



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och Litteraturcentrum

Handledare: Björn Larsson

I JAKT PÅ EN METOD

– från lineärt till icke-lineärt skrivande –

Christina Jacobson

FFSM02

VT-13

Litterärt skapande

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

ABSTRACT	1
INLEDNING	1
Terminologi	2
Korpus	5
DEN LINEÄRA SKRIVPROCESSEN	8
Att skriva som man läser	8
Att skriva är att minnas	11
Att lämna intrigen därhän	13
Att skriva utan att veta målet	15
DEN ICKE-LINEÄRA SKRIVPROCESSEN	18
Att skriva som en filmmakare	18
Att skriva knappar	19
Att skriva kärnor	21
FRÅN LINEÄR TILL ICKE-LINEÄR – DEN EGNA SKRIVPROCESSEN	24
SAMMANFATTNING	30
Tack	33
KÄLLFÖRTECKNING	34

ABSTRACT

From linear to non-linear writing, this paper is an attempt to map out the writing process by looking at the way that a number of published authors work as they compose their stories. It is also a look into the development of my own writing process as I have moved from writing linearly – from beginning to end – to a non-linear fashion – of writing scenes out of order – during my three years at Författarskolan, Lunds University. This paper not only tries to depict the hows, but also the whys, trying to close in on the reason why a specific writer works in his or her chosen fashion.

INLEDNING

”Success in writing lies largely in figuring out how your own brain works, and cooperating with it.”¹

I den här uppsatsen ämnar jag titta på skrivprocessen, på hur olika författare arbetar; deras arbetssätt och skrivmetoder, uppdelat enligt de som skriver *lineärt* respektive de som skriver *icke-lineärt*.

Dessa två termer har här inget att göra med den kronologi enligt vilken en berättelse² återges, utan handlar istället om den ordning i vilket författaren har nedtecknat sin text. Jag kommer att gå in närmare på dessa två begrepp under ”Terminologi”, där jag inte bara kommer att titta på vad andra har sagt i ämnet och vilka begrepp de använder, utan även förklara varför jag har valt att använda lineärt kontra icke-lineärt och vilken betydelse jag har gett de två termerna.

Med utgångspunkt i lineärt skrivande kommer jag att redogöra för olika arbetssätt som innefattas av begreppet; från att göra ett grundligt förarbete med karaktärsskisser och outlines till att skriva sig fram instinktivt från mening till mening. Därefter övergår jag till att redogöra för författare som skriver icke-lineärt; från dem som likt en filmmakare skapar en outline över berättelsen för att sedan skriva scenerna utan inbördes ordning, till de som med utgångspunkt i vad de kallar kärnor eller knappar skapar sina scener.

Genom att visa på skillnader och likheter mellan olika sätt att arbeta hoppas jag kunna visa att metoderna faktiskt inte skiljer sig åt så mycket som man skulle kunna tro. Samtidigt står det klart att varje författare har sitt eget sätt att arbeta på, trots likheterna, vilket innebär att det inte är möjligt att säga att alla författare som skriver lineärt arbetar på samma sätt, eller tvärtom, att alla som skriver

1 Gabaldon, Diana, författare. 2013. E-mail 24 april.

2 Med berättelse syftar jag på romaner och noveller, sagor, essäer, bilderböcker, med andra ord allt som har en berättarstruktur.

icke-lineärt har samma arbetsmetod.

En viktig del av mitt arbete har inte bara varit att ta reda på hur författarna arbetar, men även varför de tycker att det ena eller andra sättet att arbeta på är att föredra. En fråga som egentligen är rätt enkel att besvara redan här. Man har hittat en arbetsmetod som fungerar. Frågan borde kanske istället vara varför den fungerar. Genom att redogöra för varför författarna skriver som de gör hoppas jag få besvarat denna fråga, om inte annat får den ett svar när jag övergår till att redogöra för min egen skrivprocess. Med utgångspunkt i de två romaner som jag har arbetat på under mina år på Författarskolan kommer jag att jämföra de olika sätt jag arbetat på, varför den ena metoden fungerade – eller snarare inte fungerade – just då och varför jag arbetar på det sätt som jag gör nu.

Terminologi

I sin bok *Imaginative Writing, The Elements of Craft* skiljer Janet Burroway mellan ”*outlining*” och ”*quilting*” som två sätt att bygga en berättelse.

Outlining är vad det låter som. Man gör en outline, eller en disposition,³ över berättelsen innan man börjar skriva och när man har tänkt igenom den ordning i vilken handlingen ska utspela sig sätter man sig ner och skriver sitt manus från början till slut, i den ordningen (2007:210-211).

Quilting, eller lapptäcksteknik som man skulle kunna kalla det på svenska, är enligt Burroway när ”you carry on writing without attention to shape or structure.” Man väljer ut något man vill skriva om – ett stycke handling, en dialog eller monolog, en karaktärsskiss – och prövar sig fram för att se vad som uppstår under skrivandets gång. Detta innebär enligt Burroway inte bara att skriva en scen och sedan gå vidare till nästa, men även att skriva samma scen på olika sätt, tex ur olika perspektiv (2007:211).

När man till slut har fått ihop tillräckligt material för att skapa en sammanhängande berättelse, är det dags att klippa och klistra ihop ett färdigt manus. Burroway själv skriver på datorn, så hon menar att man ska printa sina scener, klippa isär dem, sprida ut dem framför sig och tejpa ihop dem i den ordning de ska komma – därav namnet lapptäcksteknik. Därefter gör man om samma procedur i datorn; man klipper ut och flyttar texten enligt det råmanus man precis har skapat (2007:211-212).

Burroway menar att de två metoderna inte utesluter varandra, utan att man på ett eller annat sätt använder bägge när man skriver. Hon rekommenderar läsaren att finna den metod som passar honom/henne bäst, men även att försöka sträva åt andra hållet. Detta eftersom metoderna inte är uteslutande och tjänar på att dra nytta av varandra. Där *outline*-metoden kan resultera i ett manus

3 Flertalet författare tar upp *outlining*, jfr t.ex. Doubtfire (1983:23-24) som talar om ”1-30 metoden” efter Winston Clewes; Gardner (1986:84-85); McAleer (2008:101-102); samt Malmsten (2012:85).

med "clarity, unity and drive", kan det också verka tunt eller krystat. Detsamma gäller för *quilting*, här är fördelarna "richness, originality, and surprise" samtidigt som resultatet kan bli ett tråkigt och vagt manus utan struktur (2007:210, 212).

I *We Wanted to be Writers* redogörs det för forskning kring "the insight experience" där forskare undersökt vad som händer i hjärnan när man blir inspirerad eller löser ett problem. Man har kunnat se att neuronerna i den högra hjärnhalvan hämtar information från en större del av hjärnan än neuronerna på den vänstra sidan. Man talar om vikten av "downtime" som ett sätt att öppna det kreativa sinnet för nya möjligheter – att författaren ska våga lita på att tid iväg från skrivbordet resulterar i nya idéer eller lösningen på problem (2011:138-139).

Författaren och redaktören Eric Olsen menar att den kreativa processen är beroende av vilken del av hjärnan som används. Han anser att skrivprocessen är en växelverkan mellan det lineära och det icke-lineära, vilket han härleder till att den är ett samspel mellan den verbala delen av hjärnan som styr det rationella och det logiska, och den delen av vårt sinne där inspirationen föds, den del som istället är ickerationell och ickelogisk. Olsen skiljer alltså inte på två olika skrivmetoder utan menar att skrivprocessen utgörs av bägge.⁴

Samtidigt skulle det Olsen kallar för *linear* kunna sägas motsvara Burroways *outlining*-koncept ovan. Han jämför lineärt skrivande med att göra en outline innan man börjar skriva och sedan skriva berättelsen från början till slut. Däremot kan inte det Olsen kallar *non-linear* sägas motsvara lapptäckstekniken. Han talar om sin egen skrivprocess och berättar att han alltid brukade göra en outline innan han påbörjade arbetet med en roman, enkom för att kasta bort den när historien tog över och började skriva sig själv.⁵ Han menar att det lineära därmed var det som fick sätta igång processen, men att de riktigt bra uppslagen och idéerna uppstod medan han skrev. I detta sätt att arbeta ser han då sambandet mellan det lineära och det icke-lineära, mellan det rationella och det icke-rationella. Samtidigt menar han att det icke-lineära även innefattar när han flyttar runt kapitlen i sin roman eftersom han insett att handlingen tjänar på en annan ordningsföljd⁶ något som kanske inte helt liknar vad Burroway kallar *quilting*, men likväl innebär att ta ett steg tillbaka från det lineära skrivandet och göra något icke-lineärt.

4 Olsen, Eric, författare. 2013. E-mail 5 april. Se även Olsen & Schaeffer (2011:138-139). Även författaren Elizabeth George talar om hjärnhalvornas betydelse för skrivandet, detta kommer jag in på nedan när jag beskriver hennes metod och framför allt varför hon skriver som hon gör. (George, 2004:66, 73).

5 Åtminstone var det vad han hoppades skulle ske medan han skrev, att historien tog över. Olsen, Eric, författare. 2013. E-mail 5 april.

6 Olsen talar om arbetet på den roman han skriver just nu, en roman han faktiskt valde att inte skriva outline över, men likväl började skriva från början till slutet (lineärt). Han berättar hur han insåg att ett av de kapitel som låg i mitten passade bättre i början. Alltså flyttade han det för att kunna inleda med en spänningshöjare. Olsen, Eric, författare. 2013. E-mail 5 april. 15 april.

Olsen berättar hur en ny karaktär dyker upp medan han skriver på sin roman; en karaktär som inte var del av ursprungshistorien, men som med ens blev en viktig del av berättelsen. Han menar att detta uppdykande är icke-lineärt medan arbetet att skriva in honom i den vidare berättelsen är lineärt. Idéer uppstår i den del av vår hjärna som sköter det icke-rationella tänkandet. Varje idé är då en del av det icke-lineära eftersom idéer dyker upp utan inbördes ordning; de kommer inte i den följd de ska vara med i historien utan kan vara en del av mitten, början eller slutet. Arbetet med att skriva ner idén, däremot, sker i den del av hjärnan som styr det logiska eller verbala och är därmed lineärt.⁷

Fantasyförfattaren Diana Gabaldon delar upp författare i två grupper, de som tänker lineärt och de som tänker i "what I sometimes call a network fashion." Hon använder sig av en liknelse med julgransljus och skiljer på en ljusslinga där ljusen sitter på rad efter varandra och de nät man kan köpa. Om en lampa går sönder i ljusslingan lyser inte heller de andra, medan i ett nät kan en eller flera lampor vara trasiga utan att det påverkar om nätet lyser eller ej.⁸

Hon menar att när man skriver lineärt är man bunden att följa berättelsen från ett logiskt steg till nästa.⁹ Därmed blir man också bunden av att veta vad som kommer närmast för att kunna fortsätta sin berättelse. Vet man inte vad som sker i ett visst kapitel kommer man inte vidare i berättelsen förrän man har löst det.¹⁰

När man har en hjärna som arbetar likt ett nätverk, menar Gabaldon att man kan skriva handling/scener utan inbördes ordning eftersom man ändå vet att de har en plats i berättelsen och tids nog dyker sammanhanget mellan dessa upp. Man är inte heller bunden av att veta vad som ska ske i ordningsföljd utan kan istället skriva det man vet och förlita sig på att man kan fylla i det som saknas vid ett senare tillfälle.¹¹

Även Gabaldon menar alltså att hjärnan har betydelse för det sätt man arbetar på och att man får hitta den skrivmetod som passar bäst för en själv. Samtidigt menar hon, likt föregående författare också påpekat, att man inte kan särskilja de två och säga att en författare alltid arbetar på det ena eller det andra sättet. Istället handlar det om att arbeta på det sätt som man tycker passar bäst just då. Gabaldon berättar att hennes arbetssätt övergår från icke-lineärt till lineärt när det blir dags att sätta samman delarna till en helhet och fylla i de scener som saknas.¹²

7 Olsen, Eric, författare. 2013. E-mail 5 april.

8 Gabaldon, Diana, författare. 2013. E-mail 24 april.

9 Gabaldon talar om hur hon använder obestämd form och säger "ett logiskt steg" istället för i bestämd form eftersom möjligheterna inte är låsta till en enda fortsättning enkom för att man skriver lineärt. Gabaldon, Diana, författare. 2013. E-mail 24 april.

