lär vi oss om Kurtz professionella kompetenser och framgång i Bolaget, hans konstnärliga uttryck, samt vältalighet. Tegelslagaren kallar honom *framåtskridandets apostel*. Kurtz verkar rent övermänsklig. Kan man vara alla dessa saker? Och vad menar Tegelslagaren med *'framåtskridandets apostel'*? Å ena sidan drivs Kurtz av handel, vilket tyder på att han motiveras av vinst och att han har ett behov av att tävla i samhällets ekonomiska hierarki. Å andra sidan har han en konstnärlig sida, vilket förknippas till ett behov av att uttrycka sitt inre liv och estetiska värden. Ordet apostel ger även en känsla av moraliskt överläge. Dessa delvis motstridiga karaktärsdrag gör läsaren mer nyfiken på vad som driver Kurtz. Man får känslan av något större inom Kurtz, och därmed verkar hans karaktär växa förbi ramen av en chef på en framgångsrik handelsstation. Dock vet vi inte vad detta större kunde vara. Skapas ett hopp om en slags profet? Detta är åtminstone ett tema som senare växer fram under handlingens lopp, och skapar en slags aura runt Kurtz. Samtidigt är läsaren medveten om omgivningens potentiellt destruktiva påverkan på individens mentala hälsa. Därpå problematiseras Kurtz karaktär ytterligare då Marlow ifrågasätter möjligheten för en person att kunna skapa en karriär i Bolaget och samtidigt behålla sina moraliska avsikter.

Kurtz motstridiga karaktärsdrag skapar en känsla av en rund karaktär. Man vill höra vad han har att berätta, vilket gör honom till en väsentlig vägledare i handlingen. På sätt och vis befinner sig Kurtz i en paradoxal omgivning, som under tidens lopp oundvikligen blir en slags reflektion av hans inre liv. Vi vittnar en kamp mellan krafterna som utgör människans natur.

Vid sidan om Kurtz karaktärs inre stridigheter, skapas känslan av en potentiell framtid för hans karaktär i den fiktiva världen. Både Tegelslagaren och Marlow talar om Kurtz framtid i Bolaget, vilket kan ses som ett slags utrymme för hans karaktär att utvecklas. Handlingen är tämligen öppen, medan vikten faller på vad Kurtz karaktär kommer att kunna berätta åt oss om hans värld.

### 3. Rykten kring Kurtz

När Marlow för första gången träffar direktören på huvudstationen vid Kongofloden (s. 47), berättar direktören om rykten att en viktig handelsstation var illa ute, och att chefen där, mr Kurtz, var sjuk. Han hoppades att det inte var sant och försäkrar Marlow *'att mr Kurtz var den bästa handelsagent han hade, en enastående kraft, av största betydelse för bolaget.'*

Därefter på sid 65 råkar Marlow i smyg få höra när direktörn talar om Kurtz med sin farbror. Marlow hör farbrodern säga *'Klimatet kan tänkas lösa det problemet åt dig'*. Direktörn kallar Kurtz bl.a. *'en odräglig typ som lurar av infödingarna deras elfenben.'* Direktörn säger att han inte accepterar ohederlig konkurrens, och att sådana individer borde hängas som exempel. Direktörn fortsätter med att nämna hans senaste möte med Kurtz: *'Och vilken förbannad smörja han pratade ... Varje station borde vara en ledstjärna på vägen mot förbättringar, höll han på, ett centrum för handeln förstås, men också för framsteg, för undervisning, för mänskligare förhållanden. Föreställ dig, va – det där arslet till åsna! Och den vill bli direktör, va!'*

Direktörns beskrivningar av Kurtz är motstridiga: han börjar med att berömma Kurtz professionella kompetenser, varefter han anklagar Kurtz för ohederlig konkurrens, och till slut uttrycker han en klar illvilja mot Kurtz. Samtidigt slår han ner Kurtz tankar om mänskliga förhållanden. Läsaren har inga andra alternativ än att fråga sig vad som inte stämmer i Direktörns uttalanden. Ska vi tro på att Kurtz utövar ohederlig konkurrens? Ska vi tro på att Kurtz vill förbättra mänskliga förhållandena? Påståendena är

motstridiga och samtidigt vet vi inte om de är sanna. Vi kan inte forma en klar bild av Kurtz, vilket uppehåller hans övermänskliga rykte. Detta övermänskliga rykte bygger på läsarens fascination över vad Kurtz må tänka och känna, med andra ord hans inre liv.

Läsaren tvingas samtidigt ifrågasätta Direktörens pålitlighet och vad han motiveras av, eftersom han uppenbarligen inte varit ärlig med Marlow. På basis av vad farbrorn säger, verkar det som Kurtz är ett *problem* för Direktören. Det finns därmed en konflikt mellan Direktören och Kurtz, vilket kan hjälpa oss att förstå mer om Kurtz karaktär då handlingen utvecklas.

#### 4. Kurtz rapport

Marlows expedition hittar elfenben som Kurtz samlat och lämnat i förråd på ruten mot hans station (s. 97). Marlow börjar fundera om Kurtz tid i djungeln påverkat hans moral och sinne: *'om individen är ensam och inte hör viskningar om vad omvärlden omkring kan tänkas anse, så har man bara sin inneboende styrka att förlita sig på.'*

Marlow fortsätter, *'Den ursprungliga mr Kurtz hade delvis fått sin utbildning i England ... Hans mor till hälften engelska och hans far till hälften fransman. Hela Europa bidrog till Kurtz existens; och med tiden fick jag reda på att 'Internationella Sällskapet för Undertryckande av Barbariska Sedvänjor' hade haft den goda smaken att anförtro honom uppgiften att författa en rapport till vägledning för sin framtida verksamhet.'* (s. 100). Marlow säger sedan att han läst rapporten och nämner en skräckinjagande fras, en sorts fotnot på sista sidan, som tydligtvis ditklottrats mycket senare med darrig handstil: *'Utrota varenda jävel!'* (s. 101)

