

FALUN
Högskolan Dalarna
Litteraturvetenskap C vt-05
C – Uppsats 10 p
Handledare: Julie Hansen

The Da Vinci Code: En arketyrisk saga
En djupstrukturell studie med didaktisk inriktning

Uppsatsförfattare: Marie Fritz
Ventileringsdatum: 2005-06-02

Abstract

Syftet med uppsatsen är att visa på likheten mellan Dan Browns *The Da Vinci Code* och sagans struktur, aktörer och handling, samt att påvisa romanens didaktiska möjligheter.

Utifrån Vladimir Propps sagoteori och Northrop Fryes arketyper och historiska kategorisering samt ett studium av populärromanens likheter med sagan utifrån Ulla Lundqvists undersökning görs en strukturalistisk analys. Vidare har en mindre enkätundersökning gjorts för att skapa en uppfattning om hur en grupp elever på en gymnasieskolan uppfattat romanens didaktiska möjligheter.

Resultatet visar att *The Da Vinci Code* innehåller sagans struktur, med endast några få avvikelser från den kronologiska ordningen, samt att romanens aktörer överrensstämmer med Propps teori och Fryes arketyper. Handlingen uppvisar tydliga inslag från sagan, och överrensstämmer med de sagoelement som Lundqvists undersökning visar, så som exempelvis dualism, magi, i överförd bemärkelse, och ett lyckligt slut.

Den didaktiska undersökningen visar att eleverna uppfattar att romanen, trots kritiken kring dess fiktion, kan bidra till att ge kunskaper i ämnen som historia, religion och språk.

Nyckelord: *The Da Vinci Code*, Strukturalism, Vladimir Propp, Northrop Frye, saga, arketyper

Innehållsförteckning

Inledning	4
Syfte och frågeställningar	5
Metod och material	5
Tidigare forskning	6
<i>Sagoforskning</i>	6
<i>Populärlitteraturforskning</i>	7
<i>Populärlitteraturens likheter med sagan</i>	8
<i>Vladimir Propps sagostruktur</i>	9
<i>Northrop Fryes arketyper</i>	11
<i>Tillämpningar av Propp och Fryes teorier</i>	13
Handlingen i <i>The Da Vinci Code</i>	14
<i>The Da Vinci Code: en arketypisk saga</i>	15
Aktörer	15
<i>Propps sju aktörer och Fryes arketyper</i>	15
Struktur	19
<i>Propps sagostruktur applicerad på <i>The Da Vinci Code</i></i>	19
Handling	24
<i>Klassiska sagomotiv</i>	24
<i>Sagans dualism</i>	26
<i>Fryes historiska kategorisering</i>	27
<i>Struktur som motiv</i>	28
Didaktisk funktion	29
<i>Lära av populärlitteraturen</i>	29
<i><i>The Da Vinci Code: en spegling av sin samtid</i></i>	30
<i><i>The Da Vinci Code</i> som läromedel: ett undervisningsförslag</i>	31
Diskussion och slutsatser	32
Litteraturförteckning	36
Bilagor	

Inledning

En saga kännetecknas av en strikt schablonartad struktur, stereotypa aktörer, magiska ting och lyckliga slut. Sagan kännetecknas även av sin enkla berättarteknik och sin underhållande funktion och har ofta en tydlig didaktisk funktion.¹ Den klassiska folksagan har en flera hundraårig tradition som under årens lopp ändrat utseende. Idag omnämns berättelser med schablonartad handling, stereotypa aktörer, enkla strukturer och en underhållande funktion för ”skräp” eller populärlitteratur.

Populärlitteraturen har setts som en sjukdom som ”besmitta [r] ungdomen och därigenom framtiden med sin egen förruttnelse.”² Genren har jämförts med knark, vin och cigaretter, och borde därför bekämpas på samma sätt som ett missbruk.³ Michail Bachtin däremot betonade att all litteratur har en positiv funktion:

Ingen konstnärlig genre kan bygga på ren underhållning. Också för att vara underhållande, måste den beröra något väsentligt. Ty bara det mänskliga livet, eller i varje fall något som står i direkt samband med det, kan ju vara underhållande. Och detta mänskliga måste speglas från en något så när väsentlig sida, dvs., måste ha någon grad av levande *realitet*.⁴

Utifrån Bachtins synsätt blir även populärlitteraturen en konstnärlig genre som inte endast är underhållande, utan något som i allra högsta grad berör något väsentligt, det vill säga mänskligt liv. Precis som annan litteratur är populärlitteraturen en spegel av vårt samhälle, och en resa i tiden. Likväl som i så kallad finlitteratur kan man i populärlitteraturen studera litteraturhistoriens utveckling av sociala förhållanden, så som kvinnans ställning och barns utsatthet.⁵

Vladimir Propp demonstrerade i *Morphology of the Folktale* hur alla undersagor följde samma mönster, där varje händelse följdes åt av en självklar följdfunktion. Northrop Frye visade i *Anatomy of Criticism* hur hela den västerländska berättartraditionen bygger på urgamla arketyper från folksagan fram till dagens litteratur.

¹ Lena Kåreland, *Möte med barnboken: Linjer och utveckling i svensk barn- och ungdomslitteratur*. Stockholm, 2001, s. 61-66.

² B. E. Malmström, cit. i Anders Öhman, *Populärlitteratur: De populära genrernas estetik och historia*. Lund, 2002, s. 9.

³ Mirre Hofsten, i Ulf Boëthius, ”Populärlitteraturen – finns den?” i *Brott, kärlek och äventyr: Texter om populärlitteratur*. Lund, 1995, 16-32, s. 16.

⁴ Cit. i Öhman, 2002, s. 7.

⁵ Öhman, 2002, s. 34.

Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att göra en strukturalistisk analys av Dan Browns *The Da Vinci Code* för att visa på romanens likhet med sagan, vad gäller struktur, aktörer och handling. Jag kommer även att åskådliggöra romanens didaktiska möjligheter.

För att uppnå syftet kommer jag att behandla följande frågor:

- *Aktörer* Vilka typer av aktörer återfinns i romanen?
- *Struktur* Vilka likheter finns det mellan romanens struktur och sagans struktur?
- *Handling* Vilken relation finns mellan romanens handling och sagans handling?
- *Didaktisk funktion* Hur kan man använda romanen i undervisningen?

Metod och material

Uppsatsen bottnar i strukturalismens uppfattning om att ting har gemensamma grundelement och att det är genom relationen mellan dessa som man kan förstå helheten. Strukturalisterna söker efter det som är lika under en yta av det annorlunda.⁶ Denna uppsats undersöker likheter mellan en populärroman och sagan.

Jag kommer att använda mig av en till engelska översatt version av Vladimir Propps bok *Morfologoiia skazki*, det vill säga *Morphology of the Folktale*, samt hans text ”Transformacii vulsjebnych skazok” i svensk översättning, ”Undersagans transformationer”. Jag kommer att applicera Propps teori på romanen i syfte att påvisa romanens struktur och dess likheter med sagans struktur. Vidare kommer jag att studera romanens aktörer utifrån ett arketyptiskt perspektiv, det vill säga aktörernas förbindelse med universala urtyper. Här kommer jag att utgå från Propps aktörer men även använda mig av Northrop Fryes definition i *Anatomy of Criticism*. Anledningen till att jag valt just Propp beror på att hans teori uppfattas som en milstolpe vad gäller sagoforskningen.⁷ Valet att diskutera arketyper utifrån Frye och inte arketypbegreppets fader Carl Gustav Jung ligger i att Frye till skillnad mot Jung utgår från litteraturen och sambanden där emellan, medan Jungs arketyper bottnar i psykoanalytiska sammanhang. Det är den rena litterära analysen som ligger till grund för denna uppsats.

⁶ Atle Kittang, mfl. *En introduktion till den moderna litteraturteorin*. Stockholm, 1997, s. 65-66.

⁷ Allan Dundes, ”Introduktion”, i *Morphology of the Folktale*. Austin, 1968, s. xvi.

Den tredje aspekten som kommer att fokuseras är romanens handling i förhållande till sagans handling. Genom att tydliggöra förekomsten av sagoelement, kommer romanhandlingens likheter med sagan att påvisas. Jag kommer att hänvisa till Ulla Lundqvists undersökning i *Sagor om sex och skräck* där hon påvisar likheter mellan populärromanens och sagans handling. Här kommer jag även att diskutera romanens handling utifrån Fryes fem litteraturhistoriska kategorier.

Den fjärde och avslutande aspekten av uppsatsen, det vill säga romanens didaktiska funktion, anläggs i syfte att påvisa romanens funktionsduglighet som läromedel. I det didaktiska avsnittet har jag tagit en mindre enkätundersökning till hjälp. Detta för att få en uppfattning om hur en grupp elever på en gymnasieskola uppfattat romanens didaktiska möjligheter.

Valet av studieobjekt, det vill säga Dan Browns *The Da Vinci Code*, grundar sig på tre kriterier, dels på grund av romanens stora (1) popularitet, dels dess (2) aktualitet det vill säga skriven och utgiven 2003 (översatt till svenska 2004), samt (3) handlingens likheter med sagan, så som uppsatsen kommer att visa.

Tidigare forskning

Sagoforskning

Allt sedan folksagans uppkomst har den fascinerat åhörare och läsare. Sagoforskning har skett utifrån ett flertal perspektiv. En stor del av sagoforskningen har ägnats åt att kategorisera och sammanställa den sagoskatt som uppstått i den folkliga traditionen. Carl Gustav Jung höll sig till den psykologiska sagotolkningen, vilken hans arvtagerska Marie-Louise von Franz vidareutvecklade. De förklarade sagornas universala arketytiska mönster som att vara en produkt av ett kollektivt undermedvetande. Bruno Bettelheim anslöt sig även han till den psykologiska sagotolkningen. I boken *Sagans förtrollade värld* förklarade han sagornas betydelse för barnets psykiska utveckling. Bettelheim menade, att i sagan kommer barnet i kontakt med existentiella situationer men i en förmildrade form, och lär sig förstå och bearbeta svårigheter i sin omvärld.⁸

Ett annat sätt att närma sig sagorna är ur ett didaktiskt perspektiv. Ingrid Pramling m.fl. har i boken *Lära av sagan* undersökt hur barn uppfattar att sagor kan bidra till ett lärande. Pramlings undersökning visade att barns uppfattning om vad man kan lära av sagan är bl.a. att

⁸ Bruno Bettelheim, *Sagans förtrollande värld: Folksagans innebörd och betydelse*. Stockholm, 1987, s. 15.

läsa, minnesteknik, lära sig att skilja på fiktion och fakta, detaljkunskaper så som att ”sälja äpplen om man är fattig” eller ”att bygga saker av träd,” samt att genom sagans budskap förstå regler och moraliska aspekter.⁹

Populärlitteraturforskning

Från populärlitteraturens uppkomst, med rötter på 1700-talet, har den typen av litteratur stämpats som dålig smak, icke-kultur och som skräp.¹⁰ Forskningen kring populärlitteratur har styrts av den uppfattningen och därför förstärkt den negativa stämpeln. Populärlitteraturen har omnämnts som kiosk-, mass-, trivial- och underhållningslitteratur, och dess utformning har härstammats från romantikens stilideal med fasta mönster i berättarteknik, stil, personskildring och värderingsnormer, som viktigare än originalitet.¹¹ Det är först efter 1970 som populärlitteraturen börjat accepteras som något läsvärt vilket även har kommit till uttryck i forskningen.¹² Man började se didaktiska inslag och experimentglädje i resterna av romantikens schablonartade stilideal. Forskare kom att definiera begreppet populärlitteratur olika, beroende på vad de valde att fokusera på. Vissa forskare kategoriserade populärlitteraturen utifrån publiken, andra utifrån produktionsförhållanden, läsningens syfte, lästlatheten eller utifrån ett estetiskt undermåligt perspektiv.¹³ Ulf Boëthius diskuterar i artikeln ”Populärlitteraturen – finns den?” att samma definitioner även återfinns i litteratur som inte ses som populärlitteratur, vilket då innebar att gränsen mellan vad som är accepterad litteratur är artificiellt, godtyckligt och flytande.¹⁴

Anders Öhman vill, i likhet med Boëthius, ge en mer nyanserad bild av populärlitteraturen. I boken *Populärlitteratur: De populära genrernas estetik och historia* vill Öhman visa på populärlitteraturens historiska ställning och genrens förändrade status i det litterära systemet.¹⁵ Han skriver även att populärlitteraturen ofta setts som en enhetlig samling lägre stående litteratur, men menar själv att genren i själva verket består av olika arter.¹⁶ Varje genre kan säga vilja gestalta och bearbeta människan, samhället och världen.¹⁷ Öhman lägger

⁹Ingrid Pramling, m fl. *Lära av sagan*. Lund, 1993, s. 70-74.