10 Gabaldon, Diana, författare. 2013. E-mail 24 april.

11 Ibid.

12 Ibid.

Oavsett vilken terminologi man använder är det möjligt att särskilja två huvudgrupper inom den kreativa processen; det Burroway kallar *outlining* och *quilting* eller vad Gabaldon skiljer på som *linear* kontra *network fashion*. I fortsättningen kommer jag att använda termerna *lineärt* och *icke-lineärt* skrivande. Detta beror delvis på att jag ville ha två svenska begrepp, men också på att ingen av de termer som ovannämnda författare redogör för, täcker in alla de olika sätt att arbeta på som jag funnit ingår i processen när man skriver lineärt eller icke-lineärt. Visst finns det, som Burroway påpekar, författare som arbetar enligt *outlining*-metoden, och ställer upp ett schema innan de skriver sin berättelse från början till slut, men det finns också författare som faktiskt gör en outline och sedan skriver enligt vad hon kallar *quilting*-metoden. Det finns också författare som skriver från början till slut utan att först ha gjort en outline eller att känna till hela berättelsen eller hur den ska sluta, som låter berättelsen växa fram medan de skriver. Därmed räcker inte heller Gabaldons *linear* och *network fashion* till för att beskriva de olika arbetsmetoderna.

När jag skriver om lineärt skrivande kommer jag innefatta alla författare som börjar med första meningen och slutar med sista meningen och berättar historien från början till slut, med exempel på ovannämnda varianter av författare som gör outline och de som inte gör det och varför.

Motsatsen har jag, självklart nog, valt att kalla icke-lineärt skrivande. Detta innebär de författare som på ett eller annat sätt skapar en berättelse genom att skriva handling, scener, dialog osv utan inbördes ordning, dvs utan hänsyn till var dessa ska placeras i den färdiga berättelsen. Denna definition ligger närmre Burroways *quilting* och framför allt Gabaldons *network fashion*. Anledningen till att dessa termer inte räcker till är, som jag nämnde ovan, att det finns författare som skriver icke-lineärt som faktiskt har en klar blick över berättelsens struktur i form av en outline.

Inte heller det Eric Olsen kallar *linear* och *non-linear* passar helt in med den innebörd jag har valt att ge de svenska termerna. Som jag sade ovan ligger hans definition av termen *linear* nära Burroways *outlining* och beskriver inte de arbetssätt jag kommer undersöka. Hans *non-linear* är också för organisk och inte tillräckligt definierad för att helt passa med den betydelse jag ger icke-lineärt skrivande.

Jag anser, liksom Olsen och Gabaldon, att man inte helt kan skilja på lineärt och icke-lineärt skrivande. Som Gabaldon påpekar, och jag hoppas visa nedan, använder inte författare uteslutande den ena eller den andra metoden. De är, som också Burroway menar, beroende av varandra.

Korpus

Som källor till den här uppsatsen har jag strävat efter att hitta författare vars skrivmetod ger

exempel på olika sätt att skapa en berättelse. Jag har gjort mitt urval baserat på författare som representerar antingen lineärt eller icke-lineärt skrivande, men det har samtidigt varit viktigt att hitta författare som arbetar på olika sätt utifrån de två metoderna, likväl som författare vars arbetssätt påminner om varandra.

Där jag har kunnat, har jag haft som utgångspunkt att använda handböcker av olika slag där författare reflekterar över inte bara skrivande i allmänhet utan främst sitt eget – detta gäller Elizabeth George, Stephen King, Ron Carlson, Ylva Karlsson och Joyce Carol Oates. Till detta kommer boken *Mina filmresor* där författaren John Irving skriver om filmatiseringen av flera av sina romaner med tyngdpunkten lagt på *Ciderhusreglerna*, och P.D. James självbiografi *A Time to be in Earnest* och hennes *Talking about Detective Fiction*, där hon tittar närmare på fenomenet deckarromaner.

För Joyce Carol Oates har jag också använt intervjuer som den svenske filmaren Stig Björkman gjort med författaren och ställt samman i boken *Joyce Carol Oates, Samtal med Stig Björkman*.

En annan bok som består av intervjuer, med tidigare elever och författare vid The Iowa Writers' Workshop, är *We Wanted to be Writers, Life, Love, and Literature at the Iowa Writers' Workshop*. I den har redaktörerna Eric Olsen och Glenn Schaeffer – även de alumner från Iowa Writers' Workshop – ställt samman intervjumaterial utifrån olika ämnen, som antagligen går tillbaka på de frågor man ställt, såsom den kreativa processen, hur man tar kritik, hur man upplevde utbildningen, osv. Här har jag hittat information om Sandra Cisneros och John Irvings arbetssätt.

Utöver dessa böcker tillkommer material jag funnit i form av tidningsintervjuer och en intervju som filmats för webben med John Irving, samt information från Sandra Cisneros, Ylva Karlssons och P.D. James hemsidor.

När det gäller Diana Gabaldons skrivmetod använder jag mig av essän *The Shape of Things* som skrevs som ett efterord till jubileumsutgåvan av hennes roman *Outlander*. Jag använder mig inte av denna, utan en version som hon själv har publicerat som nerladdningsbar fil i en tråd på *Books and Writers Community*. Jag har också haft mailkontakt med Gabaldon och använder mig av hennes svar på frågor jag ställt rörande hennes egen skrivprocess och skapandeprocessen i allmänhet.

En annan författare jag också haft kontakt med är Eric Olsen som även han delat med sig av sin skrivmetod och sin syn på lineärt och icke-lineärt skrivande.

Jag har valt ut de författare som kommer att behandlas i uppsatsen utifrån deras arbetssätt, men än viktigare, att det fanns ett grundläggande material där de reflekterar över sin skrivmetod – hur de

gör, men också varför de arbetar på just det sättet. Anledningen till att jag valt publicerade författare, snarare än tex att koncentrera mig på vad som lärs ut i olika handböcker om skrivande, var att jag ville att personen skulle ha använt sig av den metod som han eller hon berättade om. Därmed blev det naturligt att använda skönlitterära författare. Däremot har jag inte lagt någon vikt på vilken genre författarna skriver inom, hur kända de är eller hur många böcker man har utgivit. Till exempel har författaren Ron Carlson, mig veterligen, aldrig blivit utgiven på svenska och Eric Olsen är den författare som utgivit minst skönlitterärt – ett antal noveller under sjuttioalet. Hans tyngdpunkt ligger istället på faktaböcker, men enligt uppgift arbetar han i skrivande stund på en mordhistoria.¹³

Det har inte varit någon svårighet att finna material bland de författare som skriver lineärt, svårigheten har istället varit att först finna författare som skriver icke-lineärt och därefter att hitta källor där de beskriver metoden och varför de använder den. I ett par fall där jag ansett att materialet kunde utvecklas har jag därför valt att kontakta författarna direkt. Jag nämner Diana Gabaldon och Eric Olsen ovan. En annan författare som jag kontaktat är Sandra Cisneros, som genom sin agent meddelar att hon får för många liknande förfrågningar för att kunna svara på alla.¹⁴ I hennes fall har jag därför fått använda de källor som fanns att tillgå.

Under min research till uppsatsen har jag gått igenom ett omfattande material av handböcker och handledningar i skrivande; böcker som jag sedermera valt bort då det visade sig att flertalet av dem inte tar upp olika skrivmetoder eller arbetssätt, och de som gör det – tex ovannämnda McAleer och Gardner – beskriver hur man gör en outline, men kommer inte in på det faktum att det finns andra sätt att bygga en historia och vad dessa består av. Av ett trettio-tal böcker är Burroways den enda som på ett nyanserat sätt redogör för både lineärt och icke-lineärt skrivande.¹⁵ Hon beskriver de olika arbetssätten och behandlar även konsekvenserna av att använda endera metod.

13 Olsen, Eric, författare. 2013. E-mail 5 april.

14 Bergholz, Susan, litterär agent. 2013. E-mail 17 april.

15 I sin bok *Så gör jag Konsten att skriva* tar Bodil Malmsten upp det faktum att man kan skriva på olika sätt – hon skiljer på den metodiska metoden och den intuitiva, men ger inte en balanserad bild av de bägge. Hon går in i detalj på den metodiska metoden och beskriver hur man kan göra kartor och scheman över handlingen, men vad den intuitiva metoden består av utöver att vara motsatsen och den metod Malmsten själv använder, anges inte. (Malmsten 2012:85).

DEN LINEÄRA SKRIVPROCESSEN

”The preparation stage might take a few minutes, or it might last for days or weeks or years, depending on the nature of the project.” (Olsen & Schaeffer, 2011:114)

Att skriva som man läser

”jag skriver mina romaner i den ordning de ska läsas” (George, 2004:71)

I *Skriv på!* berättar Elizabeth George utförligt om sin skrivprocess och det grundläggande arbete som föregår innan hon skriver en roman. Detta arbete gör att hon alltid vet slutet i förväg. ”Jag kastar mig aldrig bekymmerslöst ut i något stort litterärt äventyr i hopp om att mina huvudpersoner ska reda ut saker och ting för mig medan vi färdas mot det okända” (2004:63). Hon menar att skrivandet är en lika fysisk som intellektuell sysselsättning och att det är känslan i kroppen som får råda i beslut angående handling, tema osv (2004:64).

”Jag börjar aldrig skriva förrän jag har en idé” (2004:202), menar George, ett antagande som väl är ganska självklart. Samtidigt är idén mer än bara fröet till något, det är istället:

”en fullständig tanke som innehåller ett av tre element: den ursprungliga händelsen som ska sätta bollen i rullning i romanen, berättelsens huvudlinje som innehåller början, mitten och slutet *eller* (och notera ordet *eller*) en spännande situation som omedelbart leder till en uppsättning personer i konflikt.” (2004:202)

När George hittat fram till idén övergår hon till att skapa en genomarbetad plan för sin berättelse. Här drar hon upp berättelsens huvudlinje från brottet till straffet,¹⁶ från början till slut. Därefter gör hon en karaktärsanalys av personer som ska vara med i berättelsen. Hon börjar med personerna eftersom hon anser att handlingen är direkt beroende av dem. Denna analys är en hel egen berättelse som återges i presens om vem personen är och hur han/hon passar in i romanen. Att skriva dessa karaktärsanalyser låter henne se samband mellan personerna och därigenom får hon idéer till romanens bihandlingar. Att arbeta på detta sätt ger upphov till fler idéer än vad George kan använda i en och samma roman. ”Det är en fantastisk process och den misslyckas aldrig.” (2004:64-69, 203, 208-210).

George beskriver sin process två gånger i två olika kapitel av *Skriv på!*. Det intressanta är att

16 Elizabeth George skriver deckarromaner.

hon inte beskriver processen på samma sätt bägge gånger. I kapitel 5 anges att hon skriver karaktärsanalyserna som steg två i den genomarbetade planen – nämligen efter att hon lagt fast huvudlinjen. I kapitel 15 däremot säger hon att hon skapar karaktärsanalyserna efter faktainsamlandet, som ett tredje steg i processen. Att notera är att varken researcharbete eller miljö omnämns i kapitel fem. I den snabbgenomgång av skrivprocessen som George ställer upp i kapitel 22 anges en ytterligare variant: att hon skapar karaktärerna i två led – först när hon befolkar den värld hon skapat genom att först göra upp en allmän, sedan en detaljerad lista över karaktärerna – vilket måste anses vara karaktärsanalyserna – och sedan att hon ”skapar personerna” efter faktainsamlandet (2004:65, 208, 286).

