

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 126 2005

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2006 och för recensioner 1 september 2006.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapetets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 91-87666-23-5

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Elanders Gotab, Stockholm 2005

varför inte också ur ett etnologiskt/folkloristiskt perspektiv?

Katarina Ek-Nilsson

Henrik H. Langeland, *Av sporet er du kommet. Romlige fremstillinger hos Marcel Proust*. (Acta humaniora nr. 239), Oslo 2005.

Det krävs mod av den litteraturvetare som ger sig i kast med Proust. Man behöver inte ha läst *A la recherche du temps perdu* (1913–27) för att veta att det är en rasande intelligent och utomordentligt komplex konstruktion. Dessutom är romanen lång: den omfattar tretusen täta sidor. Och som om inte detta vore nog är den avfattad på en prosa som är berömd för sin intrikata satsbyggnad och sina långa, vindlande, labyrinthiska meningar som ibland sträcker sig över en hel boksida.

Men den främsta anledningen till att det krävs mod för att man som litteraturvetare skall våga närma sig Proust, i alla fall om man har ambitionen att säga något nytt och värdefullt, är att så många föregångare redan har undersökt Prousts romanbygge och gjort det ena märkvärdiga fyndet efter det andra.

Föregångarna är heller inte vilka som helst. Jean-Pierre Richard, Georges Poulet, René Girard, Gérard Genette, Roland Barthes, Julia Kristeva – listan kunde göras betydligt längre, men redan här har vi en handfull litteraturforskare som influerat synen inte bara på Prousts romankonstruktion utan på det litterära verket över huvud taget.

Lägg till dessa namn berömda romanister som Ernst Robert Curtius, Hans Robert Jauss och Malcolm Bowie, och listan börjar bli tämligen förkrossande. Då har jag inte ens nämnt filosofer som Gilles Deleuze, Walter Benjamin och Theodor W. Adorno. För att inte tala om de författare som skrivit lysande saker om Proust. Tänk bara på Samuel Beckett, Olof Lagercrantz och Edmund White. Eller tänk på den ungersk-franske fotografen Brassais briljanta lilla bok om fotografiets roll i *A la recherche*.

Nog krävs mod. En del skulle säga dumdristighet. Men i så fall kan man bara önska sig en sak: att litteraturvetenskapliga institutioner runt om i Norden, och i synnerhet i Sverige, ägde aldrig så litet av den formidabla dumdristighet som uppenbarligen finns hos Langeland.

Nu återstår den stora frågan. Har Langeland något nytt att säga om Proust? Och är det han har att säga värdefullt?

Langeland har gjort det lätt för sin läsare. Hans avhandling handlar bara om en sak – om rumsföreställningar hos Proust. Studien driver detta enda perspektiv med stor envetenhet. Avhandlingen är indelad i fem kapitel, alla tematiskt upplagda, och ägnar sig åt en rad kända och ofta kommenterade episoder hos Proust: om madeleinekakan och lindblomsteet; om Swann, Odette och Catleyan; om Charlus och Jupiens hemliga kärleksmöte; om berättarens besök i Elstirs ateljé; om Bergottes anblick av Vermeers *Utsikt över Delft* ...

Vad är det då för sorts rumsföreställningar det handlar om? Har Langeland väglett av Walter Benjamins analys av interiören i artonhundratalets Paris? Eller av Michel Foucaults heterotopier? Eller av Eve Kosofsky Sedgwick's "epistemology of the closet" i boken med samma namn, där Proust för övrigt intar en framskjuten plats? Nej, ingenting av detta. Langeland intresserar sig för rummen och rumsligheten i romanen, och i hans analys har detta inget att göra med något utanför verket.

Langeland har låtit Proust visa vägen. Han närmar sig romanen inifrån och där hittar han lika bra som i sin egen bakficka. Avhandlingen igenom uppehåller han sig därinne, med undantag för enstaka utflykter till Paris och Delft. Eller för att fortsätta rumsmetaforiken: Langeland har satt bo i Prousts roman och ingenting kan få honom att flytta därifrån.

Langeland utvecklar en liten och behändig terminologi för att begreppsliggöra sina fynd – topotesi, polytopi, semantopi, protofobi och några till – men i övrigt är det Prousts egen diskurs som bestämmer Langelands förståelsekategorier. En av orsakerna är att Proust själv har banat väg för denna rumsdiskussion. Den som bekantat sig med Proust vet vilket enastående intelligent sällskap man befinner sig i när man läser romanen. Berättarjaget är en gestalt som har förmåga att göra i stort sett vad som helst till föremål för reflexion. Och han har en hel del att säga om rummets betydelse. Hela detta problemkomplex tematiseras redan i romanens inledning, där berättaren återger hur han svävar mellan vaka och sömn. Han vaknar till och vet inte riktigt var han befinner sig. Mörkret i rummet ter sig som ett flimrande kalejdoskop. Sover han? Drömmer

han? Vem är han? Allt han kan ta spjörn mot är den primitiva vetenskapen om att han finns till. Han existerar, så mycket förstår han, men vem är han? Möblerna stirrar stumt tillbaka. Under några fantastiska ögonblick är jaget obefolkat.

Prousts berättare kopplar alltså rummet till jaget, närmare bestämt till idén att jaget bebos av en rad olika invånare. Langeland tar avstamp i denna reflekterande inledning, men han vill naturligtvis gå längre än så. Om Prousts tematisering av rummet återfinns på textens ytnivå, vill Langeland gå på djupet och avtäcka ett underliggande, organiserande mönster. Han vill påvisa att rummen i texten genererar varandra, infiltrerar varandra, ekar i varandra och dubblar varandra – på den fysiska, bildmässiga eller semantiska nivån. Och han låter därtill förstå att detta mönster, som grenar ut sig likt ett underjordiskt system av gångar, har en meningsskapande funktion. Framför allt intresserar sig Langeland för de metaforiska kopplingarna mellan olika rumskomplex och lyckas på så sätt spåra ett rikt och sammansatt nätverk av rumsliga metaforer och metaforiska rum.