¹⁰Kåreland, 2001, s. 136.

¹¹Boëthius, 1995, s. 19.

¹²Öhman, 2002, s.16.

¹³Boëthius, 1995, s.16-18.

¹⁴Boëthius, 1995, s. 18.

¹⁵Öhman, 2002, s. 18.

¹⁶Öhman, 2002, s. 20.

¹⁷Öhman, 2002, s. 21.

stor vikt vid att visa att populärlitteraturen inte endast skildrar en fiktiv historia utan även fungerar som ett incitament till att gestalta missförhållanden i samhället.¹⁸

Populärlitteraturens likheter med sagan

Ulla Lundqvist analyserade ett antal populärromaner, i syfte att finna orsaken till deras popularitet. I sin analys utgick hon från romaner så som Jean M. Auel, *Hästarnas dal*, Margit Sandemos *Demonen och Jungfrun*, Colleen McCulloughs *Törn fåglarna*, Judith Krantz *Princess Daisy*, med flera.

Hon fann att det som band romanerna samman var deras likheter med sagan. Sagans struktur var i de flesta fallen grunden i romanerna och det sagolika det som dominerade handlingen.¹⁹

Hon kom att fokusera på tre huvudsakliga sagoelement i populärromanen.

- Populärromanens prinsar och prinsessor
- Dualismen
- ”Den påpassliga slumpen”

Precis som i sagan har populärromanen sin prins och prinsessa, menar Lundqvist. Romanernas kvinnliga huvudpersoner, så som exempelvis Auels Ayla, Sandemos Vinga, McCulloughs Meggie och Krantz Daisy innehar samma funktion som sagans prinsessor, de är vackra, framgångsrika, och söker efter sin prins, och finner honom i deras manliga motsvarighet, Jondalar, Heike, Fader Ralph och Pat. Lundqvist jämför även cromagnonkvinnan Ayla med John Bauers prinsessor, där hon blir den *fångna prinsessan* omgiven av rysliga troll i form av neanderthalare.²⁰

Sagans dualism med sin kamp mellan det onda och det goda eller hämnd och upprättelse är andra inslag i populärlitteraturen.²¹ Enligt Lundqvist återfanns, i överförd bemärkelse, sagans onda och goda aktörer, så som häxor, troll, prinsar och prinsessor, i populärromanen.²² Det godas seger är ett tydligt inslag, eftersom det onda, precis som i sagan, inte tillåts att segra.²³

Enligt Lundqvist ersätter det hon kallar för ”den påpassliga slumpen” sagans magi och övernaturliga inslag. ”Den påpassliga slumpen” är ett osannolikt fenomen som exempelvis

¹⁸ Öhman, 2002, s. 24.

¹⁹ Ulla Lundqvist, *Sagor om sex och skräck: Populärromanen än en gång*. Malmö, 1991, s. 143-146.

²⁰ Lundqvist, 1991, s. 24.

²¹ Lundqvist, 1991, s. 146.

²² Lundqvist, 1991, s. 77.

²³ Lundqvist, 1991, s. 24.

kan innebära att, när nöden är som störst dyker alltid en hjälpare upp och räddar huvudpersonen.²⁴

Att den förskjutna Ayla skall förenas med Jondalar i Hästarnas dal, därigenom kan ingen tvekan råda: hela tekniken gör att man vet, *att*, bara inte *när* – och när Jondalar halvdöd nästan har givit upp sin vandring, just då passerar Ayla och räddar honom. [...] Man kan sammanfatta det hela så: i dessa romaner råkar folk alltid ha vägarna förbi.²⁵

I sin sammanfattning skriver Lundqvist att ”det som händer i populärromanen står på samma avstånd från verkliga livet som sagan.”²⁶

Vladimir Propps sagostruktur

Vladimir Propp analyserade etthundra (100) undersagor, det vill säga den sort saga som man i allmänhet förknippar med folksaga. Han fann att sagor vanligtvis innehöll sju aktörer, vilka var ”the villain” (*Skurken*), ”the donor” (*Givaren*), ”the helper” (*Hjälparen*), ”the princess” (*Prinsessan*), vilket även kan motsvara föremålet för sökandet, ”the dispatcher” (*Sändaren*), ”the hero” (*Hjälten*) och ”the false hero” (*Den falska hjälten*). I en del sagor kan en och samma person tilldelats rollen som exempelvis både givare och hjälpare.²⁷

Han fann även att sagornas handling skiftade, men det fanns en tydlig likhet mellan dem, som om de alla var formade efter samma mall. ”Tales possess one special characteristic: components of one tale can, without any alteration whatsoever, be transferred to another.”²⁸ Och han drog en parallell mellan sagorna och strukturen inom biologin.

The word ‘morphology’ means the study of form. In botany, the term ‘morphology’ means the study of the component parts of a plant, of their relationship to each other and to the whole – in other words, the study of plant’s structure.²⁹

Propps funktionsanalys kan sammanfattas i tre huvudteser:

- 1) Functions of characters serve as stable, constant elements in the tale, independent of how and by whom they are fulfilled.
- 2) The number of functions known to the fairy tale is limited.
- 3) The sequence of functions is always identical.³⁰

²⁴ Lundqvist, 1991, s. 147.

²⁵ Lundqvist, 1991, s. 147.

²⁶ Lundqvist, 1991, s. 146.

²⁷ Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, Austin, 1968, s. 79-80.

²⁸ Propp, 1968, s. 7.

²⁹ Propp, 1968, Författarens förord.

Han kom fram till att personerna och deras utmärkande egenskaper bildade det variabla i sagan, medan deras handlingar var konstanta. Detta illustrerar han genom följande exempel.

- 1) Kungen sänder Ivan efter prinsessan. Ivan ger sig iväg.
- 2) Kungen sänder Ivan efter ett sällsynt föremål. Ivan ger sig iväg.
- 3) Systemen sänder brodern efter läkemedel. Brodern ger sig iväg.
- 4) Styvmodern sänder styvdottern efter eld. Styvdottern ger sig iväg.
- 5) Smeden sänder drängen efter en ko. Drängen ger sig iväg.³¹

Bortsändandet och bortdragandet är det konstanta. Medan syftet för bortsändandet och bortdragandet samt personerna som genomför handlingarna varierar. Vidare begränsar Propp sagans handlingsfunktioner, det vill säga händelseförlopp som för handlingen framåt, till ett antal av 31.³² Alla funktionerna behöver inte finnas med i alla sagor men den kronologiska ordningen kan inte omkullkastas. Han betonade även funktionernas uppdelning i par, så som förbud alltid åtföljs av överträdelse, kamp av seger och rekognosering av utdelning.³³

De olika elementen i sagorna genomgår olika former av transformering, det vill säga förvandling eller omskapning av grundformen. Propp nämner 20 olika transformeringstyper vilka några är:

- 1) *Inversion*, innebär att grundformen transformeras till sin motsats. Till exempel, undersagans manskgestalt ersätts av en kvinnogestalt.
- 2) *Intensifiering*, exempelvis när bortsändandet sker under hot om straff.
- 3) *Försvagning*, exempelvis då själva bortsändandet inte uttalas, eller någon ber om lov att resa.
- 4) *Realistisk substitution* sker när vi istället för ett sagoslott möter ett höghus eller en modern villa.³⁴

³⁰ Propp, 1968, s. 21-22.

³¹ Propp, 1993, s. 58.

³² Se bilaga 1. Propps modell.

³³ Propp, 1968, s. 64.

³⁴ Vladimir Propp, "Undersagans transformationer", i *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion*. Lund, 1993, s. 57-80, s. 68-70.

För att kunna urskilja vad som är det ursprungliga sagoelementet från det nya stoffet kan man utgå från nedanstående kriterier.

1) *En fantastisk utformning av ett sagoelement är ursprungligare än en rationell.*

Ex. En pojke får en gåva av en häxa → en pojke får en gåva av en lärare.

2) *En heroisk utformning är ursprungligare än en humoristisk*

Ex. En drake besegras i strid → en drake besegras i kortspel

3) *En internationell form är ursprungligare än en nationell.*

Ex. Om exempelvis draken förekommer över nästan hela jordklotet, men i nordliga områden ersätts av en björn, är draken ursprunget ur vilken björnen kan härledas.³⁵

Och det är just genom att transformationerna som Propps teori öppnar upp för en diskussion om sagan som populärlitteraturens arketyper, det vill säga urform.

Northrop Fries arketyper

Northrop Frye visar i sin bok *Anatomy of Criticism* hur all litteratur från folksagan till dagens moderna romaner är besläktad genom arketyper, det vill säga återkommande urformer eller grundmönster. Genom att visa på likheter med tidigare litteratur försöker han knyta samman hela den västerländska berättarkonsten.³⁶

Begreppet arketyper kommer ursprungligen från psykoanalytikern Carl Gustav Jung som ansåg att det mänskliga psyket, det kollektiva omedvetandet, rymmer universala grundmönster och som existerade inom oss långt innan kulturen kom att forma vår världsuppfattning.³⁷ Jungs arketyper bottnade i den psykoanalytiska forskningen medan Fries arketyper är rent litteraturvetenskapliga. Frye utgår enbart från den textuella nivån, där arketypernas återkomst i skilda verk bottnar i den litterära traditionen, som i sin tur anses ha sitt ursprung i konstanta faktorer i människans uppfattning av sig själv och sin omvärld.³⁸

Frye definierar arketyperbegreppet så som: "a symbol which connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience."³⁹ Eller, "a symbol,

³⁵ Propp, 1993, s. 65-66.

³⁶ Kaj Berseth-Nilsen, m. fl. *Att möta texten: Litteraturteori och textanalys ur fyra perspektiv*. Lund, 1998, s. 34.

³⁷ Berseth-Nilsen, m.fl. 1998, s. 35.

³⁸ Torsten Rönnerstrand, *Arketyperna och litteraturen: Om arketyperbegreppet i litteratur och litteraturanalys*. Malmö, 1993, s. 32, 166.

³⁹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, 1971, s. 99.

usually an image, which recurs often enough in literature to be recognizable as an element of one's literary experience as a whole."⁴⁰

Frye visar hur det mystiska, den fiktiva tendensen, är grunden för allt berättande men tar sig olika uttryck i andra, mer realistiska former.