Efter karaktärerna kommer miljön och som nästa steg kommer att skapa själva intrigen. Det behöver inte vara hela intrigen, men åtminstone tillräckligt för att hon ska få en känsla av riktning, av varhän berättelsen bär. Detta får hon genom att skapa vad hon kallar en stegvis skiss, som sedan utvecklas till en löpande skiss (2004:71, 211-212).

För att skapa sin stegvisa skiss skriver George ner ett antal scener som bygger upp ett särskilt avsnitt och sorterar sedan upp dem så att de kommer i kronologisk ordning. Detta är ett sätt att få överblick över romanens handling och kunna se vilka samband som uppstår och vilka problem hon måste lösa under skrivandets gång (2004:71-73, 210-212).

När George sedan har en lista med ett antal scener utvecklar hon denna vidare till vad hon kallar ”den löpande intrigskissen” (2004:71, 73, 212). Den löpande intrigskissen är en ”medvetandeström i presens” (2004:73), som beskriver vad som ska hända i de olika scener som bygger upp den stegvisa skissen. Med utgångspunkt i scenens perspektiv – utifrån vilken karaktär scenen kommer att återberättas – går George vidare till handling och MUTH.¹⁷ Hon fattar också olika beslut om tex stilen, allt för att ha så mycket information som möjligt innan hon börjar skriva (2004:75-77, 212).

Först när allt detta är klart kan arbetet med ett första utkast påbörjas. Eller som George själv säger: ”Slutligen, när jag är klar med allt detta förberedande arbete, kommer det roliga: det första grova utkastet.” (2004:212).

Allt detta grundläggande förarbete är viktigt för George, det är en del av processen för att skrivandet ska gå så lätt som möjligt. Hon skiljer på hantverket – förarbetet – och författandet – själva skrivandet. Genom att i förväg ha utarbetat en genomtänkt plan över hela romanen behöver hon inte lösa problem som uppstår under skrivandets gång. Som hon uttrycker det själv, behöver

17 En viktig del av att utarbeta dialog består för George av vad hon kallar för MUTH – Metod för att Undvika Talande Huvud – se boken s. 74-75.

hon inte ”våndas över 'vad som ska hända’”. Istället kan hon ägna sig åt ”skrivandets konstnärskap, och det handlar enbart om språkets skönhet.” Hon arbetar genom att gå fram och tillbaka mellan sina skisser och det hon nu skriver tills hon har ett färdigt utkast. Detta innebär inte att historien är helt fast, det dyker ständigt upp nya idéer, nya tankar eller vägar som historien kan ta. Ibland använder hon sig av dessa, ibland inte (2004:77, 212-213).

Hon förklarar sitt omständliga arbetssätt med att hon är ”starkt 'vänsterhjärnad’” och att processen är nödvändig för att väcka hennes kreativa sida. De utförliga karaktärsanalyser hon skriver är ett led i att låta ”fantasin flöda fritt för att frigöra den högra hjärnhalvan.” Det är ett medvetet val att hon skriver dessa i presens, precis som med de löpande intrigs-skisserna. Hon väljer detta tempus och detta sätt att skriva – medvetandeströmmen som omnämns ovan – eftersom det frigör henne från tankar om ”typografiska misstag, stavfel, interpunktion, meningsbyggnad, bildspråk eller något annat som kanske skulle kunna hejda mig, få mig att fundera och på så sätt spåra ur.” Hon menar att denna medvetandeström också ständigt ger upphov till nya idéer att använda i romanen. Hon kan inte förklara varför det fungerar, bara att det gör det. (2004:66, 73, 75, 209). George betonar vikten av att ha en arbetsrutin. ”Att inte ha någon arbetsrutin är som att inte kunna hantverket.” Detta ökar risken för skrivkramp och behovet att vänta på att inspirationen ska komma, vilket också tar glädjen ur skrivandet. ”Eftersom jag kan få hjälp både av min arbetsrutin och av min hantverksskicklighet ser jag med glädje, förväntan och förtjusning fram emot mitt dagliga skrivande.” (2004:201-202).

Ett problem med handböcker som Georges, men även tex Stephen Kings *Att skriva* som jag tar upp nedan, är att man fokuserar på den egna skrivmetoden och därmed utesluter andra.¹⁸ George nämner visserligen att det finns de som skriver utan intrig – hon refererar till författaren T. Jefferson Parker, själv kommer jag använda Stephen King, men trots att hon beskriver Jeffersons arbetsprocess av att skriva utkast efter utkast, förklarar hon inte vad han tjänade på att utesluta intrigen i förhållande till vad hon tjänar på att skapa densamma. Hon förkastar hans arbetsmetod eftersom hon anser att den är för arbetsam, men inkluderar inte möjligheten att Jefferson, eller för den delen läsaren, skulle kunna säga detsamma om hennes metod (2004:71).

Hon problematiserar inte heller det faktum att det finns de författare som, i motsats till henne själv, inte skriver sina böcker i den ordning de ska läsas. Hon konstaterar kort och gott i en parentes att ”(några författare – till exempel P.D. James – gör förresten inte det.)” (2004:71). Det skulle vara intressant att veta vilken värdering George lägger i ordet några. Jag uppfattar det som att hon menar att hennes metod är den dominerande med ett fåtal undantag, något som hon fö inte ger några belegg för, ett påstående som helt klart inte stämmer om man ser till de olika metoder som författare

18 Detta gäller även Ron Carlsons *Ron Carlson Writes a Story* som också behandlas nedan.

arbetar efter; vilket jag också hoppas kunna visa i den här uppsatsen.

Att skriva är att minnas

”Att skriva handlar för mig främst om att minnas.” (Oates, 2005:138)

Två författare, som, liksom George, gör ett ordentligt förarbete är Joyce Carol Oates och John Irving. För dem handlar det om att ta reda på så mycket som möjligt om den historia de ska berätta innan de börjar skriva. Detta gör att när det är dags att skriva kan de minnas historien och återberätta den istället för att behöva hitta på under skrivandets gång.

”Fantasin har gjort sitt när jag börjar skriva. Det enda jag vill tänka på är språket”, säger John Irving (Irving, 2000:143), ord som för tankarna till vad Elizabeth George säger ovan om skrivandets konst och språket.

Irving talar om att han vill veta ”as much as I can stand to know without putting anything down on paper.” Han talar om att han tvingar sig själv till att inte skriva, något en före detta redaktör kallade för Irvings ”enema theory” (Hansen, 1986).

Det är av stor vikt för Irving att veta hur en historia ska sluta innan han börjar skriva på den och därför skriver han också alltid slutet först. Det kan vara så mycket som ett par sidor eller helt enkelt den sista meningen, som är den han alltid skriver ned först (O'M, 2012; Olsen & Schaeffer 2011:117). ”All the important discoveries—at the end of a book—those are the things I have to know before I know where to begin.” (Hansen, 1986). Irving behöver alltså känna till eftermälet – vad historien och karaktärerna lämnat efter sig – för att veta vad som kom innan. Som en del av detta behöver han också veta vad som händer med personerna under berättelsens gång (Irving, 2000:143). ”How do you know how to introduce a character if you don't know how he *ends* up?” (Hansen, 1986). Irving jämför det med att backa in i sina historier, att skapa en färdkarta som börjar vid målet och letar sig tillbaka till startpunkten. För att kunna skapa en intrig, måste man känna till slutet (Hansen, 1986; Olsen & Schaeffer 2011:117; Time Lightbox, 2012).

Men även om han börjar med slutet måste Irving känna till hela historien innan han börjar nedteckna sin historia. Han berättar om hur han inför arbetet med sin debutroman *Setting Free the Bears* och senare *Ciderhusreglerna* fick göra så omfattande research att när han till sist började skriva visste han redan allt som skulle ske i förväg (Hansen, 1986). Detta arbetssätt har han fortsatt med och när Irving till sist är redo att sätta sig ner och skriva en roman handlar det alltså inte längre om att hitta på utan att minnas (Irving, 2000:143).

Att notera är att Irving ofta berättar om sin metod, en metod han menar att han är ensam om och som han inte heller vill rekommendera till blivande författare. ”Why would I think this is a

'method' worth imposing on young writers?" Irving besvarar frågan genom att konstatera att han inte tror att den skulle fungera för någon annan än honom själv och menar att man istället måste lära ut en metod utifrån elevens egna förutsättningar¹⁹ (Olsen & Schaeffer 2011:117). Samtidigt kan man fråga sig hur han kan vara så övertygad i sin tro att den egna metoden inte skulle passa andra, förrän han har fått dem att pröva och sett dem misslyckas.

Även Joyce Carol Oates talar om skrivandet som att minnas. "När jag ska renskriva ett manus har jag föreställt mig alltsammans upprepade gånger." (Oates 2005:43).

På frågan om hon skriver lineärt, berättar Oates att hennes metod varierar från gång till gång. Vissa romaner – *Blonde* eller *Jag ska ta dig dit* – kanske började som noveller men växte till romaner²⁰. Ibland arbetar hon icke-lineärt – skriver vissa partier först, för att sedan sätta samman dem till en helhet. Klart står i alla fall att skrivandet föregås av ett enormt tankearbete, ibland på flera år. *Blonde* är en av dessa romaner, *Bellefleur* en annan (Björkman, 2008:168). Oates berättar att hon inför skrivandet av den senare hade "över tusen sidor anteckningar – i vissa fall rörde det sig om lösa lappar, i andra så gott som färdigskrivna scener som så småningom skulle flyta in i romanen utan några större förändringar." (Björkman, 2003:98).

Ovan talar jag om Irvings behov av att veta slutet innan han kan skriva början. "You have to know what your voice sounds like at the end of the story, because it tells you how to sound when you begin." (O'M, 2012). Oates delar en liknande tankegång. Hon måste veta hur en historia slutar för att kunna börja skriva den. "[- -] slutet måste finnas där, åtminstone i det undermedvetna, innan jag kan skriva någon stark början." (Oates, 2005:139).

Inte heller för Oates är skrivmaskinen en plats där hon hittar på, det är istället när hon är borta från arbetsrummet som idéerna kommer. Ofta när hon är ute och rör på sig – hon är en stor fan av jogging – eller i bilen, på flygplatser och i flygplan. Eller i sängen, om morgonen, när man är inte riktigt vaken, men inte heller längre sover. Dessa är "pauserna då jag försöker tänka igenom det jag senare ska skriva." Hon försöker se scenerna likt en film, se det karaktärerna ser, höra deras repliker (Oates, 2005:43, 138-139; Björkman, 2003:49).

Oates talar om skrivandet som ett icke-verbalt värv. "Det kan lika gärna vara filmiskt, dramatiskt, känslomässigt, auditivt och ofullgånget innan det blir till språk och omvandlas till skrivna ord." (Oates, 2005:138). "Jag måste först använda fantasin, helt utan ord, och sedan minnas." (Oates, 2005:138).

19 Irving är inte bara f d elev på Iowa Writers' Workshop utan har även arbetat som lärare där och reflekterar över hur han skulle lära ut skrivmetoder om han återgick till att lära ut skrivande idag. (Olsen & Schaeffer, 2011:117).

20 Hos Björkman anges att *Blonde* ursprungligen skulle bli en kortare text om 75 sidor; i *En författares övertygelse* att den skulle ha blivit en kortroman om 175 sidor. (Björkman, 2003:168; Oates, 2005:141).

Oates skriver först sina texter för hand, sedan på skrivmaskin.²¹ Hon omarbetar ständigt texten och säger att skrivandet ”är för mig en gradvis handling” (Björkman, 2003:50). Hon läser ständigt om texten, redigerar, kastar och skriver nytt. Istället för att tala om olika utkast handlar det om ”skikt”. ”Jag går framåt och bakåt varje dag. Det skrivna växer på ett sätt som är svårt att ens tala om.” (Björkman, 2003:50). Hon ger författare rådet att börja arbeta om sina romaner samtidigt som de skriver slutet för att tonen ska bli genomgående i hela romanen, ett arbetssätt hon tex använde när hon skrev *Blonde* (Oates, 2005:43, 143-144).