Avhandlingens styrka ligger i troheten mot Prousts text. Langeland är lojal mot verkets bokstav, och han visar sig vara en känslig, tålmodig och resursrik läsare. Dessutom demonstrerar han en suverän behärskning av Prousts labyrinthiska romanbygge. Han avläser skickligt textens olika stilnivåer och förmår spåra en rad intrikata betydelseförskjutningar. Man kunde bara önska att Langeland konsekvent citerat Proust på franska. Han återger Proust genomgående på norska, i Anne-Lisa Amadous översättning, men bara ibland på franska. Varför? Ingen förklaring ges.

Till avhandlingens förtjänster hör också att Langeland har givit sig i kast med de så kallade paperollerna som deponerats på Nationalbiblioteket i Paris, ett arkivarbete som utan tvekan berikat undersökningen. Arbetet med dessa tidigare manuskriptversioner har lett till några nya fynd, smärre sådana men icke desto mindre fynd.

Studiens mest framgångsrika kapitel är nummer två, "Madeleine retrouvée". Där diskuterar Langeland i Kristevas efterföljd madeleinekakans plats i romanbygget. Som Langeland ser saken befinner sig den uppblötta kakan i centrum av ett metaforiskt nätverk som omspannar hela boken från början till slut. Diskussionen blir verkligen intressant när den börjar kretsa kring homosexualitetstemat, till hälften dolt, till hälften exponerat. Langeland kopplar först samman madelei-

nekakan med Maria Magdalena, nattvarden och andra kristna allusioner och fortsätter sedan med att länka bildkomplexet till ett kluster av homosexuella konnotationer och anspelningar, som i "prendre le thé" (slanguttryck för homosex) och "tasse" (kopp) och "théière" (tekanna), som bägge betyder pissoar som frekventeras av homosexuella män (91). Langeland menar till och med att kakans snäcklikande form är ett slags topos som reproduceras och transponeras i det oändliga i romanen. På så sätt genererar madeleinekakan ett polytopiskt meningsmönster.

Jag nämnde tidigare att Langeland har gjort det lätt för sin läsare i så måtto att hans studie bara behandlar en enda sak och genomför analysen med envetenhet och konsekvens. Men han gör det också svårt för sin läsare. Han undviker att diskutera teori och metod, och talar egentligen aldrig om vad han vill med sin undersökning.

Det finns grovt taget två sätt att skriva avhandling om man som Langeland uteslutande bedriver textanalys. Det ena är att man utarbetar en stark tes. Man presterar en stark läsning av ett redan känt textmaterial. Det kan vara ett författarskap, en genre, en epok. Den starka läsningen fungerar bäst på klassiska texter där det redan existerar föreställningar om vad texten eller texterna handlar om.

Ett bra exempel i Proustsammanhang är Gilles Deleuzes *Proust et les signes* från 1964. Deleuze säger med emfas: Glöm minnet! Prousts roman handlar inte om det förgångna utan om det kommande. Siktet är inställt på framtiden. Och det är därför berättaren är så upptagen av att försöka lära sig konsten att tyda tecken och avläsa världen. Efter Deleuze framstår Proust i ett nytt och annorlunda ljus.

Ett annat exempel är Gérard Genettes *Figures III* (1972), där Genette utvecklar en teori om berättande i allmänhet med Prousts bok som enda åskådningsexempel. Både Deleuze och Genette utvecklar starka läsarter, och därför har de också råd att förhålla sig suveränt till tidigare forskning.

Ytterligare ett exempel på en stark läsning är Georges Poulets *L'espace proustien*, som utkom första gången 1963 och som jag strax skall återkomma till.

Det andra sättet att bedriva textanalys är att ägna sig åt utläggning av texten. Det kan vara allt från en enkel *explication de texte* till dekonstruk-

tiva analyser à la Paul de Man. I regel fordrar utläggningen att kommentatorn tar spjörn mot tidigare forskning.

Bägge dessa sätt att närma sig textmaterialet kan kompletteras eller på annat sätt berikas med historiska, lärdomshistoriska, sociologiska, filosofiska eller materialistiska perspektiv, inklusive feministiska infallsvinklar. Men skillnaden mellan den starka läsningen och *explication de texte* är den att utläggningen är tvungen att ställa sig i relief mot tidigare utläggningar och den etablerade kommentartraditionen.

Langelands avhandling hör hemma i den senare kategorin. Han ägnar sig närmast uteslutande åt utläggning av Prousts text. Exakt vilken typ av utläggning det handlar om redogör Langeland inte för, men en sak är klar: han har inte en stark tes. Faktum är att han inte förefaller ha en tes över huvud taget.

När man läst introduktionen, som omfattar trettio sidor och många och långa citat ur Prousts roman, frågar man sig om Langeland har ett ärende. Man förstår visserligen vilket ämne avhandlingsförfattaren har gjort till sitt, men man undrar om det också finns en tes. Eller kommer det bara att handla om utläggning för utläggningens egen skull? När man så läst avhandlingen till slut, inklusive många och långa citat ur Proust, frågar man sig fortfarande: Vad vill Langeland?

Låt oss börja från början. Jag skulle vilja ta avstamp i Langelands egen begynnelse, i den första meningen i avhandlingstexten. ”Å skriv om romliga framställningar hos Marcel Proust kan muligens virke paradoksalt.” Till detta fogar Langeland följande mening: ”Proust er først og fremst kjent for sitt forhold til tid” (1).

Det är ett klassiskt retoriskt grepp, som passar utmärkt väl i en inledning där man vill fånga läsarens uppmärksamhet. Man åberopar en känd sanning och utlovar en komplikation, kanske till och med att man skall ställa en etablerad sanning på huvudet.

Langeland säger alltså ingenting om Prousts verk. Han hänvisar i stället till en gängse föreställning. Det kan fungera om man skriver en bok om Proust som riktar sig till den stora allmänheten. Men i Proustforskningen är det sedan länge känt att rummet är en central kategori i *A la recherche*. Ingen Proustforskare och ytterst få litteraturvetare skulle låta sig ryckas med av detta inledande retoriska grepp, av det enkla skälet att

en hel del redan har skrivits på temat ”Proust och rummet”, och dessutom från vitt skilda utgångspunkter.