Vid detta skede lär sig läsaren om den underliggande faran i den främmande omgivningen: bristen på den egna kulturens etiska normer. Härmed stärks läsarens uppfattning om att Kurtz mentala hälsa kan ha påverkats, och att hans inneboende

styrka kan ha satts på spel. Därefter får vi veta om rapporten och vad Marlow beskriver som den 'skräckinjagande frasen' *'Utrota varenda jävel!'*. Frasen har skrivits in i rapporten i ett senare skede och verkar vara i kontrast med rapportens för övrigt "nobla ton" (på basis av hur Marlow beskriver innehållet). Detta relaterar till Kurtz inre liv i att en utveckling har skett som tyder på att hans moraluppfattning har ändrat. Fram till detta skede i berättelsen har vi stått inför två frågor gällande Kurtz karaktär: är Kurtz en framgångsrik handelsman eller någon slags profet, samt representerar han det goda eller onda? Vad som definieras som gott och ont är en komplicerad fråga, vilket jag inte går djupare in på, men onekligen uppstår frågor kring människans moraluppfattning. Den skräckinjagande frasen tyder på en sväng mot det onda. En intressant fråga återstår: kan han fortfarande vara en profet? Jag vill påstå att läsaren tenderar att förkasta detta alternativ, eftersom Kurtz då inte verkar förespråka det goda. Den naturliga instinkten är att se på honom som resultatet av den allmänna uppfattningen om den potentiellt korrupperande effekt handel (eller kapitalism) kan ha på människans natur. Men hur vet vi att det är "vinstlusten" som drivit honom till avvägar och inte omgivningen? Lider alla människor av samma öde då de hamnar i en omgivning som präglas av bristen på deras egen kulturs etiska normer. Eller kanske bara handelsmän?... Jag ställer frågan med en nypa sarkasm, med avsikten att understryka att temat kring Kurtz karaktär växer till en nivå som inte kan förklaras enbart genom det politiskt ekonomiska perspektivet.

#### 5. Harlekinen

När Marlows expedition anländer till Kurtz station, möter han först Harlekinen, en rysk sjöman som tjänat Kurtz vid hans handelsstation. Harlekinen verkar dyrka Kurtz och säger bl.a. att *'den mannen har berikat min själ.'* (s. 109). Däremot medger Harlekinen att han i något skede haft ett litet parti elfenben som han hamnat ge åt Kurtz under hotet att bli skjuten (s. 114). Marlow: *'Karl'n är ju galen' sa jag. Han protesterade indignerat. Inte kunde mr Kurtz vara galen. Om jag hade hört honom tala, för två dar sedan bara, då skulle jag inte komma på tanken att påstå någonting sådant ...'* (s. 115)

På sid 117 ser sig Marlow omkring stationen och lägger märke till några pålar i marken, på vilka Kurtz låtit fästa fast människohuvuden på topparna. Marlow: *'Om den saken har jag ingen åsikt, men jag vill ni ska vara klara över att de där huvudena inte var till något gagn för lönsamheten. De visade bara att mr Kurtz inte hade några hämningar när det gällde att tillfredsställa sina olika lustar, att det var någonting som saknades i hans karaktär – någon småsak som, utifall att den plötsligt verkligen skulle behövas, inte skulle stå att finna innanför hans storståtliga vältalighet. Huruvida han själv kände till den bristen kan jag inte avgöra. Jag tror insikten nådde honom till slut – men först vid själva slutet. Vildmarken däremot hade tidigt kommit att förstå sig på honom, och tagit en fruktansvärd hämnd på honom för hans övermodiga intrång. Jag tror den hade viskat saker till honom rörande honom själv som han inte hade vetat, saker som han helt saknade begrepp om tills han sökte sig till den där gränslösa ensamheten – och viskningen hade visat sig vara oemotståndligt fascinerande. Den ekade högljutt inom honom därför att hans själva kärna var ett tomt hål ...'*

På sid 127 berättar Harlekinen att det varit Kurtz som givit order om ett angrepp på Marlows expedition, då de ännu färdades mot Kurtz station. *'Ibland hatade han tanken att bli hämtad härifrån – men sedan andra gånger ...'* nämner Harlekinen.

Vid det här skedet stärks läsarens uppfattning om det ”onda” i Kurtz, eftersom han hotat att skjuta Harlekinen. Fortfarande försöker Harlekinen övertyga Marlow om Kurtz storhet eller visdom, vilket talar för att Kurtz har stark karisma. Det framkommer också i romanen att *'infödingarna'* som lever i trakten av handelsstationen, dyrkar Kurtz. Därefter får vi veta om människohuvudena som Kurtz tydligen låtit fästas på pålar vid stationen. Detta känns som en punkt i berättelsen där det inte längre finns ett återvändo för Kurtz karaktär. Kurtz, som tidigare talat för mänskliga förhållanden under samtalet med Direktörn, har numera övergivit dessa värden. Hans sätta att tänka och känna har ändrat, vilket beskriver hans inre liv. Marlow ser transformationen som *'omgivningens hämnd'*, vilket igen kan tolkas som en reaktion mot människans girighet, eller också det

återkommande temat av bristen på etiska normer. Det känns som att Marlow ser på Kurtz som en slags docka, som saknar begrepp av sitt inre. Han avslutar med *'hans själva kärna var ett tomt hål'*. Man får en känsla att romanen kulminerar i följande tema: är människan tom inuti?

Faktumet att Kurtz givit order om ett angrepp på Marlows expedition stöder tanken att det inte längre finns hopp för det goda i Kurtz. Han har inte tvekat att använda livshotande våld mot sina kolleger och medmänniskor, förmodligen i strävan att behålla sin makt över handelsstationen.

#### 6. Kurtz dödsbädd

När Marlows expedition funnit den svaga Kurtz vid handelsstationen, för de honom ombord på flodångaren för att vänta på avgång tillbaka till Huvudstationen. Direktören säger att Kurtz gjort Bolaget mer skada än nytta och fördömer att han använt kraftåtgärder. Under natten lyckas Kurtz rymma i land, men Marlow jagar fast honom och konfronterar honom. Marlow: *'Jag har berättat för er vad vi sa – upprepat de meningar vi uttalade – men vad tjänar det till? Det var enkla, vardagliga ord – de välbekanta vaga ljud med vars hjälp vi umgås varenda dag. Men än sen då? För mig bar de på den oerhörda suggestiva klang som ord kan ha i drömmar, i meningar uttalade i en mardröm. Själén! ... hans själ hade drabbats av vanvett. Ensam i vildmarken hade den granskat sitt inre, och var så säker: det hade gjort den vansinnig. Nu tvingades jag - för mina synders skull, antar jag - uthärda pärsen att se in i den jag också.'* (s. 133)