Av de författare vars arbetsmetoder beskrivs här, är Oates den ende som säger att hennes skrivprocess ändras från en roman till nästa. Man skulle önskat att hon hade fördjupat sig i sina olika arbetssätt och utvecklat varför det är så. Innebär det att hon ännu inte funnit den metod som passar henne bäst – något som känns föga sannolikt med tanke på den omfattande produktion hon har bakom sig – eller, mer troligt, att hon funnit fördelar i olika sätt att arbeta som hon tillämpar beroende av vilken typ av berättelse hon skriver. Därmed hade man också kunnat önska en diskussion om hur de olika arbetssätten påverkar texten. Som jag redogör för i inledningen ser Burroway för- och nackdelar med både lineärt och icke-lineärt skrivande, och det hade varit intressant att se om en författare som arbetar på olika sätt från roman till roman, ser en effekt av det i den text hon skapar. Man undrar också om valet av metod är beroende av genre eller den stil Oates vill uppnå.

Att lämna intrigen därhän

” – jag vill att du ska förstå att min grunduppfattning om hur bra berättelser blir till är att de mer eller mindre skapar sig själva.” (King, 2001:144)

I motsats till Elizabeth George, som utarbetar välgenomtänkta intrigskisser, anser Stephen King att intrigen inte har någon plats i en roman/novell. En berättelse är istället uppbyggd av tre delar – berättandet, beskrivningen och dialogen. King påstår inte att han aldrig har byggt upp en intrig, men säger att han försöker undvika det närhelst det är möjligt.²² Han menar att en roman måste vara intriglös eftersom våra liv – till största del – är det och, än mer viktigt: ”att en intrig och den spontanitet som äkta skapande förutsätter inte går att förena.” (King, 2001:144). Bra berättelser

21 I förordet till Björkmans bok – utkommen 2003 – får vi veta att hon ställt in datorn i garderoben och återgått till att skriva för hand eller på skrivmaskin. (Björkman, 2003:8) Vilka skrivredskap hon använder sig av idag har jag inte hittat någon uppgift om.

22 King ger exempel på romaner där han faktiskt arbetat med intrig, men menar att resultatet inte har varit bra. Istället har det blivit ”stela, överambitiösa böcker.” Romanen *Död zon* är enda gången då han faktiskt har arbetat med en intrig och känner sig nöjd med resultatet. (King 2001:150) Eftersom dessa romaner är undantagen som bekräftar regeln – att King undviker att arbeta med intrig om han bara kan – har jag valt att koncentrera mig på denna hans huvudsakliga arbetsmetod.

skapar sig själva. ”Författarens uppgift är att ge dem utrymme att växa (och att skriva ner dem, förstås).” (King, 2001:144).

King jämför författarens arbete med arkeologens, då han säger att berättelser är ”relikter” som när de upptäckts, varsamt måste grävas fram. Han talar om hur författaren, likt arkeologen, måste arbeta med yttersta försiktighet för att inte fossilet ska gå sönder. ”Bara för att få upp *större* delen av det måste spaden bytas mot skonsammare verktyg: tryckluftsspruta, grävsked, kanske till och med tandborste.” (King, 2001:145).

Han anser att intrigen kan jämföras med mycket grövre redskap och att den författare som, likt en arkeolog som använder tryckluftsborr, använder intrig, förstör lika mycket som han frilägger. Intrigen ”är ett [- -] antikreativt redskap. [Den är] den duktiga författarens sista utväg och tråkmånsens första. Berättelsen som blir resultatet av intrigmakarens mödor känns sannolikt både konstlad och överarbetad.” (King, 2001:145).

I stället för intrig talar King om intuitionen. Han hävdar att då hans böcker baseras på situationer – hur ett antal karaktärer i en viss situation tar sig ur den – snarare än en historia, har han kunnat förlita sig på just intuitionen och lämna intrigen därhän (King, 2001:145-146). Kings syn på intrig är raka motsatsen till tex Elizabeth Georges. Där hon anser att man inte kan kasta sig ut i ”något stort litterärt äventyr i hopp om att [huvudpersonerna] ska reda ut saker och ting” (George, 2004:63) anser King att man ska göra just det. ”Min uppgift är inte att *hjälpa* dem ur knipan eller manipulera dem fria – det är sånt man behöver en larmande tryckluftsborr till intrig för – utan att observera hur de fixar det och skriva ner det jag ser.” (King, 2001:146). ”Är situationen tillräckligt laddad blir hela intrigfrågan ändå tvivelaktig, vilket passar mig precis.” (King, 2001:150).

Situationerna är alltså fossilet och de dyker upp när King gör annat – tex promenerar eller kör bil – något som känns igen hos tex Oates. Flera av hans romaner tar sin utgångspunkt i en ”tänk om”-situation eftersom han anser att dessa situationer är de intressantaste. Trots att dessa och andra romaner ofta är invecklade har de skapats utifrån en given situation och berättelsens vidare handling eller detaljer har uppstått spontant under skrivandet. Detaljerna sitter fast vid fossilet, säger King, och medan man arbetar för att gräva fram det, får man också fram fler och fler detaljer till berättelsen (King, 2001:150-151).

Liksom Oates, som ser sina idéer likt scener från en film, talar King om att en idé ”brukar dyka upp i mycket enkel, avskalad form, som ett skyltfönster eller en scen på en tavla.” Grundidén är nästan alltid en situation som följs av karaktärerna, därefter går han direkt på berättandet (King, 2001:145-146, 169).

I motsats till George, Irving och Oates tonar King ned vikten av att veta slutet i förväg. ”Varför ska man ha sån kontrollnoja? Förr eller senare slutar ju en berättelse *någonstans*.” (King,

2001:146). Han menar att även i de fall där han har slutet klart för sig, förväntar han sig aldrig att romanen faktiskt kommer att sluta på det sättet. Han vill inte tvinga sina romanfigurer till något. Istället hoppas han att karaktärerna ska göra något oväntat. När en spänningsförfattare arbetar på detta sätt – där resultatet kan bli något som är oväntat till och med för honom/henne själv – innebär det att läsoplevelsen också kommer att bli något utöver det vanliga (King, 2001:146, 169).

King menar att huvuddragen i hans romaner kan urskiljas i det första utkastet, men säger också att de fick ”sin slutgiltiga utformning och det där lilla extra i form av ytterligare detaljer under redigeringsprocessen”. Det är av vikt att det första utkastet fungerar. Ett dåligt första utkast går inte att rätta genom en omarbetning – ytterst sällan i alla fall (King, 2001:151).

Kings metod består alltså av att han ignorerar intrigen, och istället låter handling och detaljer födas utifrån ursprungssituationen och växa medan han skriver. En anledning att arbeta på det här sättet är att slippa skrivkramp och de självtvivel som brukar dyka upp medan man skriver (King, 2001:186).

Som nämnts är ett problem med *Att skriva, En hantverkares memoarer*, att Stephen King fokuserar på den egna metoden och inte redogör för andra sätt att skriva en text. I motsats till de författare som betonar vikten av att läsaren måste finna sitt eget arbetssätt hävdar han att ”det som fungerar för mig också skulle kunna fungera för dig” (2001:148). Det är mycket möjligt att det ligger något i hans påstående, men eftersom han inte ställer läsaren inför några alternativ har denne inte heller möjlighet att göra ett upplyst beslut om Kings metod är den bästa eller inte. Man behöver bara gå till George för att se att hans metod att utesluta intrigen inte fungerar för alla.

Något som skiljer King från de författare som tas upp i den här uppsatsen är att han inte enkom beskriver metoden, men också vad den gör för texten. Som jag redogjort för beskriver han inte bara varför han väljer att utesluta intrigen utan också den effekt han sett på resultatet i de fall där han inte gjort det. Frågan är samtidigt om den som tillämpar hans metod upplever samma effekt. Återigen behöver man bara gå till George, för att se att även om han anser att intrigbaserade böcker blir ”stela och överambitiösa” (King, 2001:150) så är det inte säkert att andra gör det.

Att skriva utan att veta målet

”In writing we 'find' the story” (Carlson, 2007:14).

I boken *Ron Carlson Writes a Story* beskriver författaren Ron Carlson sin skrivprocess medan han skrev novellen *The Governor's Ball*. Även här har vi exempel på en författare som skriver lineärt utan att känna till hela historien på förhand. Carlson talar om att en författare inte behöver göra det

och går så långt som att säga att det faktiskt är en omöjlighet. Detta beror på att det alltid kommer att dyka upp oväntade vändningar eller händelser som man inte har planerat för. Som nämnts, hävdar King att han blir besviken om historien faktiskt slutar där han har tänkt sig, något även Carlson betonar: ”if you get what you expect, it isn't good enough.” (2007:14-15)²³. Att skriva är istället att hålla sig öppen för alla möjligheter som dyker upp medan man skriver sig fram mot något ännu okänt. Så länge man har en känsla, eller ”notion” som Carlson kallar det på originalspråk, är det tillräckligt för att man ska kunna börja skriva en berättelse. Denna känsla kan vara något som inträffat, en bild, en bit dialog eller liknande (2007:14-17). Han liknar skrivprocessen vid att dyka ner i en strid flod. Man siktar på ett mål på andra sidan, men med all säkerhet är det inte just den punkten på andra stranden man kommer att nå, det finns för många okända variabler, tex strömstyrka eller vattentemperatur. ”You can't think your way across.” (2007:22).

Carlson anser inte att hans idéer är tillräckligt uttänkta för att kallas just det, eftersom det kan handla om något så enkelt som en önskan att ”finish a phrase or a sentence and follow that flow [- -] to create an image of a mountain campsite or the lobby of a small London hotel.” (2007:17). Han väljer istället ordet ”collisions” för de uppslag han får. Novellen han talar om i *Ron Carlson Writes a Story* är skapad utifrån krocken mellan två händelser ur hans eget liv – när han tappade en stor sängmadrass på motorvägen och när han blev medbjuden till guvenörsbalen i Salt Lake City (2007:17-20).

Ron Carlson Writes a Story är en steg för steg redovisning av hur Carlson skrev novellen, mening för mening, stycke för stycke, och medan han gör detta beskriver han också hur man skapar tex karaktärer eller dialog. Han börjar – naturligt nog – med att redogöra för den första meningen, som inleds med ett ”I”. Han säger att han inte vet vem detta jag är, men att nu när han skrivit första meningen måste han hålla drivet uppe och fortsätta. Det är alltså inte läge att ta paus för att skriva en karaktärsskildring, det får vänta tills han är klar för dagen (2007:22). När Carlson utgår från sin första mening bryr han sig i det här läget inte heller om hur den kommer mottas av läsaren, viktigare är istället vad den kan göra för honom själv. Ständigt måste den mening han precis skrivit innehålla något – en detalj eller liknande – som leder framåt och ger honom något att skriva om (2007:23).

Carlson säger: ”The most important thing a writer can do after completing a sentence is to stay in the room.” (2007:24). Elizabeth George kallar det att ha klister i baken²⁴ (George, 2004:217). Man måste stanna hos texten och inte låta sig bli avskräckt av att man inte vet vad som ska ske härnäst, något en rutinerad författare har lättare för än en orutinerad. Han låter sig inte fastna på

23 Se även s 50.

24 Se kapitel 16 i *Skriv på!* för mer information om denna regel som George har hämtat från författaren Bryce Courtenay.

detaljer som namn; om han i skrivande stund inte kommer på vad en karaktär ska heta använder han de allmänna Doris eller Mickey; behöver han ett bilmärke skriver han Buick. Att ta uppehåll för att leta efter det perfekta namnet eller platsen är enkom en ursäkt för att sluta skriva, och det kan vänta till senare. Viktigare är att man stannar kvar och fortsätter sin berättelse (2007:15, 24, 27, 47).