En klassiker på området är Joseph Franks uppsats ”The Idea of Spatial Form” från 1945. Det är en berömd artikel som handlar om Flaubert, Joyce, Proust och Barnes och som gjorde sensation när den trycktes för sextio år sedan. Frank lanserade inte bara en ny term – ”spatial form” – utan också ett nytt sätt att begreppslogiskt och analysera den moderna romanen, särskilt den experimentella prosan från Flaubert och framåt. Därmed lyckades Frank öppna ett annat och nytt perspektiv på den litterära modernismen.

Prousts *A la recherche* har en framskjuten plats i Franks artikel. Efter att ha diskuterat Pound och Eliot och sedan Flaubert och Joyce ägnar Frank ett centralt resonemang åt Proust och den rumsliga formen. Han skriver: ”[It] may seem strange to speak of Proust in connection with spatial form. He has almost invariably been considered the novelist of time par excellence—the literary interpreter of that Bergsonian ‘real time’ intuited by the sensibility, as distinguished from the abstract, chronological time of the conceptual intelligence.” Franks vändning erinrar starkt om den fras som inleder Langelands arbete. Han fortsätter: ”To stop at this point, however, is to miss what Proust himself considered the deepest significance of his work” (Frank, *The Idea of Spatial Form* [1991], 21–22).

Frank citerar i sin tur Ramon Fernandez, en kritiker som 1927 gav ut en bok som bland annat handlar om Prousts roman. Det är tidigt, eftersom sista delen av Prousts romancykel kom ut samma år. Fernandez intresserar sig för förhållandet mellan Proust och Bergson och deras respektive tidsuppfattningar. ”Much attention has been given to the importance of time in Proust’s work”, påpekar han, ”but perhaps it has not been sufficiently noted that he gives time the value and characteristics of space [...] in affirming that the different parts of time reciprocally exclude and remain external to each other”.

Fernandez medger att det förvisso finns ett Bergsonskt drag i Prousts sätt att skapa kontakt med *la durée* i så måtto att det förflutna tränger in i nuet och vice versa. Men han lägger till en viktig modifikation, som har till syfte att karakterisera Prousts särprägel: ”the reactions of his intelligence on his sensibility, which determine the trajectory of his work, would orient him rather toward a *spa-*

tialisation of time and memory” (Frank, 27; kursiv i originalet).

Fernandez insikt är betydande, i synnerhet om man betänker att kommentarkulturen kring Prousts verk knappt hade börjat existera. Egentligen är det först efter andra världskriget som man kan tala om en egentlig Proustforskning. Men låt oss lämna Fernandez bok och nöja oss med att lägga hans formulering på minnet: ”a *spatialisation of time and memory*”.

Var och en kan se att det finns en slående snarlikhet mellan Langelands inledande formulering å ena sidan och Franks och Fernandez vändningar å den andra. Jag betonar detta därför att jag vill diskutera hur Langeland går till väga när han skall nalkas det problem han gjort till sitt, det vill säga Proust och rummet. Med tanke på hur inflytelserik Joseph Franks artikel har varit, är det märkligt att Langeland inte nämner den i huvudtexten. Referensen till Frank göms undan i en fotnot till ett parti i avhandlingstexten som handlar om den danske litteraturvetaren Fredrik Tygstrups reflektioner över rummet och litteraturen. Det kan man kanske acceptera, även om det självfallet hade varit önskvärt att Langeland hade hänvisat till Franks artikel i den löpande framställningen, företrädesvis i den resonerande inledningen.

Man kan kanske också acceptera att avhandlingsförfattaren inte heller förefaller ha konsulterat det tjugotal arbeten som finns förtecknade i MLA:s internationella bibliografi. Den som söker på ”Proust” och ”space” kommer att hitta 21 mer eller mindre relevanta titlar. Av dessa återfinns bara en i Langelands bibliografi. Det rör sig om doktorsavhandlingar, tidskriftsartiklar och bokkapitel, som på ett eller annat sätt behandlar Proust och rummet.

Man saknar också en referens till Diana Fuss bok *The Sense of an Interior: Four Writers and the Rooms that Shaped Them* (2004). Fuss ägnar ett av sina fyra kapitel åt Proust. Hon studerar de rum som Proust faktiskt bodde, men reflekterar också över Paris-arkitekturens förvandling och interiörens höga status under denna tid. Att Langeland inte uppmärksammat Fuss bok kan man kanske också acceptera, i synnerhet med tanke på att den publicerades helt nyligen och dessutom bara har perifera beröringspunkter med Langelands studie.

Men om man nu kan ha överseende med dessa lakuner i avhandlingen, så finns det dock en sak som är oacceptabel i Langelands studie, och det är

tystnaden kring Georges Poulets *L'espace proustien* från 1963. Boken är en klassiker i Proustsammanhang, rent av en litteraturvetenskaplig klassiker i allmänhet. Poulet var verksam i Schweiz och hörde till den så kallade Genève-skolan, den litteraturvetenskapliga skolbildning som utvecklade den tematiska kritiken. En av Poulets lärjungar har för övrigt varit verksam under många år vid Oslo universitet, nämligen Juliette Frølich, den nyligen avlidna professorn i romanistik. Frølich specialiserade sig framför allt på den franska realismen men publicerade också ett par insiktsfulla studier i Prousts författarskap.

Det är visserligen sant att Poulets studie står förtecknad i Langelands bibliografi och att den omnämns vid tre tillfällen, när Langeland helt apropå citerar några rader ur *L'espace proustien* (63, 247, 249). Men detta duger inte när det gäller en för avhandlingen så central undersökning som Poulets. Om det finns en studie som är högrelevant för Langeland, så är det Poulets. Ändå är det ingenting i framställningen som ger vid handen att denne romanist är författaren till ett pionjärarbete om det proustska rummet. Den läsare som inte redan känner till detta förhållande är förstås inte behjälpt av dessa tre sporadiska citat.