På sid 139 ligger den döende Kurtz i flodångaren. Marlow berättar: *'Jag hade aldrig förut sett någonting i närheten av den förvandling hans ansikte plötsligt genomgick, och jag hoppas jag slipper se det igen. Inte så att jag blev rörd, o nej. Fascinerad. Det var som om en slöja hade rämnat. I hans elfenbensvita ansikte såg jag en min av samtidigt tungsint stolthet, hänsynslös maktutövning, total skräck – och intensiv, hopplös förtvivlan. Levde han om sitt liv nu i varje detalj av begäret, frestelserna, nederlagen, under ett enda upphöjt ögonblick av*

*obegränsad insikt? Med en viskning som också var ett skrik ropade han, ett rop som bara var ett hest andetag – 'Vilken fasa! Vilken fasa!'. (Conrad 1902 s. 138)*

Berättelsen slutar med att Marlow ett år efter Kurtz död besöker en kvinna, Kurtz förlovade, för att ge henne ett paket med saker han fått av Kurtz. Deras konversation präglas av hennes djupa och rent banala sorg över döden av hennes man. Likt Harlekinen, dyrkar hon Kurtz på ett gudalikt sätt och anser det otänkbart att Kurtz storartade liv skulle gå till spillo utan att efterlämna någonting. Marlow känner sig obekväm och vet inte hur han skall möta hennes storslagna ord. När kvinnan till slut insisterar att Marlow berättar vad Kurtz sista ord var, vet han inte vad han skall säga. *'Vilken fasa! Vilken fasa!'* ekar i hans tankar, men till slut svarar han: *'De sista ord han uttalade var – ert namn'*. Medan kvinnan tacksamt accepterar detta, känner Marlow att han bedragit sig själv och Kurtz. Marlow: *'Jag undrar om himlen skulle ha rasat ifall jag hade unnat Kurtz den rättvisa han hade rätt att kräva? Rättvisa är det enda jag begär', hade han inte sagt det? Men jag kunde inte. Jag kunde inte tala om sanningen för henne. Den hade varit för mörk för henne - ett alldeles för djupt mörker ...'* (s. 147-153)

Här inser Marlow att vildmarken gjort Kurtz vanvettig. Marlow använder ordet *själ*, troligen med avsikten att försöka beskriva det djupaste väsendet inuti människan. Kort därefter befinner de sig på flodångaren där Kurtz ligger på sin dödsbädd. I ögonblicket när Kurtz håller på att dra sina sista andetag, ser Marlow en förvandling i Kurtz ansikte *'som om en slöja hade rämnat'*, var efter Kurtz viskar *'Vilken fasa! Vilken fasa!'*. Detta kan man tolka som att Kurtz blir självmedveten till en grad, vilket skapar en motbalans till hans vanvett. Det verkar som att han inser något, möjligtvis hans egna avvägar, eller kanske också människans grymma natur i allmänhet. Det finns även en känsla av ånger, vilket tyder på en empatisk förmåga. Kanske han inte dragits totalt in i mörkret. Kan ångern representera hopp? Dessa känslor beskriver Kurtz inre liv och hur han kämpar med sig själv inuti.

Handlingen slutar med att Marlow besöker Kurtz änka och ljuger åt henne om Kurtz egentliga sista ord. Han är rädd att sanningen är för mörk för henne. Det verkar därmed

som att sanningen är för mörk för Marlow. Hans oförmåga att erkänna sanningen skapar en personlig ram runt hela berättelsen och temat. Det blir en personlig kamp. Orden *'Vilken fasa! Vilken fasa!'* verkar för Marlow reflektera en mörk framtid, som han är ovillig att acceptera. Genom att ljuga åt änkan väljer han hopp, ett hopp för det goda i människan. Detta hopp kännetecknar något Marlow, och människan i allmänhet, behöver för att kunna leva.

### 3.2 Del 2 - hämtar pjäsmanuset fram samma saker?

#### 1. Svenska kaptenen

På sid 9 i manuset (Berg, 2008) framkommer samma dialog mellan svenska kaptenen och Marlow, med endast små ändringar. Man kan dra slutsatsen att Berg har ansett att dialogen spelar en väsentlig del i temat/handlingens gång.

Små ändringar har krävts eftersom i romanen får vi bakgrundsinformation om kaptenen före dialogen äger rum: på sid 32 säger Marlow *'Kaptenen var svensk, och eftersom han visste att jag också var sjöman bjöd han upp mig på kommandobryggan.'* Marlow talar i första person och fungerar som en allvetande berättare. Manus i allmänhet kan inte förlita sig på detta berättarperspektiv allt för ofta pga. dess svaga dramatiska effekt, så samma information har förmodligen därför skrivits in i dialogen istället:

SVENSKE KAPTENEN

Jaas-så! (*till matroserna:*) *Håll an förspring! Ta hem akterända! Var inte för säker. Härondagen tog jag ombord en karl som hängde sig innan han kom fram. Han var svensk han också.*

MARLOW

Som... ?

SVENSKE KAPTENEN

... jag.

MARLOW

Aha. Hängde sig? Varför i det?

SVENSKE KAPTENEN

Vem vet. Solen kanske tog knäcken på honom. Eller själva landet.



## 2. Tegelslagaren och oljemålningen

Berg har också valt att inkludera oljemålningen i manuset. Marlow har en liknande diskussion med Tegelslagaren, dock med vissa skillnader. I manuset berömmar Tegelslagaren Kurtz, men använder inte samma uttryck *'Han är medlidandets apostel och vetenskapens och framåtskridandets sändebud'*. Han kallar honom istället för ett *universalgeni* och nämner att Kurtz har musikaliska gåvor. Kurtz musikaliska gåvor nämns också i romanen, men det kommer fram i ett annat sammanhang, på sid 143, av en karaktär som påstår sig vara Kurtz kusin.

Berg använder stundvis ”Marlow brev” i manuset som ett sätt för Marlow att tala rakt åt läsaren/publiken. Detta berättarperspektiv används relativt sparsamt i manuset, medan det är det huvudsakliga berättarperspektivet i romanen.