Myths of gods merge into legends of heroes; legends of heroes merge into plots of tragedies and comedies; plots of tragedies and comedies merge into plots of more or less realistic fictions.⁴¹

Som ett exempel nämner Frye en hittebarnsarketyper, som återfinns i bl.a. den realistiska romanen om Oliver Twist och som härstammar från Moses i vassen.⁴²

Frye nämner några få arketyper, så som *Alazon*, *Pharmakos* och *Eiron*. "Alazon" är det grekiska ordet för bedragare. Frye definierar bedragaren så som en person som utger sig för att vara något mer än vad han verkligen är. En typisk alazonarketyper i populärlitteraturen är den "galne vetenskapsmannen". Men alazonarketyper kan även återfinnas i en tragisk hjälte så som exempelvis Shakespeares Hamlet och Brontës Heathcliff.⁴³ Den grekiska benämningen "pharmakos" betyder syndabock. Fryes *Pharmakos* beskrivs som både oskyldig och skyldig. En *Pharmakos* är oskyldig i det avseendet att han inte kan styra över det som sker, men skyldig då han tillhör exempelvis en kriminell konstellation.⁴⁴ Den tredje arketyper som Frye nämner är *Eiron*. Någon direkt översättning nämner Frye inte utan använder konsekvent benämningen "eiron". *Eiron* är en arketyper som trots sitt motsatsförhållande till *Alazon*, till största delen innehar en tillbakadragen funktion. Arketyper är oftast en gammal man som redan i början av berättelsen försvinner för att återkomma i slutet. *Eironarketyper* finns ofta med genom berättelsen, så som övervakare och bidrar till ett lyckligt slut.⁴⁵

Precis som Propp inser Frye att för att kunna se sambanden mellan en arketyper och dess efterbildning krävs förändring eller ett ersättningsarbete av den tidigare. Då först kan man se den mytiska strukturen i den senare realistiska berättelsen.⁴⁶

I *Anatomy of Criticism* diskuterar Frye, förutom arketyper, även litteraturens historiska härstamning, från tidigare dominerande genrer. Han utgår från verkets handling och kategoriserar dem som *Myt*, *Romance*, *Högmimik*, *Lågmimik* och *Ironi*. Som *Myt* räknas gudasagan så som exempelvis bibeln, *Romance* utgörs av sägnen, riddarsagan, legenden och

⁴⁰ Frye, 1971, s. 365.

⁴¹ Frye, 1971, s. 51.

⁴² Frye, 1971, s. 51.

⁴³ Frye, 1971, s. 39-40.

⁴⁴ Frye, 1971, s. 41.

⁴⁵ Frye, 1971, s. 49, 173, 365.

⁴⁶ Frye, 1971, s. 136.

folksagan. Till *Högmimik* hör historiska epos, *Lågmimik* innehåller de realistiska romanerna och *Ironi* består av de ironiska, parodiska, ibland absurda berättelserna. Enligt Frye har litteraturen under århundradena förflyttat sig från myt till lågmimikens realism vid sekelskiftet 1800/1900. Under 1900-talet första halva fokuserades handlingen på *Ironi*, men sedan dess har det skett en återgång till myten och sagans värld.⁴⁷

Tillämpningar av Propps och Fryes teorier

Fryes, och framförallt Propps teorier har, med fördel, använts på barnlitteraturen, som många gånger ligger, precis som populärlitteraturen, sagans struktur, handling och innehåll nära. Maria Nikolajeva gjorde i ”Igenkännandets glädje: C S Lewis Narniaböcker i strukturalistisk belysning: En analys utifrån Propps sagoteori”. Nikolajeva valde att analysera Narniaböckerna just för att de har en struktur som liknar folksagan.⁴⁸ Hon fann att strukturen i Lewis romansvit nästan identiskt följde Propps modell. Nikolajeva betonar i sin artikel strukturstudiernas begränsning, då den inte berör textens kvalitet, stil eller budskap, men att strukturanalysens fördelar ligger i att lyfta fram berättarstrukturens många dimensioner.⁴⁹

Eva Margareta Löfgren visar i artikeln ”Kalle Blomkvist och draken: Arketypstudier i Astrid Lindgrens barndeckare,” hur Fryes sagoarketyper återfinns i den mer realistiska barnlitteraturen. Kalle blir drakdödaren, Eva-Lotta prinsessan, men även amason, och Snusmumriken blir deras heliga Graal.⁵⁰ Löfgren betonar sagans närvaro i praktiskt taget all skönlitteratur, för både barn och vuxna och menar att den realistiska litteraturen döljer urgamla berättarmönster med anknytning till myter och sagor.⁵¹

I *Barnboken* applicerar Anne-Marie Alfvén-Eriksson Propps teori på Peter Pohls *Malins kung Gurra*. Anledningen till att hon applicerade Propps teori på en barnbok var för att visa att modellen även är användbar på realistisk litteratur och inte bara rena sagoberättelser. Alfvén-Eriksson menar, precis som Löfgren att, i princip all litteratur innehåller sagoelement, oavsett om det är rena sagor för barn eller realistiska, psykologiska eller sociala romaner.⁵²

Även detektivromanen har knutits samman med sagans struktur och innehåll. I artikeln ”The Fairy Tale and Crime Fiction” benämner Susan Oleksiw detektivromanen som 1900-

⁴⁷ Frye, 1971, s. 33-34.

⁴⁸ Maria Nikolajeva, ”Igenkännandets glädje: C S Lewis Narniaböcker i strukturalistisk belysning”, i *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm, 1992, s. 167-189, s. 172-173.

⁴⁹ Nikolajeva, 1992, s. 186.

⁵⁰ Eva Margareta Löfgren, ”Kalle Blomkvist och draken: Arketypstudier i Astrid Lindgrens barndeckare”, i *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm, 1992, s. 47-74, s. 60-62.

⁵¹ Löfgren, 1992, s. 47.

⁵² Anne-Marie Alfvén-Eriksson, ”Peter Pohls Malins kung Gurra: En analys i stort sett följande V. Propps teori”. I *Barnboken*. Stockholm, 1994:2, s. 2-8.

talets moderna saga.⁵³ Hon applicerar Propps sagostruktur på Raymond Chandlers roman *Farewell, My Lovely*. Hon fann att romanen inte bara innehöll Propps sagostruktur utan även andra sagoelement, så som exempelvis sagans tretal. Att romanhandlingens ursprung kan härledas till Sir Thomas Malorys Arthursaga, skriven 1485, förstärker dess relation med sagan.⁵⁴ Oleksiw menar att Propps modell avslöjar författarna som mindre originella än vad de vill framställa sig, och menar att den strukturella likheten visar att författarframgångar grundar sig mer på kulturella mönster än litterär genialitet.

A story that expresses in contemporary garb an underlying, ancient unconscious pattern will meet the reader's expectations, which are defined by the initial situation and presentation of the story, and thus be considered a success.⁵⁵

Handlingen i *The Da Vinci Code*

Romanen börjar med att intendenten på Louvren, Jacques Saunière, mördas. Efter sig lämnar han skriftliga meddelanden till sin enda kvarlevande släkting och barnbarn Sophie, i hopp om att hon skall finna sanningen till varför han mördats. Polisen misstänker Harvardprofessorn Robert Langdon för mordet, då hans namn funnits nedskrivet bredvid den mördades kropp. Sophie hjälper Langdon att fly från polisen eftersom hon tror att han är oskyldig. Tillsammans följer dom de ledtrådar som farfadern lämnat efter sig och finner bland annat nyckeln till ett bankfack. Det uppdagas att Saunière var stormästare i det hemliga sällskapet Prieuré de Sion, som genom århundradena skyddat sanningen om den heliga Graal. Nyckeln visar sig leda till Prieuré de Sions Slutsten, det vill säga den avgörande ledtråden för att finna Graal. Langdon och Sophie söker skydd undan polisen hos Langdons vän Leigh Teabing, vilken är expert på Graallegenden. Sophie får av Langdon och Teabing veta att Graal döljer Jesus äktenskap med Maria Magdalena och att Prieuré de Sion skyddat deras ättlingar genom århundradena. Vad Sophie och Langdon inte vet är att Teabing med alla medel vill finna sanningen om Graal. Under namnet "Läraren" utnyttjar han den katolska organisationen Opus Deis biskop Aringarosas konflikt med Vatikanen, och biskopens trogne munk Silas, för att hjälpa honom. Teabing utnyttjar även Sophie och Langdons vänskapliga ställning och låter dem leda honom mot platsen där det sägs att den heliga Graal skall finnas begravnen.

⁵³ Susan Oleksiw, "The Fairy Tale and Crime Fiction", i *Clues: A Journal of Detection*, 1996, volym 17, s. 1-8.

⁵⁴ Oleksiw, 1996, s. 6.

⁵⁵ Oleksiw, 1996, s. 7.

I slutet av romanen får Sophie veta att hon är en av Jesus och Maria Magdalenas ättlingar och att hennes farmor och lillebror inte alls omkom i bilolyckan med hennes föräldrar. I stället har de levt åtskilda för att skydda sanningen om Graal.

Langdon lämnar Sophie hos hennes nyfunna släktingar med ett löfte om att de snart skall ses igen. Han återvänder till Paris där han inser att han vet var den heliga Graal är begravnen.

The Da Vinci Code: en arketyrisk saga

Aktörer

Propps sju aktörer och Frides arketyper

I Browns *The Da Vinci Code* kan vi fokusera på elva mer eller mindre aktiva aktörer.

Aktör

<i>Jacques Saunière</i>	Intendent på konstmuseet Louvren och hemlig stormästare i Prieuré de Sion, beskyddare av Graal.
<i>Sophie Neveu</i>	Den franska polisens kryptolog och barnbarn till Jacques Saunière.
<i>Robert Langdon</i>	Professor i religiös symbolik vid Harvarduniversitetet.
<i>Leigh Teabing</i>	Fd. Brittisk hovhistoriker och Langdons vän.
<i>Manuel Aringarosa</i>	Kardinal i den katolska organisationen Opus Dei.
<i>Silas</i>	Medlem i Opus Dei
<i>Bezu Fache</i>	Chef för den franska polisen och ansvarig för undersökningen av Saunières död.
<i>Jerome Collet</i>	Poliskommissarie och Faches medhjälpare.
<i>Rémy Legaludec</i>	Leigh Teabings betjänt.
<i>André Vernet</i>	Direktör för Depository Bank of Zurich i Paris

De tre sista aktörerna har en mer sekundär funktion i romanen till skillnad mot de övriga sju. Collet, Rémy och Vernet innehar alla en form av bifunktion, en roll som aktörshjälpare. Collet innehar rollen som Faches medhjälpare och Rémy avslöjas som Teabings medbrottsling. Vernet kan ses som väktare av Graal, vilken han, ovetande, med största

ansvarskänsla förvarar i sin bank, och är därför hjälpare till Saunière. Dessa tre aktörer kommer inte vidare att diskuteras då de endast innehar bifunktionerade roller.

I *The Da Vinci Code* återfinns det några aktörer som genomgår en omvandling under handlingens gång, vilket innebär att deras funktioner förändras. Tydligast återfinns detta hos Leigh Teabing, som i början utger sig för att vara en vän och därmed tilldelas funktionen *Hjälpare*, men som senare visar sig vara *Skurken*. Liknande förändringar sker med Fache, Aringarosa och till viss del även Silas, vilket kommer att diskuteras senare i uppsatsen.

Tre av aktörerna, Saunière, Langdon och Sophie har konstant vita roller. Med vita roller menar jag att de tillhör den goda sidan i romanens handling till skillnad mot innehavarna av de svarta rollerna som står på romanens onda sida. Utifrån Propps sagoaktörer tilldelas Jacques Saunière rollen som *Givare*. Det är tydligt att Saunière, som givare av nyckeln till bankfacket i Depository Bank of Zurich och kryptologiska meddelanden, ger Sophie möjligheten till att finna Graal, vilket är det samma som sagans magiska föremål. Samtidigt innehar Saunière rollen som *Sändare* då han sänder iväg Sophie att finna sin farmor och bror. Men Saunière innehar även rollen som *Eiron*. I likhet med Fryes *Eiron* är Saunière en gammal man som i inledningsskedet mördas och på så vis avlägsnas från handlingen. Han fortsätter dock att ha *Erions* övervakande funktion, på grund av sin funktion som *Givare* och *Sändare*, och bidrar till romanens lyckliga slut. Och trots att Saunière i likhet med Fryes *Eiron* inte kan återkomma i romanens slut, känner Sophie hans närvaro.

[...] 'It was for your own safety, Princess'

Sophie heard her final word, and immediately thought of her grandfather, who had called her princess for so many years. The sound of his voice seemed to echo now in the ancient stones of Rosslyn, setting through the earth and reverberating in the unknown hollows below.⁵⁶

Sophies roll i romanen är som *Hjälte*. Hon tilldelas ett uppdrag, att skydda Graal. Hon innehar även rollen som *Prinsessa*, dels som den aktör som är i behov av hjälp och beskydd av *Hjälten*, men framförallt i bokstavlig betydelse.