Den centrala idén hos Poulet är lika enkel som övertygande: Prousts verk framstår redan från begynnelsen som ett sökande inte bara efter en förlorad tid utan också efter ett förlorat rum. ”Förlorat” i den meningen som man säger att man ”tappat bort sig och letar efter vägen”, men också i bemärkelsen att man ”förlorat sitt bagage” (Poulet, 19). Redan från början gestaltar sig romanen som en dubbel återerövring: av den förlorade tiden, av det förlorade rummet (Poulet, 87). Och den läsare som dröjer vid episoden med madeleinekakan, kommer att upptäcka att smaken av den uppblöta kakan inte bara manar fram en tid, en period, en historia, utan också ett rum (*chambre*), en kyrka, en stad, ja, en hel topografi (Poulet, 26–27). Poulet låter på så sätt förstå att rummet hos Proust är en lika väsentlig kategori som temporaliteten. Det är en stark läsning, som samtidigt har god täckning i romanens självförståelse.

Poulet gör en rad värdefulla observationer. För det första konstaterar han att rummet hos Proust ofta är kopplat till känslor av obehag, ångslan och ångest (Poulet, 20–22). Langeland å sin sida diskuterar det han kallar ”protofobi”, det vill säga de känslor av obehag som ansätter berättaren så snart han försöker ta ett nytt rum i besittning

och göra det till sitt. Langeland nämner dock inte Poulet.

För det andra ägnar Poulet ett helt kapitel åt den spatiala föreställningsförmågan hos Proust och uppehåller sig särskilt vid bilden, i synnerhet den inramade bilden, men också det inramade fönstret (Poulet, 28–51). Langeland dröjer också vid den inramade bilden hos Proust och gör ett flertal intressanta iakttagelser, men inte heller här nämner han Poulet.

För det tredje diskuterar Poulet distinktionen mellan *espace* och *lieu*. Han säger till och med att Proust har en särpräglad förståelse av rummets natur (*l'espace*). Filosofer brukar betrakta rummet som något kontinuerligt och homogent, men ingenting kunde vara Proust mer främmande (Poulet, 58–59). Langeland diskuterar också han distinktionen mellan *espace* och *lieu*, men han refererar inte till Poulet utan till en studie av Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* från 1977.

För det fjärde ägnar Poulet många sidor åt att diskutera rörelse och förflyttning hos Proust (Poulet, 91–111). Bilturer, tågresor, vagnsfärder, promenader: allt visar sig vara omedelbart relevant för undersökningen av rummets fenomenologi hos Proust. Poulets inledande fråga är: "Hur skall man förbinda platser som existerar oberoende av varandra?" Han svarar: "Genom lokal rörelse, förflyttning i rummet." Det är en lysande observation. Poulet går till och med så långt som till att hävda att resan hos Proust står över minnet, ty resan – rörelsen i rummet – kan binda samman det *väsensskilda* medan minnet uteslutande för samman sådana storheter som *liknar* varandra. Det är en ytterligare en lysande observation. Varför? Därför att Poulet därmed introducerar "skillnaden" som kategori och bereder väg för en djupare förståelse av komplexiteten hos Proust.

Langeland är inne på liknande tankegångar: "Transportene i *På sporet av den tapte tid* binder samman separate städer, kjøreturene muliggjør en sammanlenkning av adskilte rom" (291). Och på nästa sida upprepar Langeland sin formulering (292). Inte heller i detta sammanhang nämns Poulet.

För det femte är Poulet, liksom många Proustforskare före honom, ute efter att spåra fenomenet i romanen som kan stå som modell för verket som helhet och i synnerhet dess poetik (Poulet, 129 et passim). Också Langeland ställer in siktet på scener, passager och episoder som låter sig

förstås som allegoriska framställningar av verket självt och/eller dess poetik.

För det sjätte framkastar Poulet tanken att vissa rum hos Proust är associerade med varandra på ett underliggande plan, och detta är alltså en bärande idé hos Langeland.

På alla dessa punkter sammanfaller Poulets intressen på ett iögonfallande sätt med Langelands, men utan att denne redogör för dessa överlappningar. Jag behöver inte understryka att Langeland borde ha bemödat sig om att ställa sina egna iakttagelser i relief mot Poulets nydanande sätt att läsa Proust. Och när Langeland nu skall omarbota sin avhandling och ge ut den som bok, har han ett utmärkt tillfälle att redovisa Poulets och andra föregångares insikter. Vi sentida litteraturhistoriker är ju som dvärgar upflugna på jättars axlar, i synnerhet om vi ägnar oss åt de stora författarskapen: Homeros, Cervantes, Dante, Shakespeare, Goethe, Ibsen, Proust, Woolf... Om vi anser att vi har en suverän utsikt och att vi kan se så mycket mer jämfört med föregångarna, så beror det till stor del på att vi sitter på de gamlas skuldror. Det vill säga: vi bygger vidare på gamla fynd. Och att bygga vidare innebär inte bara att föregångarna har rätt och att nya generationer uteslutande ägnar sig åt att komplettera och förfina; det betyder också att de gamles insikter gör det möjligt att tänka nytt, eller tvärtom, eller bara annorlunda. Om Poulet var först med en omfattande studie på temat "Proust och rummet", har denna insats flera konsekvenser: han har inte bara märkt ut ett nytt område på kartan; Poulet har också gjort det möjligt för den som kommer efter att tänka *mot* Poulet.

Fast Langeland själv föredrar en annan metafor för hur kunskapsöverföringen går till: under oppositionen hänvisade han till Thomas Kuhns paradigmskifte-teori. Men när skulle detta paradigmskifte ha ägt rum? Skulle Langeland och Poulet befinna sig på olika sidor om skiftet? Det är säkert så att Poulet skulle ha haft svårt att känna igen sig i stora delar av den litteraturforskning som bedrivs i dag, men en sak är ställd utom allt tvivel: han skulle med lätthet förstå vad Langeland är ute efter. Faktum är att Langelands metod har slående likheter med den tematiska kritikens sätt att gripa sig an litterära texter: också han betraktar verket som en egen och självvillräcklig textvärld utan vidare samröre med vare sig samhälle eller historia ("ett imaginärt universum"), också han är på jakt efter underliggande organiserande

mönster och tematiska strukturer ("den hemliga armaturen"), också han opererar som en inkännande interpret med siktet inställt på den mentala erfarenhet som kommer till uttryck i verket ("det unika medvetandets unika former").