Här har vi dialogen mellan Tegelslagaren och Marlow som börjar med ”Marlow brev”:

e. MARLOW BREV

Av någon anledning föll min blick på en liten målning. En kvinna med bindel för ögonen och en brinnande fackla i handen, hållningen högdraget värdig, effekten av facklans sken över ansiktet kuslig.

TEGELSLAGAREN

Ja... vet ni vem som målat den?

MARLOW

Nej. Det råkar jag faktiskt inte känna till.

TEGELSLAGAREN

Kurtz. K u r t z... när han var här på stationen för ett år sedan medan han väntade på transport till sin handelsstation.

MARLOW

Säg mig, vem är egentligen den här mr Kurtz?

TEGELSLAGAREN

En enastående person. Vilket ju ni borde veta.

MARLOW

Varför borde jag veta det?

TEGELSLAGAREN

Jodå. *Paus.* Han är unik, jag har aldrig mött någon som han, ett... geni. Ett universalgeni, som inte bara målar, han är

också en gudabenådad talare. Och som inte det vore nog lär han visst vara en ytterst skicklig musiker.

MARLOW (*för sig själv*)  
Demagog, målare, musiker...

Berg har inte inkluderat Marlows problematisering av Kurtz möjligheter till att kunna göra en karriär i Bolaget och samtidigt behålla sina moraliska avsikter. Denna motstridighet är ett återkommande tema i romanen, och här har Berg eventuellt valt att "spara ord". Med detta hänvisar jag till att manus inte erbjuder samma mängd ord för författaren, vilket minskar på möjligheten till detaljerad beskrivning av platser och karaktärer (Price 2010 s. 204). Berg hamnar välja vilka delar av texten han anser att är mest väsentliga. Troligen innebär denna process svåra beslut gällande vilka delar som prioriteras.

---

### 3. Rykten kring Kurtz

På sid 16 i manuset har Berg inkluderat samma dialog mellan Direktörn och Marlow (Direktörn berättar om rykten att Kurtz är sjuk och att han är en viktig handelsagent etc.). På sid. 17 i manuset finns diskussionen mellan direktörn och farbrodern, dock i kortare form, då Direktörn inte nämner att Kurtz *lurar av infödingarna deras elfenben*. Direktörn talar inte heller om ohederlig konkurrens och hängning. Men farbrorn säger att *klimatet kan tänkas ta hand om problemet med Kurtz*. Här har Berg valt att förtydliga vem farbrorn talar om genom att skriva Kurtz namn in i repliken. Det verkar som att Berg har ansett att den viktigaste funktionen med denna del i texten är att etablera konflikten mellan Direktörn och Kurtz. Men då vi inte får höra anklagelserna om ohederlig konkurrens och hängning som i romanen, skapas inte på samma sätt frågor om Kurtz eventuella brottslighet.

---

### 4. Kurtz rapport

I manusversionen nämns inte att Marlows expedition hittar Kurtz förråd med elfenben på vägen till hans handelsstation. Men Berg har inkluderat Marlows fras *'om individen är ensam och inte hör viskningar om vad omvärlden omkring kan tänkas anse, så har*

*man bara sin inneboende styrka att förlita sig på*', och har därmed skrivit in den som en replik åt Direktörn istället, som säger det strax innan angreppet på deras flodångare (s. 32). I dialogen efter angreppet har Berg skrivit extra repliker åt Direktörn. Direktörn bl.a. kallar Kurtz för en halvgud, något som korrelerar med vår diskussion om att det skapas en slags profetliknande känsla kring Kurtz karaktär.

DIREKTÖREN

Och så plötsligt faller mörkret och så var man blind också.  
*Paus.* Ensamhet, total ensamhet, och tystnad, total tystnad.  
Ingen grannes varnande viskning om vad omvärlden kan tänkas anse. Sådana småsaker gör en väldig skillnad. Då har man bara sin egen inneboende moraliska styrka att förlita sig på.

MARLOW

Hm.

*Paus.*

DIREKTÖREN

Kurtz har fått problem med nerverna. Han har utsett sig själv till något slags halvgud som infödingarna tillber om nätterna i motbjudande riter. Vars frukter tillfaller honom själv, ifall ni förstår vad det innebär.

I slutet av manuset på sid 55/61, när Kurtz ligger på sin dödsbädd på flodångaren, frågar han om Marlow kan förvara hans saker och ger honom bl.a. rapporten "*Rapport till Sällskapet för Undertryckande av Vildars Sedvänjor*". I romanen nämner Marlow rapporten redan i ett tidigare skede, före de anlät till Kurtz handelsstation: strax efter angreppet på Marlows expedition längs Kongofloden, inträffar ett tidshopp, varefter läsaren är tillbaka på Yawlen Nellie, i framtiden, och lyssnar på Marlow berätta om sin resa. Sådana tidshopp kan vara svåra att överföra till ett manus, och Berg har troligen därför valt att introducera rapporten först när Marlow är med Kurtz vid hans dödsbädd. Men Marlow ger oss dock samma uppfattning av innehållet av rapporten och nämner bl.a. den *skräckinjagande frasen 'Utrota varenda djävel!'*.

---

## 5. Harlekinen

I manuset möter vi också Harlekinen ("Ryssen" i manuset, s. 44) när Marlows expedition kommer fram till Kurtz handelsstation. Harlekinen dyrkar Kurtz på samma

sätt som i romanen (*'Den mannen har berikat min själ.'* mm.), medan han nämner att Kurtz hotat skjuta honom för en liten mängd elfenben. Samma motstridiga beundran etableras, dock med vissa skillnader i detalj: det är inte inkluderat att Harlekinen protesterar när Marlow konstaterar att Kurtz är galen. Detta är ett ytterligare exempel på att manusversionen inte rymmer lika mycket innehåll.

Marlow får sedan syn på huvudena som fästs på pålarna:

m. MARLOW BREV

Jag blev inte så chockerad som man kanske skulle ha trott.  
Att jag ryggade tillbaka berodde faktiskt bara på förvåning.  
Jag hade väntat mig att få se ett träklot där. Jag förde  
lugnt tillbaka kikaren mot pålarna - och där var det. Svart,  
insjunket, med slutna ögonlock. Ett huvud. Som såg ut att  
sova där högst uppe på pålen. Och de torra skrupna läpparna  
blottade en smal vit tandrad, så att det också log.

29b. (forts) Ext däck.