Eftersom Carlson skriver som han gör, fokuserar *Ron Carlson Writes a Story* mycket på de stunder när han inte vet vad som ska ske näst i novellen och hur han arbetar för att komma vidare. Carlson ger exempel på en höjdpunkt i texten, där ovannämnda madrass blåser av bilen på motorvägen. Han beskriver händelsen i stor detalj; för att betona den, men också för att han är osäker på vad som ska ske härnäst. Genom att stanna i scenen köper han sig tid att tänka ut vad som händer utan att behöva ta paus och bryta sitt fokus (2007:64-65, 92-93, 98).

Carlson talar om fördomen att skönlitterära författare har det enkelt förspänt eftersom de har lyxen att kunna hitta på när de kört fast, något han ställer sig tvekande inför. Istället för att komma på, ser vi i sambanden i det som vi precis har skapat, förutsatt att vi gjort ett bra jobb, och detta får oss att skriva vidare. ”I think we find elements of stories suggested suddenly by the context—if we've created the context, the place, the moment with credible force.” (2007:84-86).

Liksom King, talar Carlson om att det första utkastet handlar om att följa berättelsen, detaljerna sätter man när man redigerar. Detta kan innebära att en karaktär kan byta både hårfärg och kön i ett och samma manus, eller att två karaktärer istället blir en, men det är nästan poängen. Det gäller att följa berättelsen dit den vill (2007:96).

Det hade gett en ytterligare dimension till den arbetsmetod han beskriver ifall Carlson hade redogjort för om han använder samma metod när han skriver sina romaner som han gör till novellen. Genom att jämföra hur metoden tillämpas på en novell respektive en roman hade han kunnat visa hur text och innehåll påverkas när man skriver berättelser av olika längd. Eftersom han inte gör det undrar man ifall *Ron Carlson Writes a Story* är en handbok som helt vänder sig till novellförfattare eller om den ska ses som en allmän handbok i skrivande.

Frågan är om en hel roman kan skrivas på dylikt sätt där en mening får ge upphov till nästa. Än mer intressant är frågan vilket resultatet blir. Naturligtvis finns det säkert de som arbetar på samma sätt som Carlson gör, även när de skriver romaner, det är möjligt att Carlson själv gör det, men det avslöjas inte.

DEN ICKE-LINEÄRA SKRIV-PROCESSEN

”Of course, the finished story is presented and published in the order in which it'll be read, but that doesn't mean that's how it was first written.”²⁵

Att skriva som en filmmakare

”The construction of a detective story might be formulaic; the writing need not be.” (James, 1999:12)

Deckarförfattaren P.D. James säger att förarbetet till en roman kan ta lika lång tid som att skriva den. Hennes idéer är oftast sprungna ur en miljö – tex en plats hon besökt. Berättelsen får sedan växa fram och med den karaktärerna, tills hon vet vem som är offret, vem som är mördaren och motivet bakom. Likt flera författare som jag nämnt ovan – tex George eller Oates – har James också bestämt hur romanen ska sluta innan hon börjar skriva på den (James, 1999:89; 2009:119-120; 2013a; 2013b).

James valde att skriva just deckarromaner eftersom: ”I love structure in a novel and the detective story is probably the most structured of popular fiction.” (James, 1999:12). Strukturen är med andra ord viktig, men när James börjar skriva på sin roman börjar hon sällan från början. Istället bygger hon romanen som man skapar en film. ”I write the sequences out of order and then put them together at the end.” (James, 2013a).

Trots att James har skrivit både en självbiografi och en bok där hon undersöker deckargenren, har det varit svårt att finna material där hon beskriver sin arbetsmetod. Därmed har det inte heller gått att finna anledningen till varför hon arbetar som hon gör, något man kan beklaga eftersom det hade varit intressant att se på vilket sätt hon, i motsats till tex George, använder den outline hon ställt upp. Hur kommer det sig att hon skriver icke-lineärt trots att hon gjort en kronologisk förteckning över berättelsen. Blir outlinen ett smörgåsbord att välja från eller är den blott en disposition för att James ska kunna hålla reda på handlingen och vilka scener som ska vara med i romanen?

En förklaring till varför man väljer att skriva icke-lineärt hittar man hos författaren Ylva Karlsson, som skrivit handboken *Skriv om och om igen* tillsammans med Katarina Kuick. Hon säger: ”Jag brukar skriva den bit jag har lust med just då” (Karlsson, 2013), ett uttalande som skulle behöva fördjupas och förklaras, men det gör inte Karlsson. Frågan är vad som väcker lusten att skriva en

²⁵ Olsen, Eric, författare. 2013. E-mail 5 april.

speciell scen, något jag kommer att gå in på när jag beskriver min egen skrivmetod eftersom jag delvis arbetar på samma sätt.

Likt Carlson vet Karlsson inte så mycket om en berättelse när hon börjar skriva på den och liksom honom skriver hon för att få veta mer om historien. I motsats till Carlson handlar det dock inte om ett lineärt skrivande från början till slut utan istället skriver hon ”utan att veta riktigt i vilken ordning saker och ting ska komma i den färdiga boken.” Det är bitar eller ”snuttar” som först senare får sin plats i den färdiga historien. Det handlar inte om något förarbete, hon skriver som hon tänker sig att det ska stå i boken och gör inga separata anteckningar om handlingen.²⁶ (Karlsson, 2013; Karlsson & Kuick, 2009:43).

Karlsson arbetar med dessa snuttar tills hon får ett grepp om historien och vet i vilken ordning scenerna ska komma. Därefter gör hon en översikt eller ruttdiagram – själv kallar hon det kalender eller almanacka – numrerar upp sina snuttar och skriver in dem på rätt plats. På detta sätt får hon en överblick över berättelsen och var hon behöver fylla på med ytterligare scener. Ibland har hon också flera varianter av samma händelse och behöver arbeta samman dessa till en sammanhängande text.

När hon kommit så långt, lämnar hon det icke-lineära skrivandet – som skett för hand i anteckningsböcker – och skriver nu in alltsammans på datorn²⁷ enligt den ordning hon ställt upp i sitt diagram. Till sist återstår bara redigeringsprocessen – där hon, naturligtvis, skriver om och om igen (Karlsson & Kuick, 2009:43, Karlsson, 2013).

Att skriva knappar

”The process of writing is like making a garment, and I often find myself making buttons long before I know what the dress they go on will look like.” (Cisneros, 2012)

I *We Wanted to be Writers*, talar Sandra Cisneros, som före detta alumna på Iowa Writers' Workshop, om vikten av att hålla fast vid sitt skrivande och inte ge upp – det Carlson benämner vikten att stanna i rummet och George att ha klister i baken. ”You need to do whatever you can to keep the work going.” Hon liknar skrivandet vid att fiska – den som fiskar ofta under en längre period kommer fånga mycket fisk, den som inte gör det får en väldigt liten fångst. Detsamma gäller skrivandet – ju mer du skriver, desto mer får du skrivet (2011:117, 124).

Hon säger att hon inte skriver lineärt, istället skapar hon *buttons*, eller knappar, till en klänning hon ännu inte vet hur den ska se ut. Tanken har uppstått i bilden av mor- och farmödrar

26 Naturligtvis redigerar Karlsson. Hon arbetar mycket på formuleringar och berättelsens ton (Karlsson & Kuick, 2009:43).

27 Vilket inte nödvändigtvis behöver vara ord för ord av det hon redan skrivit. Hon hävdar att hon redan i det här stadiet – innan redigeringsprocessen – gör ändringar. (Karlsson & Kuick, 2009:43).

som alltid sparade på udda knappar för att ha till hands vid behov. Alltså skapar hon scener, idéer, dialog och liknande utan att tänka på hur eller ens om de hör samman (Olsen & Schaeffer, 2011:130; Cisneros, 2012). Anledningen till att hon arbetar på det här sättet är att hon kan koncentrera sig på skrivandet istället för att planera i förväg och skapa en intrig. ”This idea of writing without sequence, without worrying what it is I've got or where I'm going, gives me freedom to just *write* [- - -].” (Cisneros, 2012; Olsen & Schaeffer, 2011:117).²⁸

Samtidigt säger hon att hon skriver på detta sätt eftersom det är det enda sätt hon kan skriva på. Hon använder en utgångspunkt – hon ger som exempel att om hon är trött på boken hon skriver, skriver hon om någon som är trött – och skriver ner den och arbetar om den. Cisneros redigerar medan hon skriver, tills hon fått en perfekt knapp. Därefter skriver hon en ny knapp, ibland med utgångspunkt i den förra, oftast utan att oroa sig för vad som binder de två samman, eftersom det till sist framträder mönster för hur berättelsen hänger ihop.²⁹ Hon föreställer sig att hon bara har åtta timmar på sig att skriva det som ännu inte blivit sagt; om hon dör och boken ska publiceras postumt, vad behöver hon då berätta av historien? (Olsen & Schaeffer, 2011:130).

För Cisneros leder den här metoden med att skriva knappar fram till det hon säger är det riktiga skrivandet:

”The real writing for me is finishing it, polishing it. It's like spinning straw into gold, it's creating from that straw and working hard on it for weeks and polishing it and arranging it, making it the best possible, and putting your name on it.” (Olsen & Schaeffer, 2011:124)

Som jag nämner i inledningen har jag ibland fått arbeta med ett begränsat underlag. Cisneros är ett av dessa fall, merparten information om hennes metod är hämtad från *We Wanted to be Writers* där redaktörerna har arbetat med ett omfattande intervju-material och ska återge inte bara hur en utan många författare arbetar. På grund av formen kan man därför inte förvänta sig att en vidare fördjupning sker i ämnen som skrivmetoder, samtidigt känns det som om de missat att ställa en uppenbar och viktig följdfråga när Cisneros säger att hon skriver sina knappar eftersom det är det enda sätt hon kan skriva på. Som läsare undrar man varför? Cisneros skriver både poesi och prosa och man blir nyfiken på om det är prosametoden som färgat av sig på poesin eller tvärtom, eftersom hon skriver knappar till båda (Cisneros, 2012). Man kan också undra om det finns en skillnad i knapparnas utformning eller om hon helt enkelt skriver sina knappar och först senare bestämmer om

28 Jfr George, Oates och Irving, där åsikten istället är den motsatta.

29 Jfr Karlsson ovan.

det ska bli en prosatext eller lyrik.

Att skriva kärnor

”A kernel can be anything: a vivid image, a line of dialogue, an emotional ambiance, the smell of a fart...anything at all that I can sense concretely.” (Gabaldon, 2013)

En författare som arbetar på samma sätt som Sandra Cisneros, men samtidigt mer strukturerat, är fantasyförfattaren Diana Gabaldon. Istället för knappar talar hon om *kernels*, eller kärnor. Det kan vara vad som helst – en tanke, en doft, något man sett, osv, något som sätter igång fantasin. På samma sätt som Cisneros skriver olika knappar som hon sedan sätter ihop till en helhet använder Gabaldon sina kärnor när hon ska skriva. I motsats till Cisneros handlar det dock om en mer aktiv process; där Cisneros skriver knappar och hoppas finna ett samband, skriver Gabaldon med ett medvetet mål i sikte – den roman hon arbetar på just då (Gabaldon, 2013).

Gabaldon använder sig av tingen hon samlat omkring sig – saker i hennes bokhyllor som inte nödvändigtvis behöver vara böcker – som inspiration, eller kärnor. I essän *The Shape of Things* ger hon exempel på hur hon finner fotografiet av en kristallbägare i en auktionskatalog och visar sedan hur denna bägare ger upphov till en mening, som sedan växer till en scen. ”Once I have my kernel, and the words and ideas have begun to flow [- - -], the scene grows slowly, sometimes on from the original kernel, sometimes in the opposite direction, frequently both.” (2013).

Hon säger att det inte är ovanligt att själva kärnan försvinner ur berättelsen medan hon arbetar fram scenen – kärnan är, trots allt, inte vad scenen faktiskt handlar om utan ett sätt att ta sig framåt – dvs att börja skriva och sedan fortsätta (Gabaldon, 2013).