Jag vill vara tydlig med vad jag menar här. Jag menar inte att Langeland har lagt sig till med Poulets perspektiv och idéer, även om dennes inflytande är påtagligt. Jag menar heller inte att Langeland, varje gång han gör en iakttagelse som erinrar om en insikt hos Poulet, bör sätta dit en flagga i form av en fotnot, även om det naturligtvis hade varit på sin plats att redovisa dessa överlappningar i en eller annan form.

Min poäng är en annan. Orsaken till att jag uppehållit mig vid Langelands ovilja att engagera sig i den tidigare Proustforskningen – jag tänker då framför allt på studier som behandlar Proust och rummet – är att jag föreställer mig att detta är en del av förklaringen till den bristande precisionen i hans undersökning. Föregångarna borde ha haft en framskjuten plats i Langelands studie, företrädesvis i inledningen men också på andra håll, och inte bara därför att det är intellektuellt hederligt utan också, och kanske framför allt, därför att Langelands projekt – det som är eget och originellt i hans projekt – skulle stå fram i tydlig profil. Ty avhandlingen präglas av en besvärande vaghet. Det gäller inte bara projektets ärende – som jag redan sagt är argumentet i stort sett omöjligt att uttröna – utan också begreppsapparaten och analysförfarandet.

Att redogöra för föregångarnas insatser och upptäckter handlar alltså inte bara om akademisk etikett. Man vinner också i tydlighet, skärpa och pregnans. Projektets karaktär, teoretisk inriktning, val av metod: forskaren tvingas göra distinktioner, skärpa sina argument, förfina sina analyser. Forskaren vinner detta för sig själv medan hon arbetar med sin undersökning, gör sina observationer och utvecklar sina argument, men hon vinner det också åt sina framtida läsare, som kommer att ha väsentligt lättare att förstå vad som utmärker och motiverar projektet i fråga.

För att uttrycka saken annorlunda: det är uppenbart att Langelands insikter i det problemkomplex som vi kan kalla "Proust och rummet" överlappar med Poulets på en rad punkter, och detta är utan tvekan ett problem. Men det är lika uppenbart att Langeland har gjort ett antal egna, originella och värdefulla iakttagelser, och att hans perspektiv skiljer sig från Poulets på flera avgö-

rande plan. Langeland har till skillnad från Poulet ambitionen att frilägga ett strukturerande mönster som omfattar hela verket. Han vill framför allt visa att romanens alla rum är förbundna med varandra på ett eller annat vis. Detta projekt genomför han också med framgång.

Men här uppstår ett annat problem, och det är att Langeland eget bidrag till Proustforskningen förlorar sig i den allmänna vagheten. Det är inte läsarens uppgift att skilja Poulet från Langeland; det är Langelands jobb. När Langeland väl har gjort detta, kommer hans eget bidrag till förståelsen av Proust och rummet att träda fram i relief. Det råder ingen tvekan om att hans avhandlingsarbete förtjänar det.

Vad handlar Prousts tretusensidiga romancykel om? Genette föreslog en gång att man skulle kunna sammanfatta hela den långa berättelsen i en enkel sats: "Marcel blir författare." Ja, varför inte? I så fall skulle vi kunna se romanen som en enda lång utvikning mellan läge ett (Marcel är inte författare) och läge två (Marcel är författare). Och om Proust är utvikningarnas mästare, och om utvikningarna lyder under en lag, ja, då heter denna lag "metaforen".

Metaforen är central hos Proust. Den tar oss till kärnan i Prousts sätt att skriva, dels på den enskilda meningens nivå, dels på episodens nivå så till vida att metaforen ofta får koppla episod till episod. I förlängningen tar metaforen oss till kärnan i Prousts konstnärliga program.

Också hos Langeland är metaforen central. Han vill kartlägga hur Prousts metaforer bildar ett invecklat system av förbindelser; han menar rent av att det är "metaforikken som primärt skapar verkets undertext" (77). Detta är också Langelands egentliga ärende, även om han inte säger det själv. Och han lyckas också frilägga outtalade korrespondenser, paralleller och förbindelser mellan olika slags rum och olika slags rumsligheter i romanen. Avhandlingen är ett gott bidrag till förståelsen av denna dimension i Prousts arbete.

Metaforen är central hos Langeland även i en annan bemärkelse: han använder sig av metaforisering som ett viktigt led i sitt analysförfarande. Först och främst har han en benägenhet att metaforisera sina iakttagelser, som när han framhåller att tedrickande är en symboliskt laddad handling i romanen och sedan föreslår att "teen blir närmest den teksten som verten Marcel serverer leseren" (83). Viljan att metaforisera, och i förläng-

ningen att allegorisera, ger sig till känna också på ett annat och mer övergripande plan: den är ett bärande inslag i hans tolkningsmetod. Langeland läser gärna en scen som en metafor för en annan scen, som i sin tur blir en metafor för en annan scen, och så vidare. Som man kan förvänta sig mynnar avhandlingen ut i ett sökande efter alla metaforers metafor hos Proust, och Langeland menar sig hitta denna kungsmetafor i fenomenet rörelse. Jag skall återkomma till det.

Vad menade då Proust med metafor, och hur fungerar denna förståelse i romanen? Och vad menar Langeland själv med metafor? Jag skall nu diskutera ett tolkningsteoretiskt spörsmål, som har betydelse för den övergripande argumentationslinjen i studien och i synnerhet de slutsatser som den mynnar ut i. Jag tänker på det parti i avhandlingen där Langeland uppehåller sig vid episoden om när berättaren besöker bildkonstnären Elstir. Denne målare är en central gestalt i Prousts bok, men han är samtidigt ett språkrör för Prousts konstsyn. Ateljébesöket förvandlar sig till en utläggning av den estetik som berättaren skall komma att göra till sin, och så har den också alltid uppfattats. På samma sätt tjänar avsnitten om författaren Bergotte, skådespelerskan Berma och kompositören Vinteuil som nycklar till Prousts konstnärliga program.