MARLOW (kikar fortfarande)

Han är galen.

Berg har inte inkluderat Marlows monolog som slutar med *'Den ekade högljutt inom honom därför att hans själva kärna var ett tomt hål'*. Däremot ser vi att Berg har skrivit in en replik *'Han är galen.'* åt Marlow. Medan båda beskriver förändringen i Kurtz sinnesstämning, vill jag understryka att monologen i romanen verkade hämta fram romanens tema: är människan tom inuti?

Det kommer inte heller fram i manuset att Kurtz givit ordern om angreppet på Marlows expedition. Brist på denna information är av betydelse eftersom ordern beskriver en brist på moral och stöder Kurtz karaktärsutveckling mot det "onda" i romanen. En order mot sina kolleger känns samtidigt så vanvettigt att man börjar ifrågasätta Kurtz mentala hälsa.

---

## 6. Kurtz dödsbädd

Manuset uttrycker här samma handling, dvs. Marlows expedition finner den svaga Kurtz vid handelsstationen och för honom ombord på flodångaren. Direktörn säger att Kurtz gjort mer skada än nytta, men han nämner inget om att Kurtz använt

'kraftåtgärder'. Då Kurtz rymmer på natten och Marlow jagar fast honom, inträffar en liknande monolog (s. 52), dock förkortad, och språkmässigt skiljer den sig från romanversionen. Orsaken är troligen att få det att "låta mer naturligt" när skådespelaren framför texten, och samtidigt kan monologernas längd påverka dramatiska effekten. Märk att det igen är skrivet in som "Marlow brev" för att antyda att Marlow talar rakt åt publiken.

p. MARLOW BREV

Om någon människa någonsin hade brottats med en själ så var det jag den gången. Hans tanke var fullkomligt klar, visserligen ohyggligt intensivt koncentrerad på honom själv, men klar. Men han var sjuk. Ensam i vildmarken hade han tvingats se in i sig själv, och det hade gjort honom galen. Och nu såg jag också rakt in i den.

När Kurtz senare ligger på sin dödsbädd, har vi scenen där Marlow beskriver Kurtz sista stunder. Marlows monolog är förkortad och delvis dramatiserad till en dialog mellan honom och Kurtz. Den stora repliken i boken '*Vilken fasa! Vilken fasa!*' har i manuset ändrats till '*Fasa! Vilken fasa!*', men effekten är densamma: Kurtz, i sitt djupa vansinne, blir i sista ögonblicket självmedveten, vilket skapar motbalans till hans vanvett, och tyder på en empatisk förmåga:

s. MARLOW BREV

Någonting i närheten av den förvandling hans ansikte plötsligt genomgick har jag aldrig sett, det var som om en slöja hade rämnat. I hans elfenbensvita ansikte såg jag nu tungsint stolthet, hänsynslöst maktbegär, total skräck - och till slut den hopplösaste förtvivlan.

KURTZ

*Flämtar till.*

MARLOW

Vad är det? Ser ni något? Vad är det?

KURTZ (*viskning som också är ett skrik till något han ser*)

Fasa! Vilken fasa! (The horror! The horror!)

*Tystnad. "*

På samma vis som i romanen, möter Marlow den sorgklädda kvinnan, Kurtz förlovade, i slutet av handlingen. Likadan dialog utspelas mellan henne och Marlow, där hon aningen banalt sörjer över sin döda man, och Marlow gör ett beslut att ljuga åt henne

om Kurtz sista ord. Berg har skrivit in några repliker åt Kurtz i slutet för att skapa en dramatisk känsla. I romanen säger Marlow att orden '*Vilken fasa! Vilken fasa!*' ekar i hans tankar; i manuset uttalar Kurtz denna replik två gånger:

KVINNAN

Säg satt ni hos honom, in i det sista? Jag tänker på hur ensam han var. Ingen fanns i närheten som förstod honom så som jag skulle ha förstått honom. Kanske ingen hörde -

MARLOW

Jag var hos honom in i det sista. Jag hörde hans sista ord och - (*ångrar sig*)

KVINNAN

O, säg dem. Jag måste få något - något att leva på!

MARLOW

Hans sista ord..

*KURTZ*

*Fasa, vilken fasa,*

KVINNAN

Hans sista ord - till att leva med.

MARLOW

Hans sista ord, det sista han sa var..

KVINNAN

Ja...?

*KURTZ*

*Fasa... vilken fasa...*

MARLOW

... ert namn.

KVINNAN

Jag visste det! - jag var säker på det! Tack.

u. MARLOW BREV

Till sist lade jag äntligen vålnaden till den sista vilan, med hjälp av en lögn. Jag kunde inte. Jag kunde inte öppna hennes ögon. Det mörker de skulle ha mött skulle ha varit för mörkt - alldeles för mörkt.

Kurtz repliker skapar en kraftig, spöklik närvaro, som om Marlow vore besatt av Kurtz. Likt romanen, får vi en känsla av Marlows oförmåga att erkänna sanningen kring Kurtz, sanningen som verkar symbolisera det mörka i människans natur.

## 4 RESULTAT

### *Del 1*

Kurtz frånvaro genom största delen av romanen spelar en väsentlig roll i hur läsaren skapar en uppfattning av hans karaktär. Med hjälp av andra karaktärers kommentarer om Kurtz, rykten som nämns om honom, samt Marlows tankeflöden kring Kurtz, uppmuntras läsaren att skapa en uppfattning av Kurtz inre liv (känslor och tankar). När Marlow slutligen möter Kurtz i slutet av romanen, har Kurtz karaktär på sätt och vis vuxit förbi hans fysiska närvaro. Han har blivit en *halvgud* som symboliserar något slags inre väsen i människan, och är därmed också en stark reflektion av Marlows känsloliv och tankar. Kurtz inre stridigheter skapar ett behov för Marlow, och därmed för läsaren, att sätta sig i Kurtz position i strävan att förstå honom bättre. Detta reflekteras i slutet när Marlow vägrar att erkänna Kurtz sista ord: Marlow står inför valet att se in i sitt inre, in i det potentiella mörkret, men vägrar. Efter att berättelsen kommit till ett slut, känner man fortfarande Kurtz spökande närvaro. Han stannar kvar hos läsaren.