*Descendants of Jesus who survived into modern times. Her grandfather's voice again was whispering into her ear. Princess, I must tell you the truth about your family. [...] Royal blood. [...] Princess Sophie.*⁵⁷

Sophies härkomst uppdragas och hon tilldelas epitetet *Prinsessa*, eftersom hon är av kunglig släkt, ättling till Judarnas konung, Jesus Kristus. Sophie delar aktörsrollen *Prinsessa* med ett föremål, det vill säga Graal då Graal är det som eftersöks i romanen.

⁵⁶ Dan Brown, *The Da Vinci Code*, London, 2003, s. 576.

⁵⁷ Brown, 2003, s. 346.

Langdon är den tredje av de genomgående vita i romanen. Han innehar Propps roll som romanens *Hjälte*. Han tar på sig Sauniéres uppgift, att skydda Sophie och Graal.

Protect Sophie.
Protect the Grail.
Langdon had almost shouted out in desperation.
*But I cannot see how!*⁵⁸

Som en typisk sagohjälte lyckas han trots svårigheter att utföra Sauniéres vilja. Och som en hjälte i sagan skall göra vinner han *Prinsessan*, i dubbel mening. Han finner Graal och Sophies kärlek.

Leigh Teabing är den aktör som genomgår den största, och för romanen mest avgörande förvandling. I slutet råder det inga tvivel om vem som skall tilldelas den arketypiska rollen för ondska, *Skurken*, en *Alazon*. Och genom att han avslöjas som *Den falske hjälten*, det vill säga att han byggt sin roll utifrån en medveten bluff i syfte att krossa och förstöra, förstärks hans negativa aktörsroll. Leigh Teabing har stora likheter med Fryes *Alazon*, den galne vetenskapsmannen, historikern, som gör allt för att få tillkännage sanningen för världen.

‘I am not looking for singular glory here. I serve a far greater master than my own pride. The Truth. Mankind deserves to know that truth. [...] We must work together.’
Despite Teabing’s pleas for cooperation and trust, his gun remained trained on Sophie [...]⁵⁹

Mer ambivalenta aktörer finner vi hos Biskop Aringarosa och hans skyddsling, albinomunken Silas. I början av romanen råder det ingen tvekan om att Silas är *Skurk*. Inom loppet av några få sidor uppdagas det att han mördat fyra människor och det blir fler. En religiös fanatiker och kallblodig mördare finner med stora svårigheter några sympatier. Men då läsarna får ta del av hans förflutna, så som det ensamma barnet som såg sin mor misshandlas till döds, skapas en förståelse för hans beteende. Biskopen passar i början av romanen, precis som Silas in på aktörsarketyper *Skurk*, två religiösa fanatiker som gör allt för sin tro. Genom utpressning, får Aringarosa de ekonomiska medel han begär av Vatikanen, samtidigt som Vatikanen, genom Aringarosas löfte om att inte avslöja sanningen om Graal, får behålla sin makt över kristendomen. Både Aringarosa och Silas stämmer dock in på Fryes *Pharmakos* eftersom de utnyttjas av den så kallade Läraren. Aringarosa handlar i tron om att ingen skall komma till skada.

⁵⁸ Brown, 2003, s. 554.

⁵⁹ Brown, 2003, s. 537.

Aringarosa realized the evening had taken a horrifying turn. News of the four additional murders transformed his horror to anguish. *Silas, what have you done!* Unable to reach the Teacher. The bishop knew he had been cut loose. *Used.*⁶⁰

Läraren utnyttjar Silas starka tillit till biskopen och lurar honom till att tro att han utför guds gärning och hjälper biskopen. Det leder till att Silas av misstag skjuter Aringarosa.

‘I am so very sorry, Father.’ [...]

‘No, Silas,’ Aringarosa replied. ‘It is I who am sorry. This is my fault.’ *The Teacher promised me there would be no killing, and I told you to obey him fully.* ‘I was too eager. Too fearful. You and I were deceived.’⁶¹

Ovan har nu nämnts tre aktörer vilkas arketyptyp avslöjats vara något annat än vad det i början tycks vara, Teabing, Aringarosa och Silas. En fjärde finns och det är polischefen Fache. Det tycks som om Fache till vilket pris som helst vill sätta dit Langdon och Sophie för mordet på Louvrens intendent. Langdon misstänker vid ett tillfälle Fache för att vara i maskopi med mördaren, vilken då framstår som *Skurk*.

Fache could easily be a part of this plot. Although Langdon could not imagine the Judicial Police tangled up in the Holy Grail, he sensed too much coincidence tonight to disregard Fache as a possible accomplice. *Fache is religious, and he is intent on pinning these murders on me.*⁶²

Men den verkliga funktion som Fache besitter är som *Hjälpare*, en man som gör allt för att finna Saunières mördare, men som inte är sen att erkänna sina misstag. I ett telefonsamtal med Sophie avslöjas han rätta aktörsfunktion.

‘Listen’, Fache said, speaking to her in terse French. ‘I made a terrible mistake tonight. Robert Langdon is innocent. All charges against him have been dropped. Even so, both of you are in danger.’ [...]⁶³

⁶⁰ Brown, 2003, s. 560-561.

⁶¹ Brown, 2003, s. 542.

⁶² Brown, 2003, s. 449.

⁶³ Brown, 2003, s. 485.

Struktur

Propps sagostruktur applicerad på The Da Vinci Code

I romanen kan man finna följande av Propps funktioner:

<i>Propps nr</i>	<i>Propps benämning</i>	<i>Översättning av Propps funktion</i>	<i>Översatt benämning</i>
I	<i>Absentation</i>	Frånvaro av familjemedlem eller någon lämnar hemmet	<i>Frånvaro</i>
II	<i>Interdiction</i>	Hjälten förbjuds något	<i>Förbud</i>
III	<i>Violation</i>	Förbudet överträds	<i>Överträdelse</i>
IV	<i>Reconnaissance</i>	Skurken söker efter information	<i>Rekognosering</i>
V	<i>Delivery</i>	Skurken finner information	<i>Utdelning</i>
VI	<i>Trickery</i>	Skurken vill lura till sig något av offret	<i>Bedrägeri</i>
VII	<i>Complicity</i>	Offret luras till att hjälpa skurken	<i>Delaktighet</i>
VIIIa	<i>Villainy</i>	Skurken skadar en familjemedlem	<i>Illdåd</i>
VIIIb	<i>Lack</i>	En familjemedlem saknar något	<i>Brist</i>
IX	<i>Mediation</i>	Hjälten ombeds att hjälpa	<i>Medling</i>
X	<i>Beginning counteraction</i>	Hjälten går med på att kämpa mot skurken	<i>Motstånd</i>
XII	<i>The first function of the donor</i>	Givaren testar hjälten	<i>Hjälten testas</i>
XIII	<i>The hero's reaction</i>	Hjälten klarar testet	<i>Reaktion</i>
XIV	<i>Provision or receipt of a magical agent.</i>	Hjälten mottar av givaren ett magiskt föremål	<i>Mottagande</i>
XV	<i>Spatial transference between two kingdoms</i>	Hjälten förflyttas dit där föremålet för hans sökande finns	<i>Förflyttning</i>
XVI	<i>Struggle</i>	Hjälten och skurken strider mot varandra	<i>Strid</i>
XVIII	<i>Victory</i>	Hjälten segrar	<i>Seger</i>
XIX	<i>The initial misfortune or lack is liquidated</i>	Den initiala bristen avhjälpas	
XX	<i>Return</i>	Hjälten återvänder hem	<i>Återvändande</i>
XXVIII	<i>Exposure</i>	Den falska hjälten eller skurken avslöjas	<i>Avslöjande</i>
XXX	<i>Punishment</i>	Skurken straffas	<i>Straff</i>
XXXI	<i>Wedding</i>	Hjälten gifter sig och bestiger tronen	<i>Giftermål</i>

En saga börjar vanligtvis med en presentation av aktörerna, oftast medlemmarna i en familj.⁶⁴ I *The Da Vinci Code* uteblir sagans initiala presentation av aktörerna och deras relation till varandra. Dock får vi veta något om varje aktör allt eftersom handlingen spelas upp.

⁶⁴ Propp, 1968, s. 25.

Det initiala tillståndet i funktionen *Frånvaro* (I) återfinns i Sophies frånvarande familj.⁶⁵

My family? Sophie's parents had died when she was only four. Their car went off a bridge into fast-moving water. Her grandmother and younger brother had also been in the car, and Sophie's entire family had been erased in an instant.⁶⁶

Även sanningen om Graal kan ses som det frånvarande, vilket i slutet av romanen visar sig vara det samma som Sophies familj.

Vidare följer funktionerna *Förbud* (II) och *Överträdelse* (III), vilken handlingsfunktionen *Förbud* kräver en form av transformeringsfunktion. Förbudet återfinns i Faches övertygelse om att Langdon mördat Saunière, vilket innebär att Langdon är satt under bevakning och förbjuds att fly. Men i romanen är förbudet uttalat, vilket blir det samma som Propps transformation *Försvagning*, i det avseendet att Langdon inte delges polisens misstanke om brott. Sophie hjälper Langdon att bli varse för budet och hjälper honom att bryta mot det, genom att fly från polisen.

Propps åttonde funktion är en delad funktion, det vill säga *Illdåd* eller *Brist*. Båda delfunktionerna återfinns i romanen i och med mordet på Saunière *Illdåd* (VIIIa) och Sophies förlust av sin farfar illustrerar funktionen *Brist* (VIIIb). I romanen återfinns dock den åttonde funktionen redan i romanens inledande avsnitt, vilket innebär ett brott mot Propps kronologi.

Saunières sista vilja är att lämna över sanningen om Graal till Sophie. I ett meddelande till Sophie ber han henne att ta hjälp av Langdon, ”P.S. Find Robert Langdon.”⁶⁷ Här har vi ett tydligt exempel på funktionen *Medling* (XI) där *Sändaren* ber *Hjälten* om hjälp. Dock är även detta en *Försvagningstransformation* i och med att Saunières förfrågan om hjälp är indirekt och uttalad. Det är först genom Sophie som Langdon förstår att meddelandet är en förfrågan om hjälp.

När Langdon inser varför Saunière bett om hans hjälp tvekar han inte att hjälpa, vilket är det samma som handlingsfunktionen *Motstånd* (X).

Why me? Langdon wondered, heading down the hall. *Why was Saunières dying wish that his estranged grand-daughter find me? What is it that Saunière thinks I know?* [...] In that instant, Langdon felt Saunière's puzzling mix of symbolism fall into stark focus. [...] Without hesitation, Langdon broke into a sprint back toward the stairs.⁶⁸

I likhet med sagans tolfte funktion, *Hjälten testas* (XII) prövas Sophie och Langdon ifall de skall anses vara värdiga att finna Graal. ”So the keystone is a *preuve de mérite*,” Sophie said.

⁶⁵ Numrering utifrån Propps kronologi.

⁶⁶ Brown, 2003, s. 111-112.

⁶⁷ Brown, 2003, s. 101.

⁶⁸ Brown, 2003, s. 145-146.

“If a rising Priory sénéchal can open it, he proves himself worthy of the information it holds.”⁶⁹ I och med att Sophie och Langdon lyckas lösa Saunières chifferade meddelanden har de visat sig värdiga, vilket är det samma som funktionen *Reaktion* (XIII), då hjälten klarar givarens test.

Romanens magiska föremål återfinns, genom *Realistisk substitution* i Slutstenen, Saunières kryptex, som innehåller ledtråden för att finna Graal. Slutstenen har avgörande betydelse för att Sophie och Langdon skall finna Graal, men den besitter ingen övernaturlig egenskap, så som sagans flygande matta eller magiska lampa. Givandet och mottagandet av det magiska föremålet är genom Saunières död, en *Försvagning* eftersom givandet och mottagandet inte uttalas. Saunière har indirekt gett Sophie och Langdon både nyckeln och kontonumret till det bankfack där slutstenen finns, vilket uppfyller funktionen *Mottagande av magiskt föremål* (XIV).