I Ateljén studerar berättaren Elstirs dukar. De allra flesta har maritima motiv, men där finns också några enstaka porträtt. Episoden återger vad den entusiastiske berättaren ser medan han strövar runt i ateljén, och det hela formar sig till en inklämmande analys av Elstirs konstnärskap. Det centrala begreppet är ”metaforen”. Det är så Prousts berättare söker förstå storheten hos Elstir. Ty Elstir är inte realist i traditionell bemärkelse; han är snarare impressionist i den meningen att han vill vara trogen omedelbarheten i det visuella intrycket av en given företeelse. Berättaren står framför dukarna och reflekterar över deras gemensamma nämnare:

j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de *métamorphose* des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme *métaphore* et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. (*A la recherche* [Paris: Gallimard, 1987–1989], 2:191, min kursiv).

I Gunnel Vallquists översättning lyder passagen:

jag kunde se att varje tavlas särskilda charm var ett slags *metamorfo*s av motivet, analog med den som i poesien kallas *metafor*, och att liksom Gud Fader skapat tingen genom att nämna dem vid namn, så var det genom att beröva dem deras namn och ge dem ett annat som Elstir återskapade dem. (*På spaning efter den tid som flytt* [Stockholm: Bonniers, 1993], 2:454–455, min kursiv).

Berättaren uppehåller sig vid en målning av en hamn där Elstir medvetet har gjort det svårt för betraktaren att urskilja var vattnet slutar och staden börjar. I gestaltningen av staden använder sig Elstir uteslutande av ”sjötermer”, medan havet återges i ”stadstermer”. Resultatet är att gränsen mellan vatten och land löses upp. En storhet närmar sig en annan, vilket leder till att det ena jämföras med det andra. Kort sagt: det ena låter sig liknas vid det andra. För berättaren är denna målning – *Hamnen i Carquethuit* – ett utmärkt exempel på hur metaforen opererar hos Elstir.

Men vad menar nu Proust med metafor? I citatet ovan kan man förledas att tro att Proust menar att en metafor är detsamma som en metamorfo, det vill säga att en metafor leder till en fullständig förvandling. Det är också så Langeland tenderar att förstå metaforbegreppet, och inte bara hos Proust utan i allmänhet: han talar upprepade gånger om ”sammansmältning”. Han kursiverar till och med ordet vid ett par tillfällen. Vad mera är: Langeland hävdar att hela romanverket slutar i en storartad ”fusion”.

Men granskar man episoden närmare, kommer man att upptäcka att Prousts syn på metaforen i själva verket ligger mycket nära den vanliga förståelsen av begreppet: genom en sammanställning av sakled och bildled *överförs* information från det till det andra (metaphor, från grekiskans *metaphora*, från *metapherein*, att överföra, från *meta* + *pherein*, att bära). Langeland är faktiskt själv inne på saken i ett annat avsnitt i avhandlingen, där han dröjer vid denna etymologi och framhåller att Proust använder metaforen som ”et generelt begrep for å etablere en forbindelse mellom tilsynelatende separate elementer” (77), men det hindrar honom alltså inte från att sätta likhetstecken mellan metafor och sammansmältning.

Låt mig ge ett exempel på en metafor. Jag hämtar en rad ur Flauberts *Madame Bovary*. Mot slutet av boken, när Emma ligger döende efter att ha svält en stor dos arsenik, passerar den blinde tig-

garen förbi nedanför hennes fönster. Hon förefaller redan bortom allt liv, men när hon nu nås av den blindes sång, blir hon skräckslagen och reser sig plötsligt upp i sängen med ett ryck. Flaubert skriver: ”Emma se releva comme un cadavre que l’on galvanise...”

Ett galvaniserat kadaver: inom parentes får man väl tillägga att det är en ganska misslyckad metafor. Proust författade för övrigt en bländande essä om Flauberts stil, där han med eftertryck hävdade att Flaubert var usel på metaforer. Det finns inte en enda träffande metafor hos Flaubert, menade Proust.

Men bilden duger bra i vårt sammanhang. Poängen är att Flaubert liknar en sak vid en annan. Emma är metaforens sakled, medan det galvaniserade kadavret tjänstgör som bildled. Flaubert säger alltså inte att Emma *är* ett galvaniserat kadaver; han säger att hon betar sig *som om* vore det. Han gör henne till föremål för en jämförelse. Och även om Flaubert skulle ha skrivit att Emma *är* ett galvaniserat kadaver, som när man säger att ”han var ett lejon i striden”, så är poängen icke desto mindre att Emma inte är det hon påstås vara. Liknelsen kan bara fungera om Emma fortfarande lever, det vill säga: metaforen bygger på att sakledet inte är identiskt med bildledet. Skillnaden dem emellan är en absolut förutsättning; bara då kan överföring av information ske från det ena ledet till det andra. Men – och detta är den springande punkten – leden som sådana finns kvar. Ingen sammansmältning har ägt rum.

Denna sortens metafor, den där man skjuter in ett ”comme”, kallas inom retoriken för *comparatio*. Det är välkänt att Proust var förtjust i att upprätta analogier, liknelser och jämförelser. Metaforen är rent av avgörande för hans sätt att skriva. Ordet ”comme” förekommer förbluffande ofta hos Proust, vilket Arne Melberg noterat i en uppsats (”Prousts inversion”, *Läsa långsamt* [1999]). Prousts verk kan på sätt och vis ses som vittförrenat system av tematiska komplex som associeras med varandra på ett oändligt sinnrikt sätt med hjälp av det lilla ordet ”comme”. Proust själv menade att endast metaforen kan skänka ett evigt värde åt en författares stil, även om han i Flauberts fall fick medge att metaforen ändå inte är allt.

Låt oss nu återgå till episoden om Elstir. Passagen har bland annat till syfte att förklara hur metaforen fungerar hos Elstir och vilken effekt den har på betraktaren. Därmed säger Proust en hel del om vad han själv söker uppnå med sin roman.