Liksom Cisneros arbetar Gabaldon om scenen medan hon skriver den, hon filar på meningar och gör hela tiden ändringar för att till sist ha gått igenom den hundratals gånger. Liksom Cisneros säger hon också att hon ibland när hon skrivit en scen vet fortsättningen – dvs vad som händer därefter i boken – och då skriver hon den; men det är mer vanligt att hon inte vet, särskilt i början av ett projekt och då går hon istället över till en fristående kärna (Gabaldon, 2013).

På samma sätt som hon redigerar medan hon skriver, gör Gabaldon också research medan hon skriver. Detta eftersom hon anser att de två – skrivande och research – går hand i hand. En annan anledning till detta är att hon vill vara säker på att hon har gjort tillräckligt med research, något hon anser att man kan bara bli om man gör arbetet under skrivandets gång, inte innan (Gabaldon, 2013).

Till sist börjar mönster framträda och hon kan utveckla scener, eller se hur en viss händelse får en följdverkan och skriva scener som ska följa därpå. Genom att välja ut historiska händelser som är viktiga för romanen – dessa arbetar hon fram via researchen – får hon också fram en

kronologi för berättelsen (Gabaldon, 2013).

När hon fått ihop tillräckligt med text och händelseförloppet är utarbetat kan hon till sist sortera ut sina *kernels* – som vid det här laget vuxit till ca 40-60 sidor text – enligt den historiska tidslinjen och ”with luck, at that point, I can see the shape of the story in n dimensions.”³⁰ (Gabaldon, 2013).

Gabaldon säger att, även om hon arbetar icke-lineärt, så håller hon sig inte enbart till den metoden. ”[A]s the pieces begin to stick together and form coherent patterns, then I may well write linearly to fill in the gaps.”³¹

Hon tar hjälp av att varje roman är uppbyggd efter ett givet mönster – tex en våg, regnbåge eller en flätad hästsvans³² – ett mönster som kanske inte är självklart när hon börjar skriva, men som växer fram medan hon skriver, och när hon hittat mönstret kan hon använda sig av det för att räkna ut vad som saknas i berättelsens narrativ och var (Gabaldon, 2013).

Gabaldon gör aldrig någon outline över berättelsen, ens när hon börjar få tidslinjen klar för sig, hon gör inte heller några anteckningar under arbetets gång, hon skriver bara ner själva romantexten,³³ eftersom: ”for my purposes, I kind of need it all to be floating around in that n-dimensional hyperspace.” (Gabaldon, 2013). Däremot kan hon ta paus för att skriva vad hon kallar ett ”What I Know”-stycke: ”a stream of consciousness about... what I know about the story, or chunk, or whatever, at that point in time.” Genom att skriva ett sådant referat undkommer hon vedermödan i att fundera ut vad som händer därnäst. ”Putting it down will often let my subconscious supply new pieces or missing pieces [- - -].” Gabaldon skriver oftast dessa stycken lineärt eftersom det är ett sätt att ta ett steg tillbaka och se texten utifrån – som en läsare.³⁴

Gabaldons ”What I Know”-stycken för tankarna tillbaka till de löpande intrigskisser som Elizabeth George skriver för att aktivera sin högra hjärnhalva. Som jag nämnde i Terminologi-avsnittet pratar även Gabaldon om betydelsen av hjärnhalvor för den skrivmetod man använder. Däremot, anser hon inte att man de facto kan säga att man uteslutande använder den ena eller den andra metoden – som jag visat ovan skriver Gabaldon främst icke-lineärt, men använder även lineärt skrivande för att knyta samman sina scener till en helhet – utan att man istället skriver på det sätt som fungerar just då.³⁵

The Shape of Things är skriven som ett efterord till jubileumsutgåvan av Gabaldons första

30 ”n dimensions” syftar på hennes hjärna eller medvetande.

31 Gabaldon, Diana, författare. 2013. E-mail 24 april.

32 För en förteckning över de olika mönster Gabaldons romaner är uppbyggda enligt, se *The Shape of Things*. (Man kan naturligtvis även läsa romanerna.)

33 Jfr Karlsson.

34 Gabaldon, Diana, författare. 2013. E-mail 24 april.

35 Ibid.

roman *Outlander* och är en text som riktar sig till de som läser hennes böcker för att de ska få en inblick i hur romanserien har blivit till och är alltså inte en regelrätt guide till skrivande. Samtidigt hade det varit intressant om Gabaldon hade analyserat sin metod och tittat på hur detta sätt att arbeta med utgångspunkt i kärnor påverkar texten. Det faktum att hon hela tiden redigerar medan hon skriver betyder säkerligen att texten är koncentrerad och stilen precis som hon vill ha den, men skulle inte en sådan nitisk redigeringsprocess också kunna göra att texten i vissa avseenden känns överarbetad?

FRÅN LINEÄR TILL ICKE-LINEÄR – DEN EGNA SKRIVPROCESSEN

”writing is so damned linear and tedious for me, like stringing teeny little beads into a long, long, long necklace.” (Olsen & Schaeffer, 2011:131)

När jag började på författarskolan – långt innan dess faktiskt och även efter avslutade 120 p på grundnivån, led jag av uppfattningen att en roman ska skrivas lineärt från början till slut, vilket är det sätt som tex Elizabeth George arbetar på när hon skriver sina romaner. Min uppfattning av lineärt handlade då inte om den innebörd som jag nu har valt att ge begreppet, men var inte heller så snäv som Burroway antyder genom sitt *outlining*-begrepp eftersom jag inte kände till hela händelseförloppet och aldrig gjorde någon outline över hur den färdiga romanen skulle se ut.

Kanske hade min uppfattning mer att göra med hur Ron Carlson berättar att han arbetar; att man har en idé, börjar skriva på den och följer den till slutet. Eventuellt hade jag någon slags uppfattning om vilka scener som skulle komma i mitten, oftast visste jag åtminstone hur det skulle sluta eftersom mina idéer nästan alltid tar avstamp i slutet eller upplösningen på en historia.

Kanske var detta också en bidragande faktor till varför jag aldrig lyckades ro någon av mina projekt i hamn. Jag skrev på, ibland kom jag rätt långt in i en historia, men alltid, vid något tillfälle kom jag till en punkt där jag inte visste vad som skulle ske därefter och innan jag visste det tyckte jag inte heller att jag kunde gå vidare med historien.

Samtidigt hade jag också en massa idéer som jag kanske inte visste hur jag skulle skapa en hel berättelse av och, likt Cisneros knappar, skrev jag ner scener, bitar av dialog eller tom enstaka ord på papper eller i anteckningsböcker.

Under min mailkorrespondens med Eric Olsen berättade jag om min uppfattning att böcker ska skrivas ned i den ordning de ska bli lästa och, eftersom jag inte har något minne av att vi någonsin diskuterade skrivmetoder under lektioner eller föreläsningar på Författarskolan, frågade jag honom ifall de hade blivit undervisade i olika sätt att skriva på Iowa Writers' Workshop.

Olsen svarade att en anledning till att han sökte till utbildningen var just att han som författare in spe inte hade en aning om hur man skrev en berättelse, men att skrivmetoder inte var något man undervisade i. Det var istället genom författarbesök och genom att jämföra arbetssätt med varandra som eleverna fick lära sig olika sätt att skriva och pröva sig fram till det som fungerade bäst för dem själva.³⁶

Kanske var det så vi fick lära oss om skrivmetoder på Författarskolan också. Jag minns inte,

³⁶ Olsen, Eric, författare. 2013. E-mail 15 april.

men jag vet i alla fall att när det var dags att påbörja romanen med stort ”R”, som skulle bli examensarbetet på Författarskolan, så fortsatte jag envist med den lineära metoden, att börja från början och kämpa mig fram till slutet, men det var ett slut som aldrig kom. Däremot skrev jag om början säkert fem – tio gånger. Gemensamt för alla versioner var att jag kom cirka tjugo, trettio sidor in i berättelsen, men inte längre.

Idén till romanen – som kom att heta *Motsatsen till lycka* – kom under en promenad i skogen där jag såg ett träd som var dött och övervuxet med svamp. Ingången till trollens och älvornas rike, tänkte jag. Sedan kom idén om en flicka och en talande hund. Om huset på åsen och mannen som försvunnit därifrån. En version som jag börjat skriva på långt innan jag började på Författarskolan, men inte lyckats skriva klart.

På Författarskolan utvecklades idén. Jag övergav fantasyinslagen till förmån för realismen – något jag än idag kan beklaga, nu blev det två helt olika böcker. Jag är absolut inte missnöjd med resultatet, men ofta kan jag undra hur boken som inte blev skulle ha blivit om jag skrivit den istället.

Efter tre månader av att skriva samma inledning om och om igen tänkte jag att det kanske skulle gå lättare om jag gjorde den där omtalade outlinen som man inte alls hört speciellt mycket om på utbildningen, men visste att många författare gjorde. Min outline blev en *storyboard*³⁷ i form av rutor med teckningar över höjdpunkter i handlingen i kronologisk ordning. Jag hade tänkt om handlingen. Jag hade en början en mitt och ett slut.

Det hjälpte inte. Jag fortsatte skriva om och om inledningen.

Det var inte förrän en av mina kursdeltagare, Mia, som hade samma handledare som jag, lämnade in text till ett textsamtal där hon på vissa ställen i handlingen utelämnat scener och istället hade skrivit ett referat av typen: Här kommer gumman att gå till ladan och mjölka kon.³⁸ Då slapp hon skriva scenen eftersom hon inte var på humör för det just då eller inte var helt säker på vad som faktiskt skulle ske medan gumman mjölkade sin ko. Istället kunde hon gå vidare i handlingen.

Den här metoden kom att få stor betydelse för mig. Eftersom min roman är beroende av återblickar i form av minnen där jag ännu inte bestämt vad som skulle utspela sig eller varför, bara att de på något sätt måste säga något om det som sker i nutiden, kunde jag nu skriva det jag visste skulle ske senare i romanen, ett par scener framåt.

Det blev också ett sätt att hoppa över resesträckorna och det där jag inte hade lust att skriva just då. Istället kunde jag skriva det jag var på humör för³⁹ och likt Mia nöja mig med att skriva en kort mening om vad scenen jag uteslutit skulle handla om.

Intressant nog höll jag likväl fast vid att romanen skulle skrivas lineärt. Jag förstod inte då att

37 En storyboard består av bildrutor över berättelsen.

38 Det här är inte ett exempel från Mias bok. Inte från min heller. Det är ett allmänt exempel.

39 Jfr vad Ylva Karlsson säger om varför hon använder sin icke-lineära metod ovan.

man kunde gå ifrån den typen av skrivande helt och hållet.

Samtidigt som jag skrev romanen fortsatte jag skriva små textsnuttar, snuttar som nu helt och hållet handlade om projektet – tankar om handling, dialog, osv – i en skrivbok. Ibland skrev jag hela scener. Jag skrev romanen direkt på datorn, men dessa skrev jag för hand. Bitar som jag visste framgent skulle arbetas in på ett eller annat sätt i romanen. Bitar som i slutänden kanske trots allt inte kom med, men genom att skriva ner dem gav jag historien möjlighet att ta en ny vändning, en vändning jag sedan kunde följa eller välja bort.

Under mina försök till inledning, skrev jag också karaktärsbeskrivningar till de två huvudpersonerna Baudelaire och Henrik, men dessa gav mig inte särskilt mycket eftersom jag gått och tänkt på historien så länge och därmed levt med karaktärerna under lång tid. Istället var det bara ett sätt att döva samvetet så jag kunde känna att jag skrivit något den dagen.

Handlingen i *Motsatsen till lycka* är lineär – även inom återblickarna finns en slags kronologi som kanske inte är helt rak, men nästan – och jag tror att berättelsens någonstans ändå tjänade på att jag berättade den från början till slut. Eftersom jag skrev den samtidigt som jag gick på en utbildning i litterärt skapande kan jag känna att romanen utvecklades samtidigt med mitt skrivande. Genom att skriva mig fram till slutet känner jag också att jag kunde få fram den mognad som sker – eller snarare inte sker eftersom det är en av romanens poänger, mycket händer men lite förändras – inom jag-berättaren, Baudelaire. Detta eftersom idén växte och mognade under dessa år, något som inte kunde skett om jag istället skrivit icke-lineärt och kanske fallit för frestelsen att skriva slutet först.