Langdon could scarcely believe his own supposition, and yet, considering *who* had given this stone cylinder to them, *how* he had given it to them, and now, the inlaid Rose on the container, Langdon could formulate only one conclusion.

*I am holding the Priory keystone.*⁷⁰

Nästföljande funktion i romanen innebär ytterligare ett brott mot Propps kronologi. Samtidigt som Langdon och Sophie försökt tolka de ledtrådar som Saunière lämnat efter sig har en annan aktivitet ägt rum. *Skurken* det vill säga Teabing har genom Silas sökt efter information om Graal, handlingsfunktion *Rekognosering* (IV), vilket ledde till att Saunière mördades. I och med att Langdon och Sophie, intet ont anande söker sig till Teabings hem, får *Skurken* tillgång till den eftersökta informationen då Langdon och Sophie har med sig Slutstenen. Detta överrensstämmer med handlingsfunktionen *Utdelning* (V), vilken enligt Propp är då skurken mottar information om sitt offer.⁷¹ Vidare ser nu Teabing möjligheten att få lägga beslag på Slutstenen och sanningen om Graal. Han låter Langdon och Sophie tro att han är deras vän, vilket är det samma som funktion nummer sex, *Bedrägeri* (VI) och låter dem ovetande leda honom mot Graals gömställe, vilket uppfyller handlingsfunktionen *Delaktighet* (VII).

Langdon, Sophie och Teabing följer Graals spår från Paris till England, vilket är det samma som *Förflyttning* (XV). Förflyttningsfunktionen genomgår en *Realistisk substitution* i och med att det är ett jetplan som används. Enligt Propp förflyttas hjälten med hjälp av

⁶⁹ Brown, 2003, s. 279.

⁷⁰ Brown, 2003, s. 276.

⁷¹ Propp, 1968, s. 28.

exempelvis en fågel, en flygande skepp, på en jättes eller endes rygg eller på en flygande matta, etc.⁷²

I England avslöjas Teabing som bedragare, och handlingsfunktionen *Avslöjande* (XXVIII) uppnås.

The lone man who had been standing behind the door looked calm as he aimed a small revolver at them. He was portly and was propped on a pair of aluminium crutches.
For a moment Langdon thought he must be dreaming.
It was Leigh Teabing.⁷³

Vad som följer efter skurkens avslöjande är *Strid* (XVI), den funktion då *Hjälten* och *Skurken* strider mot varandra. Här rör det sig inte om ett fysiskt slagsmål, vilket Propp inte heller anser alltid är fallet i sagan. Enligt Propp kan det snarare röra sig om en geniernas kamp eller ett kortspel.⁷⁴ Teabing behöver hjälp av Langdon att lösa det sista lösenordet för att öppna kryptexten, det vill säga det hölje som skyddar ledtråden. Medan Teabing hotar Sophie med pistolen försöker Langdon komma på hur han skall kunna skydda både kryptexens information, Sophie och sig själv undan *Skurken*. Langdon väljer att krossa kryptexen mot golvet så att meddelandet förstörs och lyckas mirakulöst undgå Teabing som avlossar revolvern, samtidigt som polisen dyker upp.

When the doors burst open, Bezu Fache entered like a bull into a ring, his feral eyes scanning, finding his target – Leigh Teabing – helpless on the floor. [...] they hoisted Teabing and carried him out [...]⁷⁵

Teabing förs bort av polisen och kvar står Langdon med den oskadda ledtråden i sin hand, vilken han lyckades få ur kryptexen innan han krossade den. Den funktion som här uppnåtts är *Seger* (XVIII), över skurken.

Romanens fastställda *Skurk*, det vill säga den falske hjälten Teabing grips av polisen vilket är det samma som Propps trettionde funktion, *Straff* (XXX). Aringarosa och Silas, de två utnyttjade *Pharmakos* straffades också. Silas avlider av de skador han ådrog sig då polisen försökte gripa honom, och Biskop Aringarosa tvingades leva med vetskapen om att han orsakat Silas död.

Last night had been the darkest night of his life.
Despondently, he thought of Silas, whose body had been found in the park.
*Please forgive me, my son.*⁷⁶

⁷² Propp, 1968, s. 51.

⁷³ Brown, 2003, s. 530-531.

⁷⁴ Propp, 1968, s. 52.

⁷⁵ Brown, 2003, s. 557.

Den sista ledtråden leder Sophie och Langdon till Skottland där den initiala bristen, det vill säga Sophies ensamhet, avhjälpes. Sophie finner sin farmor och yngre bror och Propps nittonde funktion det vill säga *Den initiala bristen avhjälpes* (XIX) infaller.

Out on the bluff, the fieldstone house was exactly as Sophie remembered it. Night was falling now, and the house exuded a warm and inviting aura. The smell of bread wafted through the open screened door, and a golden light shone in the windows.[...] A board squeaked beneath Sophie's feet, and the woman turned slowly [...] An eternity seemed to pass as the two women stared at one another[...] she came out, reaching with soft hands, cradling Sophie's thunderstruck face. 'Oh, der child...look at you!'⁷⁷

Den efterföljande funktionen är *Återvändande* (XX). I romanen lämnar Langdon Sophie hos hennes återfunna släktingar för att återvända, inte hem, men tillbaka till den initiala platsen det vill säga Paris.

Propp kallar den avslutande funktionen för *Giftermål* (XXXI) vilket innebär att hjälten får prinsessan och halva kungariket. Men det är inte alltid som en saga slutar med att ett klassiskt sagobröllop äger rum. Enligt Propp kan det lika gärna innebära ett löfte om bröllop, en trolovning eller så belönas hjälten helt enkelt med en summa pengar.⁷⁸ Romanen avslutas dock som många sagor gör, det vill säga lyckligt. Mördaren avslöjades och straffades, Sophie fann sin farmor och bror, och Langdon inser att han hela tiden, dock ovetande, anat sig till vart den heliga Graal är begravd.

Could it be?

Is that way Saunière needed to talk with me? Had I unknowingly guessed the truth?

The Louvre Pyramid.

Langdon's manuscript, while discussing the Louvre's elaborate collection of goddess art, had made passing note of this modest pyramid. *The miniature structure itself protrudes up through the floor as though it were the tip of an iceberg – the apex of an enormous, pyramidal vault, submerged below like a hidden chamber.*⁷⁹

Och även om det inte sker ett uttalande om giftermål finns dock en antydning om en kärlekssaga mellan Langdon och Sophie, vilken efter att ha kysst honom farväl lovat att möta honom en månad senare i Florens.⁸⁰

⁷⁶ Brown, 2003, s. 560.

⁷⁷ Brown, 2003, s. 575-576.

⁷⁸ Propp, 1968, s.64

⁷⁹ Brown, 2003, s. 588-592.

⁸⁰ Brown, 2003, s. 587.

Handling

Klassiska sagomotiv

Romanens huvudhandling kretsar kring legenden om den heliga Graal. Legendens har legat till grund för så väl medeltida sagor, så som sagan om kung Artur på 1200-talet och för Richard Wagners operor ”Lohengrin” och ”Parsifal”, och gett Gustaf Fröding inspiration till diktsamlingen ”Gralstänk”. Legendens ursprung anses vara från Jesu korsfästelse då Josef från Arimatia samlade upp Jesus blod i den bägare som han tidigare förrättat den första nattvarden med. Genom frälsarens blod kom bägaren att anses som en värdefull relik. Men det finns uppfattningar om att ursprunget till Graallegenden, trots sitt kristna inslag från början var av keltisk folkdiktning.⁸¹

I romanen står den heliga Graal för Jesus och Maria Magdalenas ättelinje och bevisar att Jesus inte var av gudomlig börd, utan make och far. Men författaren degraderar inte ättelinjen utan låter dem behålla sin gudomliga status genom kungligt blod. Och det är här som sagans prinsessa träder fram. Upprepade gånger omnämns Sophie som prinsessa. I början av romanen bär hon titeln, given av sin farfader som ett kärleksfullt smeknamn.

He [farfadern] tickled her. 'Princesse Sophie.'
She giggled. 'I'm not a princess!'
He winked. 'You are to me.'⁸²

Men den sanning som uppdragas var att prinsesstiteln var verkligt menad, så som varande en dotter i en fursteätt.

Romanen har förutom en prinsessa även ett flertal riddare. En del omnämns i samband med berättelsen om Graal, exempelvis de nio Tempelriddarnas sökande i det heliga landet, andra existerar i form av riddargravar i Temple Church. Den första riddaren vi möter är dock vid liv, den adlade hovhistorikern, Sir Leigh Teabing. Langdon försöker övertyga Sophie om att Teabing är den rätta att söka hjälp av och säger skämtsamt: ”We're on a Grail quest, Sophie. Who better to help us than a knight?”⁸³ I slutstriden vädjar Teabing till Langdon och Sophie om hjälp att finna Graal och gör dem till likvärdiga graalriddare. “A true knight learns humility in the face of the Grail. He learns to obey the signs placed before him.[...] The Grail found us all[...] We must work together.”⁸⁴

⁸¹ *Nationalencyklopedin*. Uppslagsord: Graal, Artursagan, Fröding.

⁸² Brown, 2003, s. 156.

⁸³ Brown, 2003, s. 297.

⁸⁴ Brown, 2003, s. 537.

Författaren avslutar sitt riddarkollegium med en verkligt förekommen sådan, det vill säga den adlade vetenskapsmannen, Sir Isaac Newton, som i romanen framställs som medlem i Priuré de Sion och vid vars grav ledtråden till sista lösenordet skall finnas.

In London lies a knight a pope interred.
His labor's fruit a Holy wrath incurred.
You seek the orb that ought be on his tomb.
It speaks of Rosy flesh and seeded womb.⁸⁵

Ett vanligt inslag i sagan är ett odjur, så som exempelvis en drake, ett troll, eller en elak jätte, vilket Lundqvist fann även var återkommande, i populärromanen men i överförd bemärkelse.⁸⁶ *The Da Vinci Code* har sitt eget odjur i form av Silas, albinomunken, vilket är tydligt genom de handlingar han utför och beskrivningen av hans utseende.

Only fifteen feet away, outside the sealed gate, the mountainous silhouette of his attacker stared through the iron bars. He was broad and tall, with ghost-pale skin and thinning white hair. His irises were pink with dark red pupils.⁸⁷

Han framställs som "a ghost with the eyes of a devil!"⁸⁸ Och Silas själv upplever sig som om han genom åren kommit att bli alltmer omänsklig.

Over the course of twelve years, his flesh and soul withered until he knew he had become transparent.
*I am a ghost.*⁸⁹

Handlingen knyts samman med sagor som Askungen, Törnrosa och Snövit i och med Langdons förklaring om hur den heliga Graal återfinns överallt, i skilda konstverk, så som arkitektur, litteratur och musikstycken.

[...]tales like *Cinderella*, *Sleeping Beauty* and *Snow White* – all of which dealt with the incarceration of the sacred feminine. Nor did one need a background in symbolism to understand that Snow White – a princess who fell from grace after partaking of a poisoned apple – was a clear allusion to the downfall of Eve in the Garden of Eden. Or that *Sleeping Beauty*'s Princess Aurora – code-named 'Rose' and hidden deep in the forest to protect her from the clutches of a evil witch – was the Grail story for children.⁹⁰

⁸⁵ Brown, 2003, s. 396.

⁸⁶ Lundqvist, 1991, s. 77.

⁸⁷ Brown, 2003, s. 17.

⁸⁸ Brown, 2003, s. 85.

⁸⁹ Brown, 2003, s. 85.

⁹⁰ Brown, 2003, s. 349.