Målaren är en mästare på att framställa optiska villor, som när han låter staden framstå som hav och vice versa. Prousts berättare menar att detta är nyckeln till Elstirs storhet, ty resultatet av dessa villor är att betraktaren befrias från sitt vanemässiga sätt att uppfatta verkligheten. Berättaren känner visserligen igen motiven – han kan omedelbart se att de är hämtade från Balbec – men de har alltså genomgått ett slags förvandling, och det är här metaforen kommer in i bilden. Elstir arbetar metaforiskt i så måtto att han sammanför skilda världar, och därmed kommer de också att jämföras och likställas med varandra. Så kan havet förstås som jord och tvärtom. Passagen lyder i original:

[L]es rares moments où l’on voit la nature telle qu’elle est, poétiquement, c’était de ceux-là qu’était faite l’œuvre d’Elstir. Une de ses *métaphores* les plus fréquentes dans les marines qu’il avait près de lui en ce moment était justement celle qui *comparant* la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C’était cette *comparaison*, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l’enthousiasme qu’excitait chez certains amateurs la peinture d’Elstir. (2:192, min kursiv)

I Vallquists översättning lyder partiet:

Elstirs verk var [...] framsprunget ur de sällsynta ögonblick då man ser naturen i dess poetiska realitet. En av de vanligaste *metaforerna* i de mariner han för tillfället hade omkring sig var just den som *jämställde* jorden med havet och upphävde gränserna mellan dem båda. Det var detta *jämställande*, på ett underförstått men outtröttligt sätt upprepat på en och samma duk, som förlänade den en sådan mångskiftande och mäktig enhet. Just denna enhet var det som, fastän ibland knappast klart medvetet, var orsak till den entusiasm Elstirs måleri väckte hos en del konstälskare. (2:455, min kursiv)

I denna viktiga passage, som Langeland återger endast på norska, har vi Prousts syn på metaforen som i ett nötskal. Det talas uttryckligen om metaforen som en ”comparaison”, och inte bara en utan två gånger – hos Amadou en ”sammenstilling”, hos Vallquist ett ”jämställande”. Man kan knappast komma närmare retorikens *comparatio*. Ändå insisterar Langeland på att förstå metaforen som en sammansmältning; han förefaller

över huvud taget inte göra en distinktion mellan sammansmältning och sammanställning (se t.ex. 193, 207, 209, 213).

Granskar man episoden närmare, ser man att ingen ”sammansmältning” har ägt rum. Ty om så vore, skulle berättaren över huvud taget inte vara förmögen att känna igen staden som stad och havet som hav. Snarare kan man säga att vad Elstir gör, och vad berättaren också uppfattar att Elstir gör, är att *sammanföra* hav och land, så att de förståelsekategorier med vilkas hjälp man vanligen identifierar ett hav som hav också kan tillämpas på en stad. Om det inte funnes en skillnad mellan havet och staden, skulle berättaren inte kunna känna igen sig. Inte heller på denna nivå finns det stöd i passagen för idén att Elstirs metaforer skulle vara detsamma som ”sammansmältning”.

Är då inte detta hårklyveri? Varför göra affär av detta? Därför att Langelands brist på precision får orimliga konsekvenser, inte bara i enskilda tolkningar (som när figuren ”inversion”, så viktig och så laddad hos Proust, blir en ”sammansmältning”) utan också på det övergripande planet. Langeland betraktar Elstirs metaforer som en metafor för Prousts romankonst i största allmänhet (213), och därför frågar han sig mot slutet av avhandlingen vilken ”sammansmältning” som Proust i Elstirs efterföljd på ett ”underförstått men outtröttligt sätt upprepar” och som förlämnar romanen en ”sådan mångskiftande och mäktig enhet”. Svaret blir: Madeleinekakan doppad i lindblomste. Langeland förklarar:

Elstirs hav–land-sammansmältning må kunne leses som en övergripande metafor for oppbløtningen av madeleinekaken i lindeteen – både selve scenen hos moren og alle dens semantiske spor og forgreninger gjennom hele *På sporet av den tapte tid*. Hele denne madeleinekake og lindete-semantikken som jeg forsøkte å utlegge i andre kapitler, finner sin polytopiske ekvivalens i Elstirs hav og land-semantikk. Det faste og det flytende forenes; det blir lys, det blir liv.

Fusjonen av hav og land gjennomløper hele Elstirs malerkunst slik fusjonen av madeleinekake og lindete gjennomsyrrer hele Prousts skrivekunst. (213)

Men om metaforen inte är en sammansmältning, varken hos Proust eller hos Elstir, då följer också att metaforen heller inte kan förstås som en ”fusion”. Ändå är det just vad Langeland vill göra gällande när han i sitt sista kapitel samlar sig till

en sammanfattande slutsats: ”Madeleinekake og lindete, hav og land, mor og far ... de binære opposisjoners fusjonering fremstår i det hele tatt som *proton kinoun* i Prousts litterære univers” (215–216).

Langeland verkar ha i åtanke den urgamla föreställningen om motsatsernas förening, en *coincidentia oppositorum*. Detta låter som ren metafysik, med mystiska för att inte säga teologiska övertoner. I en fotnot lägger Langeland ut det grekiska begreppet *proton kinoun* (”foerste beveger”) och framhåller att det i ”aristotelismens kosmologiske gudsbevis” är identiskt med Gud (216). De binära oppositionernas fusjonering som *the prime mover* hos Proust? Ingenting kunde befinna sig längre från *A la recherche*.