Forskningsfrågan för del 1 var följande:

1. *Hur uttrycks karaktären Kurtz inre liv i romanen Mörkrets hjärta (Conrad 1902)?*

Vi kan besvara forskningsfrågan genom att konstatera att Kurtz inre liv kommuniceras i form av hans inre stridigheter, vilka huvudsakligen avslöjas fram på följande tre sätt:

- i. Den kronologiska utvecklingen av Kurtz liv och handlingar visar en förändring i hans moraluppfattning.
- ii. De andra karaktärerna kan inte vara utan att både beundra och förakta Kurtz, vilket gör honom mångdimensionell. Det ger en känsla av "liv" i honom, då han inte framkommer som en typkaraktär som de andra antingen beundrar eller föraktar. Han är både god och ond, vilket gör honom mänsklig.

- iii. När Marlow träffar Kurtz, beskriver han Kurtz starka talförmåga och utstrålning, men samtidigt berättar han om de vanvettiga saker Kurtz säger. Kurtz verkar inte vara medveten om sitt motstridiga sätt att uttrycka sig. Detta kan tolkas som att hans sinne har försvagats, vilket visar en ytterligare utveckling av hans inre liv.

## ***Del 2***

En klar skillnad mellan romanen och adaptationen är att manusförfattaren varit tvungen att förkorta eller lämna bort delar av text ur adaptationen. Detta är naturligt, eftersom manusförfattare i allmänhet inte har lika mycket ord till sin förfoga. I detta fall blev jag dock och sakna Marlows monolog gällande huvudena som fästs på pålar (se grupp 5. Harlekinen). Istället för den långa monologen säger Marlow enbart en mening i adaptationen: *'Han är galen.'* Monologen verkade ha en stark roll i att forma, eller stöda, temat i romanen: *'... – och viskningen hade visat sig vara oemotståndligt fascinerande. Den ekade högljutt inom honom därför att hans själva kärna var ett tomt hål ...'.*

Annan information som vi får om Kurtz i romanen, som jag upplevde betydelsefull, men som inte är inkluderat i manuset är bl.a. Marlows problematisering av Kurtz möjligheter till att kunna göra en karriär i Bolaget och samtidigt behålla sina moraliska avsikter (se 2. Tegelslagaren och oljemålningen). Problematiseringen tog del i att forma Kurtz karaktär och stödde temat i berättelsen. Vi får inte heller veta att Kurtz givit orden om angreppet på Marlows expedition, vilket antyder en förändring i Kurtz moraluppfattning.

Forskningsfrågan för del 2 var följande:

2. *Hur uttrycks Kurtz inre liv i adaptationen (Berg, 2008) jämfört med romanen?*

Vi kan besvara forskningsfrågan genom att konstatera att analysen visar att nästan all information som avslöjas om Kurtz i romanen, avslöjas också i adaptationen, med de ovannämnda undantagen.



Detta visar att berättartekniskt lyckades den dramatiserade versionen hämta fram samma saker. Eftersom Marlow också i manuset talar rakt åt läsaren/publiken emellanåt (repliker under ”Marlow brev”), så får läsaren rikligt med information från ett allvetande berättarperspektiv. Det vore mer utmanande att försöka förmedla lika omfattande information åt läsaren via dialog (tal mellan fler personer), då samtalet samtidigt måste låta naturligt. Här har eventuellt hörspelet en fördel i att dramat hämtas fram endast genom röst. Samma dramatiska effekt skulle möjligtvis inte fungera i visuell teater.

Genom att svara på forskningsfrågorna har jag visat hur Richard Dyers romanbaserade koncept av karaktär kan fungera som ett verktyg till att förstå olika dimensioner som skapar effekten av karaktär. I denna analys fokuserade jag på karaktärens inre liv, och visade att samma metod kan tillämpas till ett manus för en dramatisk text.

## 5 DISKUSSION OM KARAKTÄRENS AUTONOMI

Hittills har jag diskuterat skillnaden mellan Dyers romanbaserade koncept av karaktär och det strukturalistiska perspektivet, samt tillämpat Dyers koncept i min analys av karaktären Kurtz i *Mörkrets hjärta*. Jag valde att fokusera på enbart en av egenskaperna i Dyers koncept, Kurtz inre liv. Desto mer jag har funderat på hur vi förhåller oss, eller uppfattar, en karaktärs inre liv, desto mer fascinerad har jag blivit av karaktärens autonomi. Detta tema var också ursprungliga orsaken till att jag valde detta forskningsämne, då jag var intresserad av hurdan kontroll vi har av karaktärerna vi skapar. I början av litteraturöversikten inkluderade jag underrubriken *Är karaktärer "verkliga människor"?* med avsikten att skapa en frågeställning kring vad vi menar med karaktärer och vad vi uppfattar som verkligt.

Enligt Nationalencyklopedin (2018e) betyder ordet *verklig* något som finns i världen och kan uppfattas eller påvisas med sinnen vid visst tillfälle, och står i motsats till tanke- eller fantasiprodukter. Om vi följer denna definition av termen verklig, så verkar det som att vi kan dra en enkel slutsats: karaktärer är tanke-/fantasiprodukter, dvs. de är inte verkliga. Men samtidigt påpekar litteraturen att vi läser om fiktiva karaktärer som om dom vore verkliga personer. Vi uppfattar dem som naturliga (Mäkikalli & Steinby 2013 s. 72). Vi talade också om vår tendens att tillåta oss själva illusionen av att karaktären har en egen vilja och lever ett eget liv. Därpå anser vissa kritiker att detta inte är en illusion, eftersom författaren inte har fullständig kontroll av sina karaktärer (Dyer & McDonald 1998 s. 105). Det är svårt att komma ifrån att karaktären känns verklig.