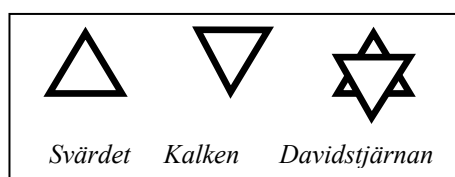
Sagans dualism

Lundqvist påvisade hur populärromanen i likhet med sagor bygger på ett dualistiskt förhållande, så som exempelvis kampen mellan det onda och det goda.⁹¹ Huvudhandlingen i *The Da Vinci Code* bygger på kampen mellan det onda i form av Teabing och det goda, Graals beskyddare, Langdon och Sophie. Kampen mellan ont och gott kan ses som de mest universala motsatserna, och som i sin arketyppiska form kan återfinnas i kampen mellan Gud och Satan.

Relationen mellan en man och en kvinna återfinns vi i de flesta genrer. I sagan har vi prinsen och prinsessan, i barnboken grannflickan och grannpojken, i den tidiga deckarromanen återfinns detektiven och den prostituerade kvinnan, och i *The Da Vinci Code* återfinns vi Langdon och Sophie. Att tycke uppstår mellan huvudpersonerna i romanen är alltså inte överraskande. Redan vid första mötet attraheras han av henne. ”Langdon took her soft palm in his and felt himself momentarily fixed in her strong gaze.”⁹² Så som i Lundqvists undersökning vet läsaren av *The Da Vinci Code* att men inte när en förening mellan dem skall ske. Genom hela handlingen återkommer små detaljer som pekar mot föreningen i slutet.

Sophie leaned forward and kissed him again, now on the lips. Their come together, softly at first, and then completely. When she pulled away, her eyes were full of promise.
‘Right,’ Langdon managed. ‘It’s a date.’⁹³

Det dualistiskt manliga och kvinnliga återfinns som underliggande tema genom hela handlingen i och med Graals samhörighet med Gudinnedyrkan. Denna dualistiska aspekt står inte i ett motsatsförhållande, så som fallet är med ont eller gott. Den manliga och kvinnliga dualismen i romanen handlar om jämställdhet, ömsesidig respekt och symbios. I romanen framställs det manliga som svärdet, och det kvinnliga som kalken, vilka tillsammans bildar Davidstjärnan.



KÄLLA: Brown, 2003, s. 582-583.

The Blade and chalice.

Fused as one.

*The star of David... the perfect union of male and female... Salomon's Seal... marking the Holy of Holies, where the male and female deities – Yahweh and Shekinah – were thought to dwell.*⁹⁴

⁹¹ Lundqvist, 1991, s. 146.

⁹² Brown, 2003, s. 79.

⁹³ Brown, 2003, s. 587.

⁹⁴ Brown, 2003, s. 584-584.

Ett annat dualistiskt element i sagan och i *The Da Vinci Code* är utanförskap och gemenskap.⁹⁵ Utanförskapet är ett tydligt inslag i romanen i och med den föräldralösa Sophie, som otaliga gånger drömt om att hennes familj skulle återvända.

In that fleeting instans, Sophie saw images from the dream that had awoken her countless times when she was a little girl: *My family is alive! They are coming home!* But, as in her dream, the pictures evaporated into oblivion.

*Your family is dead, Sophie. They are not coming home.*⁹⁶

Och precis som i sagan avhjälpas utanförskapet, handlingens initiala tillstånd, och Sophie återfinner sin familj; ”Not exactly the ending I expected”.[...] I have a family.”⁹⁷

Fryes historiska kategorisering

The Da Vinci Code, publicerad 2003, bekräftar den utveckling som Frye nämnde i *Anatomy of criticism* för trettio år sedan. Romanens innehåll av sagoaktiga element visar att det finns ett intresse för *Myt* och *Romance* även idag. *The Da Vinci Code* har mer eller mindre beröringspunkter med alla av Fryes kategorier, utom den sista, det vill säga *Ironi*. *Mytens* gudasaga ligger tillgrund för hela handlingen där bibelns gestalter återfinns i berättelsen om Graal, men vilka även realiseras så att de ingår som en naturlig del av dagens värld. Romanens historiska redogörelser så som om Graal, Tempelherreorden och Prieuré de Sion bidrar till att verkets *Högmimiska* karaktär. *Lågmimikens* realism är tydlig då handlingen utspelas i en existerande värld, på platser som inte är fiktiva. Aktörerna är tvungna att anpassa sig efter de rådande förhållandena. Det tvingas till exempel att resa med flygplan, då realismen inte tillåter att de tar en flygtur för egen maskin.

Trots att *The Da Vinci Code* har en grund av realism ligger romanen, genom sitt tydliga innehåll av saga, riddare och osannolika inslag, som att exempelvis återfinna en sedan läge död familjemedlem, närmare *Romance* än *Lågmimik*. Även de fiktiva aktörerna känner av handlingens osannolikhet och nämner upprepade gånger att romanens värld gränsar till det övernaturliga och att handlingen upplevs som en överklig dröm.

As he moved toward the mist of the fountains, Langdon had the uneasy sense he was crossing an imaginary threshold into another world. The dreamlike quality of the evening was settling around him again.⁹⁸

⁹⁵ Lundqvist, 1991, s. 146.

⁹⁶ Brown, 2003, s. 112.

⁹⁷ Brown, 2003, s. 585-586.

⁹⁸ Brown, 2003, s. 37.

Och

Sophie felt as if the entire night had become some kind of twilight zone where nothing was as she expected.⁹⁹

Struktur som motiv

Romanens handling kretsar även kring symboler och symbolers betydelser vilket påminner om den strukturalistiska metod som ligger till grund för uppsatsen. Samtidigt är handlingens symboler en viktig knypunkt för romanens samhörighet med sagan.

Romanens talmystik, bokstavskombinationer och symboler så som exempelvis Fibonacci-talen, gyllene snittet, anagrammet och pentagrammet, kan ses som det samma som sagans magiska tal. Sagans magiska tal var från början ett sätt för berättaren att komma ihåg sagan då den traderades, och valet av nummer kan spåras till religiösa och kulturella föreställningar. I kristendomen har vi treenigheten och i sagan återkommer exempelvis, tre önskningar,¹⁰⁰ tre bröder, tre händelser eller tre björnar som i sagan om Guldlock.

Den strukturalistiska metoden grundar sig på att alla ting har gemensamma grundelement. Under tingens olikartade yttre söker strukturalisterna efter dess likheter i syfte att påvisa relationen mellan dem. På ett likartat sätt kan man säga att Langdon och Sophie i Saunières ledtrådar söker efter vad som binder meddelandena samman, för att på så vis finna den heliga Graal. Langdon kan sägas foga samman olika symboler till en helhet. Exempelvis finner han ut att Saunières meddelande, ”O, Draconian devil! Oh, lame saint!” är ett anagram för ”The Mona Lisa,”¹⁰¹ vilket gör att han och Sophie söker upp tavlan på Mona Lisa och finner nyckeln till bankfacket och Slutstenen. För att kunna öppna kryptexen som döljer Slutstens meddelande, är Langdon först tvungen att tyda en text som vid första anblicken tycks vara skriven på ett obegripligt språk. Sophie upptäcker att texten endast är skriven spegelvänt vilken rättvänd blir:

An ancient word of wisdom frees this scroll
And helps us keep her scatter'd family whole
A headstone praised by templars is the key
And atbash will reveal the thee.¹⁰²

Langdon inser att ”a headstone praised by templars...” är den hedniska fruktbarhetsguden *Baphomet*, och genom att använda Atbashchiffret, lyckas Langdon finna ut vilket lösenord

⁹⁹ Brown, 2003, s. 326.

¹⁰⁰ Kåreland, 2001, s. 61. *Nationalencyklopedin*. Uppslagsord: Talmystik, Folksaga.

¹⁰¹ Brown, 2003, s. 138.

¹⁰² Brown, 2003, s. 402.

som öppnar kryptexen, dvs det grekiska ordet för visdom, ”Sophia” som på gammalgrekiska skrevs S-O-P-I-A.¹⁰³

Enligt Langdon bygger ingenting på en slump, utan det finns alltid ett samband mellan tingen, även om man inte ser dem direkt. När Collet säger att det var ett lyckligt sammanträffande att Langdon fortfarande befann sig i Paris ifrågasätter Langdon slumpen som avgörande.

Langdon was feeling anything but fortunate, and coincidence was a concept he did not entirely trust. As someone who had spent his life exploring the hidden interconnectivity of disparate emblems and ideologies, Langdon viewed the world as a web of profoundly intertwined histories and events. *The connections may be invisible*, he often preached to his symbology classes at Harvard, *but they are always there, buried just beneath the surface.*¹⁰⁴

Även Sophie, i egenskap som polisens kryptolog, söker efter helheten bakom olikheter. ”As a codebreaker, Sophie made her living extracting meaning from seemingly senseless data.”¹⁰⁵

Didaktisk funktion

Lära av populärlitteraturen

Pramling visar i sin undersökning *Lära av sagan* hur barn uppfattar sagans didaktiska möjligheter. På frågan vad barnen ansåg att de kunde lära sig av en saga, var svaret i huvudsak, sagans innebörd, det vill säga budskapet och sagans innehåll av detaljkunskaper.¹⁰⁶

För att få en uppfattning om *The Da Vinci Codes* didaktiska möjligheter bad jag tio elever som läst romanen svara på följande frågor:

- Kan man genom att läsa boken lära sig något?
- Vad kan man lära sig?¹⁰⁷

På frågan ”Kan man genom att läsa boken lära sig något?” Svarade flertalet ja (5st), fyra var tveksamma och endast en svarade nej. Även om många betonade romanens fiktiva och ovetenskapliga karaktär, gavs ändå en mängd förslag, även av de tveksamma och den som svarat nej, för hur *The Da Vinci Code* kan användas i undervisningssyfte. Förslag på kunskapsområden gavs utifrån historia, religion, engelska och om olika koder, så som

¹⁰³ Brown, 2003, s. 421-424.

¹⁰⁴ Brown, 2003, s. 32.

¹⁰⁵ Brown, 2003, s. 115.

¹⁰⁶ Pramling, m. fl. 1993, s. 70-77.

¹⁰⁷ Se bilaga 3.

exempelvis Fibonacci. Utöver konkreta faktakunskaper, ansågs romanen vara användbar för att skapa medvetenhet om ett kulturarv, visa nya perspektiv och väcka nya tankar, för allmänbildning samt som information om olika turistattraktioner. En elev ansåg att romanens didaktiska möjligheter sammanföll på ett naturligt sätt med den underhållande intentionen.

Mr. Brown tar upp en hel del om gamla religioner, och även alla dessa koder, så som fibonacci o.s.v. han berättar det på ett så bra sätt också så man fattar inte att man lärt sig något förrän det är för sent.

Betoningen av de didaktiska möjligheterna i *The Da Vinci Code* kom alltså att, precis som barnens uppfattning om sagan, ligga på detaljkunskaper. I min undersökning var det bara en av romanens läsare som tyckte sig kunna se ett eventuellt budskap, ett feministiskt sådant, i romanens gudinnedyrkan.

The Da Vinci Code: en spegel av sin samtid

Öhman påpekar att man i litteraturen kan finna en spegling av samtidens historiska och sociala sammanhang.¹⁰⁸ I sagan återfinns äldre tiders samhällsförhållanden så som exempelvis i sagan om Hans och Greta. Sagan gestaltar samtidens fattigdom och svält då familjer inte klarade av att försörja sina barn och tvingades sätta ut dem i skogen.¹⁰⁹

Precis som i sagan återfinns dagens samhällsförhållanden även i populärlitteraturen. Öhman skriver:

[...] varje detektivroman [...] består av en gestaltning av ett samtida vardagsliv och en välbekant samhällsproblematik, oavsett om det rör misshandel, mord, korruption, terrorism, olaga utsläpp, våldtäkt, kärnkraft, svartsjuka, spionage, alkoholism, genommanipulation etc.¹¹⁰

The Da Vinci Code kan ses som en skildring av vår tids samhällsuppfattningar. Langdon och Sophie framställs som jämlika vilket kan ses som en spegling av dagens könsrelationer. I en tidigare detektiv- eller thrillerroman framställdes kvinnan som en lägre samhällsvarelse, ofta som prostituerad, med den klassiska dubbla betydelsen så som madonna och hora, och som sådan attraherade den manliga detektiven.¹¹¹ I denna gestaltning, skriver Öhman, återfinns ett behov av författarna att kuva kvinnorna, vilka under andra världskriget getts alltför stora

¹⁰⁸ Öhman, 2002, s. 34.