En av anledningarna till att jag sökte till Masterkursen på Författarskolan var att kunna påbörja ett nytt romanprojekt. Jag hade en färdig idé, den som jag valt bort till förmån för *Motsatsen till lycka*, ett projekt jag skrivit många textsnuttar till, flera scener och även gjort en outline till – små gula post-it-lappar på ett stort ark elefantpapper – som jag trodde var det projekt jag skulle skriva nu.

Sedan föddes en annan idé, efter en dröm jag haft om en tavla, och några textsnuttar senare i en anteckningsbok så hade handlingen till mitt nuvarande projekt med arbetsnamnet *Nattmal* tagit form.

Innan jag började skriva på *Motsatsen till lycka*, gjorde jag en *moodboard*⁴⁰, som egentligen inte hade annan funktion än att det var en plats att vila ögonen när jag kört fast och kunna veta att snart, snart kommer jag skriva den där scenen med båten, och den i USA.

Den här gången blev det ingen moodboard. Ingen storyboard heller. Det blev en två och en

40 En moodboard är ett collage där man sammanställer material som på olika sätt ger idéer och associationer till det man önskar skapa. Det används bl.a. inom inredningsdesign och kan bestå av bilder, text, tyger, och liknande.

halv meter lång pappersremsa upptejpade i taket.⁴¹ Klistrad på denna vita yta sitter först en blyertsteckning av en trasdocka, en mängd post-it-lappar med namn på karaktärer och ett par ord om vem personen är. Utan inbördes ordning har jag skrivit kapiteltitlar som jag vet ska vara med i romanen.⁴² Näst sist på remsan har jag skrivit tankar om pågående skrivprocess med avseende på denna uppsats och allra sist sitter en lista med research som jag gjort eftersom romanen utspelar sig på 50-talet och framåt. Likt Gabaldon har jag funnit att jag hellre gör research medan jag skriver en text. Detta för att jag då vet exakt vilken typ av research jag behöver göra, vilken detalj eller information jag ska söka efter.⁴³

Jag är inte säker på att jag skulle kalla detta för en outline. Det finns inget där som säger hur romanen ska utspela sig eller i vilken ordning scenerna ska komma. Den ordningen finns snarare i mitt huvud. Listan är långt ifrån komplett också, på den står tio kapiteltitlar, romanen, som nu är halvfärdig, har redan fler än så. Efter ett tag gav jag också upp på att fylla på med information om karaktärerna och nya kapitel. Karaktärsdragen har fått växa fram medan jag skriver och kapitellistan består nu av två A4 ark som sitter tejpade i taket precis ovanför datorn kallade ”Episodes” och ”Episodes to rewrite”. Där fyller jag nu på och stryker vartefter jag kommer på nytt eller har skrivit klart.

Eftersom *Nattmal* är en relativt ny idé, åtminstone enligt min standard då förra romanidén fick växa fram under flera år, har jag fått utarbeta handling och karaktärer under skrivandets gång. Jag kunde inte kosta på mig att vänta med att börja skriva tills jag fått hela berättelsen klar för mig från början till slut, eftersom jag insåg att jag då kanske inte skulle komma att hinna påbörja den alls under kursens gång.

När jag satte mig ned för att börja skriva på romanen, min vana trogen och fast i gamla mönster, började jag med inledningen och hade inom kort – knappt tio sidor den här gången – kört fast. Det var inte inledningen jag ville skriva. Det var allt annat – framför allt en av scenerna mot slutet eller i alla fall det som då var tänkt att vara slutet och flera andra scener som jag visste skulle vara med i romanen men inte var helt säker på precis var. Med tiden har jag insett att handlingen antagligen kommer återberättas i kronologisk ordning, då trodde jag inte det och det fanns egentligen inget som hindrade att jag skrev kapitlen – eller episoderna som jag valt att kalla dem – i icke-kronologisk ordning. Alltså skrev jag en av nyckelscenerna först, en scen rätt långt in i

41 Taket i mitt arbetsrum är ett snedtak så det är i samma höjd som om jag klistrat upp den på väggen, men jag gillar tanken på att ha satt upp den i taket.

42 ”Vet” är ett relativt begrepp. Trodde är nog bättre. Åtminstone ett av dessa kapitel ”Upprop”, har inte längre någon plats i romanen.

43 Didrik Vanhoenacker, jourhavande biolog på Naturhistoriska riksmuseet i Stockholm, har varit hjälpsam och besvarat frågor, både till detta romanprojekt, men även det förra, om bl a humlor och nattmal.

romanen. Därefter skrev jag slutet. Sedan något precis i början som skildrar min huvudpersons barndom. Jag skrev studier över huvudpersonen och några av nyckelkaraktärerna; varav en dök upp precis när jag skulle börja skriva romanen, samma dag, men när han landat i mitt huvud visste jag att han var en av drivkrafterna i historien.⁴⁴ När jag nått en tredjedel in i berättelsen skrev jag ner alla färdiga scener på små post-it-lappar, de där man kan klistra i böcker för att markera ett stycke – och lade scenerna i någon slags ordning.

Det här sättet att arbeta har till viss del handlat om det Ylva Karlsson pratar om – att skriva det man är på humör för just då. Samtidigt är det en förenkling. Som nämnts i samband med Karlssons metod ligger det mer bakom att säga att man skriver det man vill eller är på humör för, än bara lust. Frågan är vad som väcker lusten. Är det så enkelt som att man vet vad man ska skriva⁴⁵, att en idé har tagit form eller går det djupare än så?

Likt Gabaldon och Cisneros brukar jag ta fasta på något – kalla det kärna eller knapp eller vad man vill – en idé om ett skeende, en dialogbit eller liknande och skriva utifrån det. Ibland kan det handla om en scen jag legat och tänkt ut kvällen innan när jag ska sova. Det kan vara en helt ny scen eller något jag gått och tänkt på under en längre tid och till sist vet hur den ska utspelas. Samtidigt kan det mycket väl hända att jag sätter mig vid datorn och inte kan skriva ett ord av den scen jag tänkt mig. En lösning kan då vara att börja en bit in i scenen eftersom det antagligen är något i inledningen som jag hakat upp mig på. Kanske vet jag helt enkelt inte hur jag vill inleda stycket, trots att jag vet vad som ska utspela sig.

Likt Ron Carlson har jag också låtit text föda text, om jag kört fast och episoden inte alls gått att skriva just då. Då har jag gripit något ur luften – även det likt Gabaldons kärnor – och skrivit något, som fått ge upphov till nästa något och till slut har jag haft en scen eller en hel episod.

Eftersom *Nattmal* är ett pågående projekt kan jag inte säga något om processen som helhet. Det jag kan säga är att det är icke-lineärt skrivande som ibland övergår till lineärt, framför allt nu när jag har en större mängd material och ser mönster och vet var en scen får plats i handlingen.

Samtidigt är processen fortfarande övervägande icke-lineär då jag får hoppa fram och tillbaka för att fylla i de episoder som saknas och eftersom jag fortfarande skriver ner scener utan hänsyn till deras plats i den färdiga berättelsen.

Det jag kan se är att den icke-lineära metoden passar mig bättre. Skrivandet går fortare nu jämfört med förra romanen. Jag behöver inte lägga lika mycket tid på att tänka ut vad som sker

44 Igenkänningen var stor när Olsen berättade om den karaktär som dykt upp under skrivandets gång och som sedan blev en del av mordhistorien han nu arbetar på – se inledningen under terminologi.

45 Se inledningen för vad Gabaldon säger om anledningarna till att man skriver i en *network-fashion*.

härnäst eftersom man oftast ser väldigt klart vad som saknas genom att hoppa framåt – eller för den delen bakåt – i handlingen. Jag redigerar inte heller lika mycket. Detta kan eventuellt bero på att jag redigerar medan jag skriver, men är säkerligen också en positiv effekt av flera år på Författarskolan och att jag nu känner mig säkrare både i min stil, men även rent språkligt. Slaggorden⁴⁶ behöver inte redigeras bort eftersom de inte kryper in i texten till att börja med. Styckena känns färdiga när jag skrivit klart dem och jag går inte tillbaka och arbetar om dem lika ofta som jag gjorde under förra projektet, utöver att lägga till eller ändra detaljer.

En annan skillnad mellan de två romanprojekten är att där *Motsatsen till lycka* är intrigbaserad är *Nattmal* det inte. Detta beror på att jag, på samma sätt som jag var fast i tron att en roman måste skrivas lineärt, också trodde att jag var tvungen att lägga fast handlingen innan jag började skriva på den, eller i alla fall tidigt i skrivprocessen. Detta ledde till att jag blev fast i den disposition som jag satte upp termin ett och jag kan känna att historien ibland känns för utarbetad. Människor har inte alltid en anledning till varför de gör som de gör. Jag önskar att jag ibland hade släppt taget om den färdiga outline och följt mina karaktärer dit de ville i en större utsträckning än jag gjorde. Framför allt mot slutet av romanen. Nu var jag bunden av att den måste sluta på ett visst sätt och att jag måste knyta ihop alla trådar. Slutet känns därmed uträknat och faller ganska platt.

Av denna anledning har jag försökt arbeta utan en intrig när jag skapade *Nattmal*. Jag har istället utgått från idén om en försvunnen tavla och låtit handlingen växa fram medan jag skriver; mycket utifrån mina karaktärer. Precis som King har jag försökt låta dem styra och följa dit de tar mig. Det har hittills fungerat mycket bra, med enda sidoeffekt att jag nu har ett antal episoder med sidospår som inte passar in i helheten.

Om denna övergång från lineärt till icke-lineärt skrivande innebär att jag nu funnit den skrivmetod som passar mig bäst eller om jag i framtiden, likt Oates, kommer att välja vilken metod som passar bäst för den text jag ska skriva, kan jag bara sia om. I skrivande stund känns det som att jag kommer hålla fast i det icke-lineära skrivandet, men det kan också bero på att jag är mitt i pågående romanprojekt. Oavsett vilken metod jag väljer kommer jag att fortsätta skriva små textsnuttar för nuvarande och framtida projekt eftersom det inte bara är ett sätt att samla idéer, men också ett sätt att få en känsla för handling och karaktärer, och den ton berättelsen ska ha.

46 Ord som ju, då, så, någon osv.

SAMMANFATTNING

”Skrivandet är en personlig process. Vi kan plocka upp tips och råd från varandra, men i grunden är skrivande ett ensamarbete. Vi gör det allihop ensamma och vi gör det på olika sätt.” (Cameron, 2004:103)

Syftet med den här uppsatsen har varit att titta på skrivprocessen utifrån likheter och skillnader mellan ett urval av författare som skriver lineärt och de som skriver icke-lineärt. Detta för att synliggöra de olika sätt man kan arbeta på när man skriver en text. Själv har jag länge varit fast i tänket att en berättelse måste skrivas ner i den ordning den är tänkt att läsas, ett antagande som jag till sist kommit bort från genom att pröva olika sätt att arbeta och finna den skrivmetod som passar mig bäst. Genom att arbeta mig fram till ett icke-lineärt skrivande har jag insett att det finns andra sätt att arbeta på än det rent lineära och därigenom föddes också idén till den här uppsatsen.

I uppsatsen har jag redogjort för representanter för både lineärt och icke-lineärt skrivande samtidigt som jag också har visat på olikheter inom de olika grupperna. Från författaren Elizabeth George som skulle kunna sägas representera ur bilden för vad lineärt skrivande är – ett grundligt förarbete med outlines, karaktärstudier och intrigskisser och en handling som sedan nedtecknas kronologiskt från början till slut, via Joyce Carol Oates och John Irving som måste veta allt om sin berättelse innan de börjar nedteckna den för att sedan kunna minnas den historia de vill berätta, till Stephen King som skriver kronologiskt, men låter karaktärerna styra handlingen eftersom berättelsen helt saknar intrig; vidare till Ron Carlson som skriver på vinst och förlust och låter det han precis har skrivit ge upphov till det som kommer att ske därefter; har jag redogjort för olika representanter av ett lineärt arbetssätt.