När vi talar om verkliga personer, så tänker vi bl.a. på en fysisk kropp i den fysiska världen. Det verkliga betraktas som något konkret eller objektivt. Men vår karaktär däremot är inte något fysiskt och skapas till största del på det subjektiva planet. Enligt Nationalencyklopedian (2018f) hänvisar *karaktär* till en persons läggning, personlighet, eller ett tämligen stabilt mönster av en individs egenskaper, såsom de avspeglar sig i individens förhållande till andra och till sig själv. Oftast räknas till karaktären personlighetens känslomässiga och moraliska egenskaper, medan intelligens och

kroppsliga drag inte ingår. En snävare definition tar endast fasta på individens moraliska egenskaper ("han har god karaktär"). Karaktär är med andra ord något som man uppfattar, inte enbart något man kan röra, höra, dofta eller se. Istället för att säga att man uppfattar någons karaktär, kunde man säga att man tolkar någons karaktär. Kan då en verklig person existera utan sin karaktär? Nej, eftersom vi inte lever ensamma. Vi är sociala varelser och har ett behov att ständigt tolka varandra, dvs. tillskriva varandra en karaktär, som ett sätt att känna igen eller förstå varandra. Med andra ord kan vi se på karaktär som en integrerad del av den verkliga personen. Men vad händer då när en person dör och den fysiska kroppen inte längre finns till? Jo, minnet av dem, eller mer specifikt, minnet av deras karaktär återstår och representeras i form av berättelser, texter och andra dokumentationsmedel. Vi blir kvar med representationer av den verkliga personen.

Romanen, pjäser och film är alla medel till att skapa en värld av karaktärer som representerar vår uppfattning, eller tolkning, av något som är verkligt eller fiktivt. Även om målet är att representera något verkligt så är det alltid begrundat i en tolkning, dvs. ett perspektiv. Vi tar som exempel en person som har som mål att skapa något självbiografiskt i form av en pjäs. Personen ifråga kan välja att skriva texten själv och även spela sig själv på scen. Skulle då slutresultatet representera något verkligt? Allt berättande är en form av performans och skapar endast representationer av det vi önskar berätta om.

Men det är inte bara berättandet som gör det svårt att beskriva något verkligt. Hur verkligt är det som vi försöker berätta egentligen? I litteraturöversikten togs fram att karaktär bl.a. skapas genom verbala kommentarer. Fungerar inte vårt medvetande på samma sätt? Vi utövar en inre monolog som konstant tolkar omvärlden och berättar åt oss vem vi är, var vi är och vad vi känner. Vi skapar en representation av oss själva och omvärlden. Vi litar på vår inre monolog för att kunna grunda oss i en verklighet. Men hur pålitlig är denna inre monolog? Hur verklig är vår uppfattning av vår egen karaktär?

Vår uppfattning av vår egen karaktär är inte heller identisk med den bild som andra människor har av oss. Perspektiven är inte samma. Vi delar inte heller identiska minnen av gemensamma upplevelser. Dessutom ändrar våra personliga minnen varje gång vi återkallar dem, eftersom de blandas med ny information med tiden. Vi tenderar att färga

våra minnen genom att förstärka och förminska enskildheter. Återkallning av minnen kan därmed leda till att de förvrängs och blir mindre korrekt än de ursprungliga (Strandberg 2017). Härmed får man ett intryck av att vår egen karaktär inte verkar vara entydigt konkret eller objektivt. Den skapas på det subjektiva planet och verkar vara något fluktuerande, något som det finns fler representationer av. Är vår karaktär då mindre verklig? Om då karaktär är något fluktuerande och återges i form av representationer, så skulle jag argumentera att vår uppfattning av en verklig människa, inte är så konkret. Eller kanske mer specifikt: vår uppfattning av det verkliga i en människa är inte så konkret.

Jag nämnde tidigare att identifikation är en förutsättning till att förstå berättelser. På samma sätt som vi har ett behov av att känna igen varandra på gatan, så behöver vi känna en bekantskap med karaktärerna i en berättelse (Nationalencyklopedin 2018a). Vi har ett behov av att se oss själva i karaktärerna, vilket talar för att det måste finnas något verkligt i karaktärerna för att vi ska förstå dem. Samtidigt kan vi onekligen lära oss av karaktärer. Karaktärer är vägledare i en fiktiv värld, där de genom sina handlingar kan beröra oss och ändra på vår verklighetsuppfattning. Det är som om vår verklighet vore i konstant dialog med den fiktiva världen om vad som är verkligt.

Frågan om karaktärens autonomi kan ses som en fråga om kontrollen vi har av vår verklighet. Då vi lär oss något nytt, avslöjas brister i denna kontroll, eftersom vi inte kan kontrollera en verklighet som vi inte förstår eller är medvetna om. Från detta perspektiv kan man argumentera att alla karaktärer som lär oss något nytt om vår verklighet, är autonoma, eftersom de rör sig på ett område vi inte känner till. Givetvis kan bara författaren ha någon slags kontroll av sina karaktärer, inte läsaren. Men vad om författaren också själv lär sig något av sin karaktär? I detta fall kunde man säga att karaktären fungerar som en vägledare in i en främmande verklighet, ett område författaren inte har kontroll av. Ett område där karaktären är autonom.

## 5.1 Rekommendationer för vidare forskning

Med målet att vidare undersöka karaktärens autonomi skulle jag rekommendera tre

följande frågeställningar:

- I. Är författaren i kontroll av karaktärerna de skapar?

Genom att se närmare på författarens arbete och den kreativa processen kunde man få fram nya perspektiv gällande karaktärens autonomi.

- II. Hur kunde man skilja mellan verkliga och fiktiva karaktärer från ett ontologiskt perspektiv?

Karaktärens autonomi är ett abstrakt begrepp och är kopplat till hur vi skiljer mellan verkliga och fiktiva karaktärer. Denna skillnad kunde klargöras eller bättre kategoriseras med hjälp av ett ontologiskt perspektiv, vilket inom kunskapsteori behandlar frågor om vad som verkligen finns. Ontologi skiljer sig från epistemologi, vilket är läran om kunskapens uppkomst, art, deras relation till verkligheten och riktighet. Men gränsen mellan ontologi och epistemologi är inte alltid uppenbar. (Wallén 1996 s. 12)

Det finns fler uppfattningar inom ontologi. Man talar bl.a. om *realism*, vilket är menar att det finns verkliga objekt eller företeelser som vi avspeglar i form av kunskap, vars riktighet kan provas empiriskt. En annan uppfattning är *idealism* som säger att kunskapsobjektet bara finns i våra egna föreställningar och att kunskapen är subjektiv dvs. beroende av vars och ens föreställningar. (Wallén 1996 s. 12)

Man talar också om subjektivism, vilket är uppfattningen att för att något ska existera så krävs det att ett subjekt varseblir eller reagerar känslomässigt på det. Detta står i motsats till objektivism (Nationalencyklopedin 2018d). Inom kunskapsteorin innebär denna ståndpunkt att den mänskliga kunskapen framför allt är beroende av det mänskliga subjektet och inte den objektiva verkligheten (Wikipedia 2018d).