¹⁰⁹ Kåreland, 2001, s. 66.

¹¹⁰ Öhman, 2002, s. 34.

¹¹¹ Öhman, 2002, s. 29.

friheter.¹¹² Sophie framställs som självsäker och välutbildad, men framställningen av kvinnan som ett sexuellt objekt kvarstår dock.

And by far the most troubling to Fache was the inescapable universal truth that in an office of middle-aged men, an attractive young woman always drew eyes away from the work at hand.¹¹³

Den religiösa aspekten gestaltar ett andra dagsaktuellt perspektiv. Kristendomen har försvagats och alternativa tros läror återropas. Romanens skildring av kristendomen och framställningen av Jesus som en vanlig man stämmer överens med dagens alltmer sekulariserade samhälle.

The Da Vinci Code som läromedel: ett undervisningsförslag

Ett sätt att använda The Da Vinci Code i undervisningen är genom att kontrollera dess sanningshalt samt att studera det i texten som man inte känner till. Ett tillvägagångssätt är att man tilldelar varje elev ett eller flera kapitel av romanen. Sedan är det upp till varje elev att finna största möjliga mängd information och omvandla det till kunskap. Kapitel nr 2 får exemplifiera uppgiften.¹¹⁴ Man börjar med att söka upp ord, begrepp och påståenden att arbeta med. Genom att sedan kategorisera dem utifrån den typ av kunskap de innebär skapas en struktur som kan underlätta i kunskapsökandet, exempelvis, *Språk/ord och begrepp*, *Personer/platser/byggnader* och *Sanningshalt*.

- *Personer/platser/byggnader* Rue La Bruyère, Enlise de Saint-Sulpice, Josemaría Escrivá
- *Sanningshalt ex.* “Acts of war against the enemies of God had been committed for centuries.”
- *Språk /ord och begrepp* canvas, *Cilice* belt, secrecy, keystone, penance, corporal mortification, sénéchaux, La clef de voûte, Castigo corpus meum

Beroende på vilken språklig version av romanen man använder ökar eller minskar antalet kunskapsuppslag. Om man har använt det engelska originalet av *The Da Vinci Code* krävs

¹¹² Öhman, 2002, s. 29.

¹¹³ Brown, 2003, s. 78.

¹¹⁴ Se bilaga 2.

först ett översättningsmoment. Där efter slår man upp den svenska översättningen för att se dess betydelse och innebörd. Jag har i följande exempel använt mig av *Norstedts stora engelska ordbok* (CD-ROM) och *Nationalencyklopedin* (CD-ROM)

Engelsk ord i romanen	Svensk översättning	Betydelse	Innebörd
<i>Secrecy</i>	Sekretess	Hemligt	Undantag från offentlighet. I svensk rätt är begreppet knutet till reglerna om allmänna handlingars offentlighet i tryckfrihetsförordningen
<i>Cilice belt</i>	Tageltyg, bälte		
<i>Keystone</i>	Slutsten		Den översta stenen, mittstenen i en valvbåge eller i ett kryssribbvalv.
<i>Penance</i>	Botgöring		Den del av botsakramentet som innebär att syndaren i handling visar sin ånger och villighet att gottgöra vad han brutit.
<i>Corporal mortification</i>	Kroppslig Späkning		

Sedan går man vidare och fördjupar sig i det man finner mest lockande och intressant, eller där informationen funnits som bristfällig, exempelvis som i ovan, ”cilice belt” och späkning.

Därefter kan man behandla de andra kategorierna på ett liknande sätt. Ett bra hjälpmedel vid tolkningen av *The Da Vinci Code* utifrån dess sanningshalt är att använda sig av *Knäck Da Vincikoden: Om verkligheten bakom succéromanen* av Simon Cox. Boken kan fungera som ett uppslagsverk för romanens aktörer, hänvisade händelser och begrepp, och ge ledtrådar till en, i vissa fall, mer korrekt sanning.

Diskussion och slutsatser

Syftet med uppsatsen var att göra en strukturalistisk analys av *The Da Vinci Code* för att visa på romanens likheter med sagan vad gällde aktörer, struktur och handling. Genom att applicera Propps sagostruktur på romanen och diskutera den utifrån Fryes arketyper och historiska kategorier fann jag tydliga likheter mellan romanens och sagans struktur.

Romanens aktörer överrensstämmer med Propps sagoaktörer och Fryes arketyper. Det intressanta är att se hur applicerandet av Propps och Fryes aktörsarketyper kompletterar varandra. Där Propps aktörer brister i sin okomplicerade framställning visar Frye en mer

komplex uppsättning som knyter an arketyperna med mer modern litteratur. Fries *Alazon* och *Pharmakos* är bra exempel på detta. Enligt Propps modell placeras Aringarosa och Silas in som skurkar och likställs med Teabing. Men med Fries arketyper, *Alazon* och *Pharmakos*, rangordnas de tre skurkarnas skuld. Teabing fyller funktionen som romanens verkliga *Skurk* och *Alazon*, den ”galne vetenskapsmannen” som bokstavligen går över lik för att finna sanningen om Graal, som utnyttjar Aringarosas konflikt med Vatikanen och Silas hängivenhet för biskopen.

I *The Da Vinci Code* återfinns 21 av Propps 31 handlingsfunktioner. Romanens struktur följer sagostrukturen nästan helt utan transformeringar. Genom mordet på Saunière och Sophies tidigare omkomna familj återfinns sagans frånvarande familjemedlem. *Hjälten* som utnyttjas av *Skurken* återfinns i att Sophie och Langdon luras till att tro att Teabing är deras vän, och mottagandet av Slutstenen blir det samma som sagans magiska föremål som skall hjälpa hjälten att lyckas med sitt uppdrag.

För att Propps sagostruktur skall passa in på romanen måste några handlingsfunktioner genomgå en transformering, och då i form av *Realistisk substitution* och *Försvagning*. Den första av de två transformeringsformerna återfinns tydligast i romanens alternativ för sagans magiska föremål, det vill säga Slutstenen. Slutstenen i sig har ingen magisk egenskap, men dess funktion är den samma. Utan Slutstenen kan Langdon och Sophie inte finna den heliga Graal. Slutstenen är alltså en transformation av sagans magiska föremål för att passa in i romanens realistiska form. Ett annat tydligt sagoelement som i romanen transformeras till ett mer dagsaktuellt objekt är resan över till London. I romanen använder sig Langdon, Sophie och Teabing av Teabings privata jetplan. Den transformering som Propp omnämner som *Försvagning*, är tydlig i och med de många tillfällen då sagans härledda form återfinns men inte uttalas, som i funktionerna *Medling*, *Förbud* och *Mottagande av magiskt föremål*.

Skillnaden mellan *The Da Vinci Code* och sagans struktur ligger i den uppbrutna kronologin. Den omkullkastade ordningen samt romanens uteblivande presentationer skapar överraskning och spänning vilket är karaktäristiskt för thriller- och detektivromaner.¹¹⁵ Om man studerar Propps 31 handlingsfunktioner ser man att det efter den 18:e funktionen *Segev*, sker en upprepande konflikt, där hjälten förföljs och ställs inför ny svår uppgift innan skurken avslöjas och straffas. I *The Da Vinci Code* sker kampen som en följd av att skurken avslöjats vilket leder till seger, straff och avhjälp initialt bristtillstånd. En återupprepning hade exempelvis kunnat innebära att Teabing lyckats fly från polisen, förföljt Sophie och Langdon

¹¹⁵ Öhman, 2002, s. 23.

till Skottland och än en gång krävt att få veta sanningen om Graal. Men så skedde alltså inte i romanen och därför måste avslöjande och straff ske tidigare än i sagan.

Min undersökning visar att handlingen i *The Da Vinci Code* i likhet med de populärromaner som Ulla Lundqvist analyserat, har flera gemensamma nämnare med sagan. Precis som i underlaget för Lundqvists undersökning återfinns i romanen sagan väsen, dock i realiserad form, så som sagans odjur existerar i munken Silas, prinsessan i Sophie och Teabing personifierar sagans ondska. Enligt Lundqvist ersätts sagans magi i populärromanen av ”den påpassliga slumpen”. I *The Da Vinci Code* återfinns sagans magi bland annat i att Sophie återträffar sin farmor och yngre bror, vilka hon fått veta omkommit i en bilolycka. Det orimliga i att finna någon dödförklarad i livet kan jämföras med Lundqvists påpassliga slump.

Både Susan Oleksiw och Northrop Frye härledde romaners ursprung från sagan. I likhet med Oleksiws undersökning där en kriminalroman byggde på den medeltida sagan om kung Artur, återfanns i *The Da Vinci Code* en medeltida legend som ursprung för handlingen, det vill säga legenden om Graal. Frye kategoriserade litteraturen utifrån dess likheter med tidigare diktning och fann en återgång till *Myt* och *Romance*. *The Da Vinci Code*, som skrevs trettio efter Fryes uttalande visar att intresset för myt och saga finns även i dag. I romanens handling återfinns både mytiska element från bibeln och riddarsagans Graalvaktare, och handlingens överklighet förnimms så väl inom som utanför den fiktiva världen.

Syftet med uppsatsen var även att tydliggöra romanens didaktiska möjligheter. *The Da Vinci Code* kan ses som ett exempel på hur man kan använda en populärroman i undervisningen. Att romanen, i det här fallet, fått kritik för sin oriktighet och sina falska påståenden gör den till ett utmärkt studium ur ett källkritiskt perspektiv. Dan Browns *The Da Vinci Code* kan mycket väl användas för att öka kunskaper och utveckla färdigheter i olika ämnen, då framförallt utifrån ett källkritiskt perspektiv och som inspirationskälla. Exempelvis kan romanen skapa intresse för att studera konst, religion, historia, arkitektur och matematik. Många gånger tycks det även som att man glömmer bort att litteraturen speglar sin samtid vilket innebär att man i romanen kan finna en skildring av dagens rådande samhällsuppfattningar.

Genom denna analys blir Dan Browns *The Da Vinci Code*, utifrån sin likhet med sagans struktur, aktörer och handling, tydligt kategoriserad som det som Frye kallar *Romance*, tillsammans med legender, sägner, folksagor och riddarsagor. Och då är det kanske inte så

överraskande att Propps teori passade så bra, eftersom han själv betonade riddarromanens släktskap med sagan¹¹⁶

Som ett sista exempel på varför romanen kan tilldelas epitetet saga, får romanens avslutande rader visa. Sagans traditionellt lyckliga slut återspeglas i romanen av att Langdon finner platsen för den heliga Graal. I slutscenen blir även romanens samband med *Myt, Romance, Hög- och Lågmimik* tydligt. Här flyter romanens realism samman med det bibliska, det historiska och de sagomässiga i och med sorlet av bortglömda ord som ekar i Lovrens entré.

Like the murmurs of spirits in the darkness, forgotten words echoed. *The quest for the Holy Grail is the quest to kneel before the bones of Mary Magdalene. A journey to pray at the feet of the outcast one.*

With a sudden upwelling of reverence, Robert Langdon fell to his knees.

For a moment, he thought he heard a woman's voice...the wisdom of the ages...whispering up from the chasms of the earth.¹¹⁷

¹¹⁶ Propp, 1968, s. 100.

¹¹⁷ Brown, 2003, s. 592-593.

Litteraturförteckning

Tryckta källor

Alfvén-Eriksson, Anne-Marie, ”Peter Pohls Malins kung Gurra: En analys i stort sett följande V. Propps teori” i *Barnboken*. Stockholm, 1994:2, s. 2-8.