Därför har jag gått över till det icke-lineära skapandet med representanter som P.D. James, som likt Elizabeth George gör ett ordentligt förarbete i form av research, miljöskildringar och outline, för att sedan likt en filmskapare skriva ner sina scener utan inbördes ordning, Ylva Karlsson som inte gör något förarbete alls utan skriver ner textsnuttar som hon senare sammanfogar till en hel berättelse, Sandra Cisneros som skapar knappar som hon kan spara på under mycket lång tid tills hon finner det bästa sammanhanget för dem eller Diana Gabaldon som skapar utifrån kärnor – ett ting, en tanke, en doft – som när hon arbetat igenom scenen ett otal gånger kanske inte ens finns kvar i sin ursprungliga form, men är vad som sätter igång den kreativa processen

Vissa författare håller fast vid sin metod, medan andra, tex Joyce Carol Oates, låter projektet styra hur hon arbetar. Många, om inte alla, använder bägge metoder i någon utsträckning. Framför

allt bland förespråkarna för icke-lineärt skrivande står detta klart. Sandra Cisneros låter det hon skrivit dagen innan inspirera det hon ska skriva nästa dag, Diana Gabaldon talar om hur hon skriver lineärt när hon sätter samman sina kärnor till en helhet och behöver fylla ut med broar mellan avsnitt. Likt Cisneros talar hon också om att hon ibland skriver lineärt när hon vet vad som ska ske i händelseförloppet efter den scen hon precis skrivit. Därmed står det klart att gränserna mellan de olika arbetssätten inte är så tydliga som man kanske först hade kunnat tro.

Utöver att redogöra för deras metoder har jag i den här uppsatsen också tittat närmare på varför en författare arbetar på det ena eller det andra sättet.

Några av författarna förklarar sina val av skrivmetod som en konsekvens av vilken hjärnhalva som är dominerande. Elizabeth George, till exempel, säger att hennes förarbete är så pass omständligt eftersom hon är så starkt vänsterhjärnad. För henne handlar förarbetet mycket om att väcka den högra hjärnhalvan och sätta igång den kreativa processen – något hon gör genom att skriva utförliga karaktärsstudier eller löpande intrigskisser. Även Olsen och Gabaldon talar om hjärnans betydelse för skrivprocessen. Gabaldon menar att valet av skrivmetod handlar om hur hjärnan arbetar och att hitta rätt metod är att lära sig att förstå hur hjärnan fungerar.

John Irving och Joyce Carol Oates förklarar valet av metod som ett behov av att kunna återberätta något de minns – dvs ha så uttömmande kunskap om sin berättelse att de inte behöver skapa medan de skriver, något även Elizabeth George är inne på. Då handlar det enbart om det språkliga.

Stephen King misstror intrigen och vill låta texten skapa sig själv, något även Ron Carlson vill. King utifrån sina karaktärers handlingar och önskemål, Carlson utifrån texten själv.

Hos P.D. James och Sandra Cisneros finner vi ingen förklaring; James berättar om sin metod, men inte varför hon använder den och Sandra Cisneros nöjer sig med att konstatera att det är det enda sätt hon kan arbeta på. Ylva Karlsson hävdar att hon skriver icke-lineärt för då kan hon skriva det hon är på humör för just då; vad som väcker lusten att skriva en speciell scen får vi inte veta.

Som avslutning har jag redogjort för min egen skrivprocess, som när jag började skriva var till övervägande del lineär, men med tiden har övergått till att vara icke-lineär.

Om detta har att göra med att jag är mer högerhjärnad än vänsterhalvad vet jag inte. Det jag vet är att den lineära skrivprocessen aldrig passade mig och jag har nu insett att det jag trodde var en oförmåga att finna disciplinen att avsluta mina projekt, snarare bottnar i att jag lät mig fastna i det lineära tänkandet, att om jag inte visste precis vad som skulle ske därnäst kunde jag inte heller gå vidare och skriva de scener där jag faktiskt visste vad som skulle utspela sig.

När jag lärde mig att man kan hoppa framåt i handlingen och senare gå tillbaka till de scener man kört fast i lyckades jag också skriva färdigt min roman *Motsatsen till lycka*, som jag påbörjat redan innan jag började på Författarskolan. Likaså har jag skrivit mer på min nuvarande roman genom att arbeta icke-lineärt än vad jag hade gjort om jag hade envisats med att börja från början och skriva mig till slutet – något jag faktiskt initialt försökte och misslyckades med.

Som jag nämner i inledningen har jag valt att inte begränsa mig till författare som skriver inom en och samma genre. Detta för att jag vill kunna ge exempel från ett bredare spektrum, men även för att jag fått begränsa urvalet till de författare jag lyckats finna; framförallt bland de författare som skriver icke-lineärt. Naturligtvis skulle det vara intressant att göra en dylik undersökning för att se hur, eller om, val av metod är beroende av den genre man skriver inom. Eric Olsen talar om genrelitteratur, till exempel vampyr- och kärleksromaner, och menar att romanformen där är så pass fast att de alla skrivs på samma sätt – lineärt.⁴⁷

Ett antal av de författare jag använder som exempel för lineärt eller icke-lineärt skrivande i den här uppsatsen är deckare- eller spänningsförfattare. Detta beror inte på att de alla skriver inom samma genre, utan istället på att jag har tyckt att deras arbetsmetod har varit av intresse för uppsatsämnet.

Man skulle kunna tro att böcker inom denna genre skrivs på samma eller i alla fall liknande sätt eftersom de är uppbyggda enligt samma form – brottet och straffet, men som jag kunnat visa stämmer detta inte helt. Trots att George och James gör liknande förarbete så skriver de diametralt olika; George lineärt, James icke-lineärt. Olsen hävdar att den mordhistoria han nu skriver inte är baserad på någon outline och Stephen King, som förvisso inte skriver deckare, men likväl spänningsromaner, förkastar intrigen till förmån för situationerna och följer historien dit karaktärerna för den.

Naturligtvis skulle man behöva man titta på ett större material för att se vilka mönster i fråga om arbetssätt och skrivmetoder som framträder inom en och samma genre, men då detta inte har varit målet för uppsatsen har jag valt att inte göra en dylik undersökning.

Ur tankar om den egna skrivprocessen föddes idén till den här uppsatsen. Under arbetets gång har jag kommit att inse att alla dessa handböcker i skrivande till trots handlar det till syvende och sist om att finna en egen metod. En beprövad metod som man utarbetat och anpassat efter sina egna behov. En metod man kan förlita sig på, men som man också kan slänga ut genom fönstret när den inte fungerar längre. För i grund och botten handlar det om att skriva och bara man skriver spelar

47 Olsen, Eric, författare. 2013. E-mail 5 april. Olsen anger dock inte någon källa för att bekräfta sitt påstående.

det ingen roll vilken metod man använder, så länge den fungerar.

”Lyssna på vad andra säger men rätta dig bara efter dig själv.” (Malmsten, 2012:144).

Tack

Jag vill tacka Diana Gabaldon och Eric Olsen som tagit sig tiden att besvara mina frågor.

KÄLLFÖRTECKNING

Björkman, Stig. 2003. *Joyce Carol Oates, Samtal med Stig Björkman*. Stockholm:Alfabeta Bokförlag. ISBN: 91 501 0267 2

Burroway, Janet. 2007. *Imaginative Writing, The Elements of Craft*. Penguin Academics. 2:a uppl. New York:Longman Publishing Group. ISBN: 0-321-35740-X

Cameron, Julia. 2004. *Lusten att skriva*. Åhus:Kontrast förlag. ISBN: 91-85001-05-8

Carlson, Ron. 2007. *Ron Carlson Writes a Story*. Minneapolis:Graywolf Press. ISBN: 978-1-55597-477-0

Cisneros, Sandra. 2012. *Button Boxes*. <http://www.sandracisneros.com/buttonbox.php> (hämtad 2013-04-03).

Doubtfire, Dianne. 1983. *Att skriva en roman... Praktisk handledning*. Spektras handboksserie. 2:a uppl. Halmstad:Bokförlaget Spektra AB. ISBN: 91-7136-296-7

Gabaldon, Diana. 2013 [2011]. *The Shape of Things – essay for 20th anniversary edition*. <http://community.compuserve.com/n/pfx/forum.aspx?msg=77154.7&nav=messages&webtag=ws-books> (hämtad 2013-04-04). [först publicerad: Gabaldon, Diana. 2011. *Outlander, A novel, 20th Anniversary Edition*. New York:Delacorte Press. ISBN: 978-0-440-42320-1]

Gardner, John. 1986. *Romanen och författaren*. Stockholm:Carlsson Bokförlag. ISBN: 91 7798 031X

George, Elisabeth. 2004. *Skriv på!* Stockholm:Prisma, 2004, ISBN 91-518-4423-0

Hansen, Ron. 1986. Irving, John, The Art of Fiction, No. 93. *The Paris Review*. No 100. Summer-Fall. <http://www.theparisreview.org/interviews/2757/the-art-of-fiction-no-93-john-irving> (hämtad 2013-03-17).

Irving, John. 2000. *Mina filmresor, en memoar*. Stockholm:Walström & Widstrand. ISBN: 91-46-17668-3

James, P.D. 2013a. *Frequently Asked Questions for P.D. James*.
<http://www.randomhouse.com/features/pdjames/faq.html> (hämtad 2013-03-14).

James, P.D. 2013b. *Mystery Writing Lessons*.
<http://www.randomhouse.com/features/pdjames/mysterywriting.html> (hämtad 2013-03-14).

James, P.D. 2009. *Talking about Detective Fiction*. Oxford:Bodleian Library. ISBN: 978 1 85124 309 9

James, P.D. 1999. *Time to be in Earnest, A Fragment of Autobiography*. London:Faber and Faber. ISBN 0-571-20094-X

Karlsson, Ylva. 2013. *15 frågor till mig själv, som jag brukar få eller skulle vilja ha*.
www.ylvakarlsson.se (hämtad 2013-04-10).

Karlsson, Ylva & Kuick, Katarina. 2009. *Skriv om och om igen*. Älvsjö:X Publishing AB. ISBN: 978-91-85763-06-1

King, Stephen. 2001. *Att skriva, En hantverkares memoarer*. Malmö:Bra Böcker. ISBN 91-7133-779-2

Malmsten, Bodil. 2012. *Så gör jag, Konsten att skriva*. Stockholm:Modernista. ISBN 978-91-7499-215-1

McAleer, Andrew. 2008. *The 101 Habits of Highly Successful Novelists*. Avon:Adams Media. ISBN: 1-59869-589-4

Oates, Joyce, Carol. 2005. *En författares övertygelse, Liv, Hantverk, Konst*. Stockholm:Wahlström & Widstrand. ISBN: 91-46-21157-8

Olsen, Eric (red.) & Schaeffer, Glenn (red.). 2011. *We Wanted to be Writers, Life, Love, and Literature at the Iowa Writers' Workshop*. New York:Skyhorse Publishing. ISBN: 978-1-60239-735-4

O'M, J.P. 2012. The Q&A: John Irving, Forward-Thinking, Writing Backwards. *Prospero, The Economist*. 13 juli. <http://www.economist.com/blogs/prospero/2012/07/qa-john-irving> (hämtad 2013-03-17) [*The Economist* har som policy att inte lämna ut sina journalisters fullständiga namn⁴⁸, därför har jag fått använda mig av den författarförkortning som står i bloggen.]

Time Lightbox. 2012. At home with John Irving. Intervju av Shaul Schwarz. 3 maj. (video: online media player). <http://lightbox.time.com/2012/05/03/john-irving/#end> (hämtad 2013-04-20).

48 Burlumi, Anna, The Economist Customer Service. 2013. E-mail 9 maj.