Langeland betonar på flera håll i avhandlingen att Prousts roman är en sällsynt rik, mångfaldig och komplex konstruktion, och under provföreläsningen antydde han att ingen har som Proust ”komplexifierat” rumsproblemet i den moderna litteraturen. Langeland har helt rätt i det. Men när han för fram idén att romanen mynnar ut i en de binära oppositionernas förening, går han på tvärs mot sin egen utgångspunkt. Hans analysförfarande är uteslutande inriktat på likheter och identiteter; ja, i sista hand vill han upplösa allt i en enda identitet. Man kan säga att Langeland själv förfar på samma sätt som han menar att Prousts berättare förfar – han översätter ett fenomen i ett annat fenomenens termer, som i sin tur översätts i ett ytterligare ett annat fenomenens termer och så vidare, tills vi sitter med en lång kedja av metaforiska förbindelser. Och till sist vill Langeland hitta metaforens metafor, och det blir då rörelsen genom rummet, det vill säga transporten. Det metaforiska, hävdar Langeland, är ”skjønnlitteraturens primære mulighetsbetingelse, blant annet fordi metaforen konstruerer romlighet. Ja, faktisk [...] er bevegelsen, eller forflytningen, en metafor for selve metaforen. Marceles transporter er allegoriseringer av Metaforen” (291).

Man kan uttrycka detta annorlunda och säga att Langeland överallt letar efter passager, scener och episoder som kan stå som modell för romanens poetik, och att han därmed gör verket till föremål för en serie allegoriseringar. Med ett sådant hermeneutiskt förfarande kommer verket till sist bara att handla om sig självt.

Det är till viss del legitimt att bedriva denna sortens hermeneutik när det gäller Proust. Boken är trots allt en konstnärsroman som handlar om

sin egen tillblivelse och som dessutom stiftar sina egna estetiska lagar. Till detta kommer att verket innehåller en lång rad allegorier av sig självt, i form av porträttet av Elstir, Vinteuils lilla fras, berättelsen om Berma, episoden om Bergotte och så vidare. Men romanen handlar förstås om oändligt mycket mer än sin egen tillblivelse. Problemet är att det sätt att läsa som Langeland praktiserar – en verkimmanent läsning som strävar efter metaforisering och i förlängningen leder till en allegorisering av verket i verkets egna termer – får till resultat att det som gör Proust till Proust hamnar utanför avhandlingens ramar. Och dessutom leder Langelands sätt att läsa Proust till en avkonstualisering av *A la recherche*. Även om verket är suveränt och lyder under sina egna lagar, så betyder inte det att Prousts roman inte också är en historisk skapelse.

Vad är det då som gör Proust till Proust? Jag skall nöja mig med att lyfta fram två ting, dels det stora inslaget av reflexion i romanen, dels den häpnadsväckande komplexiteten i romanbygget. Prousts bok genomkorsas av motsägelser, ambiguiteter och dubbelheter, kort sagt av skillnader: boken är lika upptagen av det förflutna som av framtiden; berättaren talar om konstens transcendens samtidigt som han formulerar en sant pragmatisk syn på konsten och dess materiella villkor; metaforen samexisterar med metonymin och dess radikalt annorlunda sätt att operera (Genette)...

Vad motiverar Langelands undersökning? Varför har han valt att arbeta med just Proust? I sista hand är det den höga värderingen av Prousts roman, och inte en problemställning eller en fråga eller en idé, som får motivera avhandlingens existens. Samtidigt förefaller det som om Langeland vill antyda, åtminstone mellan raderna, att rumsligheten hos Proust är ett extraordinärt fenomen. Därför är det desto mer frapperande att Langeland undviker historiska perspektiv. Prousts roman har inte ens en litteraturhistorisk bakgrund.

Alltså: Vilket är Langelands argument? Varför just Proust? Varför Proust och rummet? Och vilka är konsekvenserna av den kunskap som nu tillförts den institution vi kallar litteraturvetenskap? Langeland har satt punkt, men frågorna kvarstår.

Sara Danius

Anna Nordlund, *Selma Lagerlöfs underbara resa genom den svenska litteraturhistorien 1891–1996*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag 2005.

”Men ingenting kan undanskymma, att hon är icke blott en varmhjärtad moralist, utan också en konstnär av allra högsta rang: i fabuleringsgåva, i psykologisk uppfinning, i varm och skapande fantasi har hon aldrig haft sin like bland svenska diktare.” Så sammanfattar Fredrik Böök sitt kapitel om Selma Lagerlöf i *Svenska litteraturens historia* (1921). Det är denna exempellösa framgångssaga som Anna Nordlund ägnat sitt avhandlingsarbete och hon börjar med att pricka in Lagerlöfs yttre utmärkelser som kommer i rask följd redan i början av 1900-talet: första kvinnliga hedersdoktor i Uppsala 1907, första kvinnliga och svenska Nobelpristagare i litteratur 1909 och den första kvinnan i Svenska akademien 1914. ”Selma Lagerlöf reser genom litteraturhistorien som en drottning.” Men redan i den korta inledningen lyfts de två begreppen anomali och ambivalens fram, begrepp som kommer att bli viktiga i avhandlingen. ”Selma Lagerlöf är den mest underbara anomali jag vet” skrev Oscar Levertin i en inflytelserik essä 1903 i *Svenska gestalter*. Och Anna Nordlund betonar att Lagerlöfs verk ofta bemötts med ambivalens av ledande manliga kritiker och författare.

Avhandlingen är uppdelad i två avdelningar. Den första med rubriken ”Selma Lagerlöf i samtiden” ger en kronologisk genomgång av verken från debuten med *Gösta Berlings saga* fram till Lagerlöfs död 1940. Här tecknas tidsbakgrunden vid verkens tillkomst och framför allt undersöks mottagandet i tidningar och tidskrifter. Underkapitlet ”Den lilla lärarinnan och författardebuten” följs av ”Sagoförtäljerskan och genombrottsåren”. Detta kapitel skildrar mottagandet av bl. a. *Jerusalem 1–2* och *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* och går fram till och med Nobelpriset. Kapitlet ”Sedlighetsdanaren under 1910-talet” tar upp *Liljecronas hem*, *Kejsarn av Portugalien* och den misslyckade ”världsförbättrarboken” *Bannlyst*. Det fjärde underkapitlet ”Traditionlisten i den moderna tiden” behandlar ingående Mårbackasviten och de första monografierna om Lagerlöf av Walter A. Berendsohn och Stellan Arvidson. Löwensköldstrilogin förbigås dock i stort sett med tystnad och utan att detta kommenteras av avhandlingsförfattaren. I detta kapitel disku-