Berseth-Nilsen, Kaj, m. fl. *Att möta texten: Litteraturteori och textanalys ur fyra perspektiv*. Lund, 1998.

Bettelheim, Bruno, *Sagens förtrollande värld: Folksagornas innebörd och betydelse*. Stockholm, 1987.

Boëthius, Ulf, ”Populärlitteraturen – finns den?” i *Brott, kärlek och äventyr: Texter om populärlitteratur*. Lund, 1995, s. 16-32.

Brown, Dan, *The Da Vinci Code*. London, 2003.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, 1971.

Kittang, Atle, m.fl. *En introduktion till den moderna litteraturteorin*. Stockholm, 1997.

Kåreland, Lena, *Möte med barnboken: Linjer och utveckling i svensk barn- och ungdomslitteratur*. Stockholm, 2001.

Lundqvist, Ulla, *Sagor om sex och skräck: Populärromanen än en gång*. Malmö, 1991.

Löfgren, Eva Margareta, ”Kalle Blomkvist och draken: Arketypstudier i Astrid Lindgrens barndeckare”, i *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm, 1992, s. 47-74.

Nationalencyklopedin, (CD-ROM) Höganäs, 1997.

Nikolajeva, Maria, ”Igenkännandets glädje: C S Lewis Narniaböcker i strukturalistisk belysning”, i *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm, 1992, s. 167-189.

Oleksiw, Susan, ”The Fairy Tale and Crime Fiction” i *Clues: A Journal of Detection*, 1996, volym 17, s. 1-8.

Pramling, Ingrid, mfl. *Lära av sagan*. Lund, 1993.

Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*. Austin, 1968.

Propp, Vladimir, ”Undersagens transformationer”, i *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion, del 1*. Lund, 1993, s. 57-80.

Rönnerstrand, Torsten, *Arketyperna och litteraturen: Om arketypbegreppet i litteratur och litteraturanalys*. Malmö, 1993.

Öhman, Anders, *Populärlitteratur: De populära genrernas estetik och historia*. Lund, 2002.

Intervjuer

Enkätfrågor besvarade via First Class, på Falu Frigymnasium, under perioden 2005-04-18 till 2005-04-19.

Propps modell¹¹⁸:

The functions of Dramatis Personae

A tale usually begins with some sort of initial situation. The members of a family are enumerated.

- I. One of the members of a family absents himself from home. **Absentation**
- II. An interdiction is addressed to the hero. **Interdiction**
- III. The interdiction is violated. **Violation**
- IV. The villain makes an attempt at reconnaissance. **Reconnaissance**
- V. The villain receives information about his victim. **Delivery**
- VI. The villain attempts to deceive his victim in order to take possession of him or of his belongings. **Trickery**
- VII. The victim submits to deception and thereby unwittingly helps his enemy. **Comlicity**
- VIII. a.) The villain causes harm or injury to a member of a family. **Villainy**
b.) One member of a family either lacks something or desires to have something. **Lack**
- IX. Misfortune or lack is made known; the hero is approached with a request or command; he is allowed to go or he is dispatched. **Mediation**
- X. The seeker agrees to or decides upon contraction. **Beginning counteraction**
- XI. The hero leaves home. **Departure**
- XII. The hero is tested, interrogated, attacked, etc., which prepares the way for his receiving either a magical agent or helper. **The first function of the donor**
- XIII. The hero reacts to the actions of the future donor. **The hero's reaction**
- XIV. The hero acquires the use of a magical agent. **Provision or receipt of a magical agent**
- XV. The hero is transferred, delivered, or led to the whereabouts of an object of search. **Spatial transference between two kingdoms, guidance**
- XVI. The hero and the villain join in direct combat. **Struggle**
- XVII. The hero is branded. **Branding, marking**
- XVIII. The villain is defeated. **Victory**
- XIX. The initial misfortune or lack is liquidated.
- XX. The hero returns. **Return**
- XXI. The hero is pursued. **Pursuit, chase**
- XXII. Rescue of the hero from pursuit. **Rescue**
- XXIII. The hero, unrecognized, arrives home or in another country. **Unrecognized arrival**
- XXIV. A false hero presents unfounded claims. **Unfounded claims**
- XXV. A difficult task is proposed to the hero. **Difficult task**
- XXVI. The task is resolved. **Solution**
- XXVII. The hero is recognized. **Recognition**
- XXVIII. The false hero or villain is exposed. **Exposure**
- XXIX. The hero is given a new appearance. **Transfiguration**
- XXX. The villain is punished. **Punishment**
- XXXI. The hero is married and ascends the throne. **Wedding**

¹¹⁸ Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*. Austin, Texas, 1968, s. 25 - 65

***The Da Vinci Code*¹¹⁹, kapitel 2. Underlag för undervisningsförslag.**

Chapter 2

One mile away, the hulking albino named Silas limped through the front gate of the luxurious residence on Rue La Bruyere. The spiked *cilice* belt that he wore around his thigh rot into his flesh, and yet his soul sang with satisfaction of service to the Lord.

Pain is good.

His red eyes scanned the lobby as he entered the residence. Empty. He climbed the stairs quietly, not wanting to awaken any of his fellow numeraries. His bedroom door was open; locks were forbidden here. He entered, closing the door behind him. The room was spartan - hardwood floors, a pine dresser, a canvas mat in the corner that served as his bed. He was a visitor here this week, and yet for many years he had been blessed with a similar sanctuary in New York City.

The Lord has provided me shelter and purpose in my life.

Tonight, at last, Silas felt he had begun to repair his debt. Hurrying to the dresser, he found the cell phone hidden in his bottom drawer and placed a call.

'Yes?' a male voice answered.

'Teacher, I have returned.'

'Speak,' the voice commanded, sounding pleased to hear from him.

'All four are gone. The three *senechaux* . . . and the *Grand Master* himself.'

There was a momentary pause, as if for prayer.

'Then I assume you have the information?'

'All four concurred. Independently.'

27

'And you believed them?'

'Their agreement was too great for coincidence.'

An excited breath. . 'Excellent. I had feared the brotherhood's reputation for secrecy might prevail.'

'The prospect of death is strong motivation.'

'So, my pupil, tell me what I must know.'

Silas knew the information he had gleaned from his victims would come as a shock. 'Teacher, all four confirmed the existence of the *clef de voute*... the legendary *keystone*.'

He heard a quick intake of breath over the phone and could feel the Teacher's excitement. 'The *keystone*. Exactly as we suspected.'

According to lore, the brotherhood had created a map of stone - a *clef de voute*.. . or *keystone* - an engraved tablet that revealed the final resting place of the brotherhood's greatest secret... information so powerful that its protection was the reason for the brotherhood's very existence.

'When we possess the keystone: the Teacher said, 'we will be only one step away.'

'We. are closer than you think. The keystone is here in Paris.'

'Paris? Incredible. It is almost too easy.'

Silas relayed the earlier events of the evening. . . how all four of his victims, moments before death, had desperately tried to buy back their godless lives by telling their secret. Each

¹¹⁹Dan Brown, *The Da Vinci Code*, London, 2003, s.27-30.

had told Silas the exact same thing - that the keystone was ingeniously hidden at a precise location inside one of Paris' s ancient churches - the Eglise de Saint-Sulpice.

'Inside a house of the Lord,' the Teacher exclaimed. 'How they mock us!'

'As they have for centuries.'

28

The Teacher fell silent, as if letting the triumph of this moment settle over him. Finally, he spoke. 'You have done a great service to God. We have waited centuries for this. You must retrieve the stone for me. ' Immediately. Tonight. You understand the stakes.'

Silas knew the stakes were incalculable, and yet what the Teacher was now commanding seemed impossible. 'But the church, it is a fortress. Especially at night. How will lenter?'

With the confident tone of a man of enormous influence, the Teacher explained what was to be done.

When Silas hung up the phone, his skin tingled with anticipation.

One hour, he told himself, grateful that the Teacher had given him time to carry out the necessary penance before entering a house of God. *I must purge my soul of today' s sins*. The sins committed today had been holy in purpose. Acts of war against the enemies of God had been committed for centuries. Forgiveness was assured.

Even so, Silas knew, absolution required sacrifice.

Pulling his shades, he stripped naked and knelt in the centre of his room. Looking down, he examined the spiked *cilice* belt clamped around his thigh. All true followers of *The Way* wore this device - a leather strap, studded with sharp metal barbs that rot into the flesh as a perpetual reminder of Christ' s suffering. The pain caused by the device also helped counteract the desires of the flesh.

Although Silas already had worn his *cilice* today longer than the requisite two hours, he knew today was no ordinary day. Grasping the buckle, he cinched it one notch tighter, wincing as the barbs dug deeper into his flesh. Exhaling slowly, he savoured the cleansing ritual of his pain.

29

Pain is good, Silas whispered, repeating the sacred mantra of Father Josemaria Escriva - the Teacher of all Teachers. Although Escriva had died in 1975, his wisdom lived on, his words still whispered by thousands of faithful servants around the globe as they knelt on the floor and performed the sacred practice known as 'corporal mortification'.

Silas turned his attention now to a heavy knotted rope coiled neatly on the floor beside him. *The Discipline*. The knots were caked with dried blood. Eager for the purifying effects of his own agony, Silas said a quick prayer. Then, gripping one end of the rope, he closed his eyes and swung it hard over his shoulder, feeling the knots slap against his back. He whipped it over his shoulder again, slashing at his flesh. Again and again, he lashed.

Castigo corpus meum.

Finally, he felt the blood begin to flow.

30

Svaren på enkätfrågorna¹²⁰

- *Kan man genom att läsa boken lära sig något?*
- *Vad kan man lära sig?*

1.
 - Mr. Brown tar upp en hel del om gamla religioner, och även alla dessa koder, så som fibonacci o.s.v. Han berättar det på ett så bra sätt också, så man fattar inte att man lär sig nåt förrän det är för sent.
2.
 - Man får ett annat perspektiv på kristendomen och bibeln. Lär sig också en del historia.
3.
 - Nej, jag tror att man blir lite allmänbildad i faktan, men att den inte kan ses vetenskapligt eftersom den är omgjord för att passa boken.
 - Många kanske stöter på fibonaci o liknande för första gången genom boken. Det är bra.
4.
 - Absolut
 - Förbättra sina färdigheter i engelska, förbättra sin stavning etc etc. samma saker som man lär sig av vilken bok som helst på engelska.
5.
 - Jag lärde mej en hel del av att läsa den men samtidigt kan man ju inte läsa den som en fakta bok. Det står ju i början att alla fakta är sanna (enligt han ja!) men mycket är bara teorier. Det tror jag att många läsare glömmer bort. Annars skulle det nog inte ha varit så mycket debatt kring boken.
 - Jag lärde mej tex mycket om kristendomen historia och om hur mycket makt kyrkan hade en gång i tiden.
6.
 - Nja, jag fick lite att fundera på i alla fall
7.
 - Man börjar ju fundera på bibeln och allt de där.
 - Nja, jag vet inte. De är ju rätt mycket fakta i den men de mesta vet man väl?
8.
 - Nja, inte mycket då hela historien i boken är helt påhittad. Måhända att ett feministiskt budskap framträder i och med den gudinedyrkan som förekommer.
 - Tja, att kvinnor är någonting man borde högakta mer (?). Jag själv kände inte att det var något vidare speciellt med boken som förmedlade ett budskap.
9.
 - Ja, bli mer medveten om sitt kulturarv, med de granskande glasögonen på förstås. Brown har ju blivit kritiserad för att en del av hans "fakta" är felaktig. Men det är kanske där vi läsare får vår del.
10.
 - Lära sig och lära sig det beror ju på hur man ser det. man kan lära sig mycket om hur vissa turistattraktioner ser ut. men mer än så tycker jag inte man ska lita på vad det skrivs i boken. men efter som den är så väl skriven så kan den verka verklig.

¹²⁰ Enkätintervju via First Class, på en gymnasieskola, besvarad under perioden 2005-04-18 och 2005-04-19.