- III. Vad är orsaken till att vi förstår karaktärer mimetiskt? Ett psykologiskt perspektiv.

Genom att se närmare på psykologiska orsakerna bakom vår benägenhet att läsa om fiktiva karaktärer som om dom vore verkliga, kunde man eventuellt hämta fram andra synvinklar på hur vi uppfattar fiktiva karaktärer.

## AVSLUTNING

I detta arbete har jag diskuterat hur författare skapar effekten av karaktär, samt vilka skillnader det finns i berättartekniker mellan olika litterära genrer (roman, samt pjäs- och filmmanus). Jag fokuserade på två olika perspektiv på karaktär: strukturalism och Richard Dyers romanbaserade koncept av karaktär. Det förstnämnda perspektivet anser att karaktärer är sekundära till strukturen och fungerar mer som spelknappar med bestämda funktioner. Roman-baserad konceptet däremot ser karaktären som en mer ”levande agent” som utvecklar handlingen, har ett inre liv och framstår som autonom. Sista delen i litteraturanalysen diskuterade radioteaterns utmaningar i att skapa effekten av karaktär för en ”blind” publik.

I min analys hade jag som mål att se hur karaktären Kurtz uttrycker ett inre liv i romanen *Mörkrets hjärta* (Conrad, 1902), och jämförde därefter resultaten med en dramatiserad version av romanen (Berg, 2008).

Diskussionsdelen hade som mål att reflektera över gränserna mellan fiktiva och verkliga karaktärer, för att bättre kunna förstå vad vi menar med karaktärens autonomi. Till slut gav jag tre rekommendationer till hur karaktärens autonomi kunde vidare undersökas.

# KÄLLOR

- Ash, W., 1985, *The way to write radio drama*, Elm Tree Books, London.
- Bell, E. & Bryman, A., 2015, *Företagsekonomiska forskningsmetoder*, 3 uppl., Liber AB, Stockholm.
- Berg, M., 2008, *Mörkrets hjärta (hörspel)*, Adaption av Joseph Conrads roman *Mörkrets hjärta* (1902), Sveriges Radio, Stockholm.
- Conrad, J., 1902, *Mörkrets hjärta*, Lindelöws Bokförlag, Göteborg.
- Culler, J., 2002, *Structural Poetics: Structuralism, Poetics, and the Study of Literature*. Routledge, London and New York.
- Dyer, R. & McDonald, P., 1998, *Stars*, 2 uppl. British Film Institute, London.
- Knopf, R., 2017, *Script analysis for theatre*. Bloomsbury Methuen Drama, London.
- Litteraturhistorien., 2018, *Litteraturvetenskap: Metodologier, Strukturalism*.  
<http://litteraturhistorien.se/litteraturvetenskap/>  
Hämtad: 28.6.2018
- Mäkikalli, A. & Steinby, L., 2013, *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, Serie: Tietolipas 238, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Vantaa.
- Nationalencyklopedin, 2018a, *Identifikation*, Tillgänglig:  
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/identifikation>  
Hämtad 24-08-2018
- Nationalencyklopedin, 2018b, *Erlebte Rede*, Tillgänglig:  
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/erlebte-rede>  
Hämtad 24.8.2018
- Nationalencyklopedin, 2018c, *Allvetande berättare*, Tillgänglig:  
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/allvetande-berättare>  
Hämtad 25.8.2018
- Nationalencyklopedin, 2018d, *Subjektivism*, Tillgänglig:  
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/subjektivism>  
Hämtad 24.8.2018
- Nationalencyklopedin 2018e, *Verklig*, Tillgänglig:  
<https://www-ne-se.ezproxy.arcada.fi:2443/uppslagsverk/ordbok/svensk/verklig>  
Hämtad 14.10.2018
- Nationalencyklopedin 2018f, *Karaktär*, Tillgänglig:



<https://www-ne-se.ezproxy.arcada.fi:2443/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/karakt%C3%A4r>  
Hämtad: 17.10.2018

Picasso, 2018, *Wikiquote: Pablo Picasso*. Tillgänglig:  
[https://en.wikiquote.org/wiki/Pablo\\_Picasso#%22Picasso\\_Speaks,%22\\_1923](https://en.wikiquote.org/wiki/Pablo_Picasso#%22Picasso_Speaks,%22_1923)  
Hämtad: 8.9.2018

Price, S., 2010, *Character in the screenplay*, I: Nelmes, J., *Analysing the screenplay*.  
Tillgänglig:  
[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/FAV265/um/Price\\_Character\\_in\\_the\\_screenplay\\_text.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/FAV265/um/Price_Character_in_the_screenplay_text.pdf)  
Hämtad: 14.5.2018

Siltanen, J., 2003, *Äänen tarinat*, I: Hirvonen E., *Käsikirjoittaminen*, Art House, Juva.

Strandberg, O., 2017, *Vårt minne och hur det fungerar*, Tillgänglig:  
<http://www.psykologiskvetande.se/minnet.html>  
Hämtad: 17.10.2018

Thomas, J., 2014, *Script analysis for actors, directors, and designers*, 5 uppl., Focal Press, Abingdon.

Wallén G., 1996, *Vetenskapsteori och forskningsmetodik*, 2 uppl., Studentlitteratur, Lund.

Wikipedia, 2018a, *Erlebte Rede*, Tillgänglig: [https://sv.wikipedia.org/wiki/Erlebte\\_rede](https://sv.wikipedia.org/wiki/Erlebte_rede)  
Hämtad: 23.5.2018

Wikipedia, 2018b, *Berättarperspektiv*, Tillgänglig:  
<https://sv.wikipedia.org/wiki/Ber%C3%A4ttarperspektiv> Hämtad: 10.6.2018

Wikipedia, 2018c, *Structuralism*, Tillgänglig:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Structuralism#In\\_literary\\_theory\\_and\\_criticism](https://en.wikipedia.org/wiki/Structuralism#In_literary_theory_and_criticism)  
Hämtad: 20.6.2018

Wikipedia, 2018d, *Subjektivism*. Tillgänglig:  
<https://sv.wikipedia.org/wiki/Subjektivism>  
Hämtad: 8.8.2018