

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 132 2011

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: Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Jerry Määttä (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Magnus Bergvalls Stiftelse

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2012 och för recensioner 1 september 2012. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck i form av en pdf-fil.

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 Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978-91-87666-29-4

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2012

Christo Burman, *I teatralitetens brännvidd. Om Ingmar Bergmans filmkonst*. Atrium. Umeå 2010.

Forskningen om Ingmar Bergmans konst, framförallt hans filmer, är som vi alla vet mycket omfattande: böcker, artiklar, encyklopedibidrag, konferenser och symposier inom flera olika akademiska discipliner. En stor del av den kvalificerade forskningen om Bergman har av olika skäl bedrivits utomlands: i exempelvis USA, Kanada, Frankrike eller Storbritannien. Till detta kan man tillägga att mycket av den svenska forskningen också den i huvudsak bedrivits utomlands, av till exempel skandinavister som Egil Törnqvist och Birgitta Steene. Ett av Steenes allra främsta bidrag är sammanställandet av den officiella konkordansen till Bergmans *œuvre*, *Ingmar Bergman. A Reference Guide* (2005), även om Christo Burman i sin avhandling *I teatralitetens brännvidd. Om Ingmar Bergmans filmkonst* menar sig ha funnit ett faktafel i hennes framställning. Om detta kan man påpeka att det i själva verket faktiskt finns flera sådana och att detta torde vara följderna av att ensam försöka hantera en sådan enorm mängd fakta. Steenes verk är under alla omständigheter till utomordentlig hjälp för den hוגade Bergman-forskaren.

Och det har faktiskt funnits en hel del hugade svenskar som kommit fram på hemmaplan under de senaste åren. Maaret Koskinen i Stockholm är här nestorn med sina många djupsinniga studier i Bergmans konst. En bok fokuserar det filmiska formspråket, en annan förhållandet mellan Bergmans filmer och hans teateruppsättningar. En tredje fokuserar på Bergmans tidiga skrifter och en fjärde, samförfattad med Mats Rohdin, sätter luppen på Bergmans sista stora film, *Fanny och Alexander* (1982).

Det är i den forskningstradition som betraktar relationen mellan Bergmans verksamhet inom både teatern och filmen som Burman skriver in sig, med den distinktionen att teatern i hans analys – alltså teater i bemärkelsen konkreta teaterföreställningar – inte direkt ställs i komparativ belysning i förhållande till filmen, utan istället blir en allomfattande metafor betecknande för många av Bergmans återkommande regigrepp.

I inledningen till avhandlingen diskuterar Burman sina metodiska och teoretiska utgångspunkter, hela tiden kretsande kring vad detta har för betydelse för synen på Bergman. Redan här kommer han in på det begrepp som skall visa sig vara helt centralt i avhandlingen, nämligen "teatralitet". Han

snävar också in vad teatraliteten innebär: "En förutsättning för detta är att objektet som iaktas är uppbyggt utifrån en medvetenhet om betraktarens blick som används som en del av iscensättningen, varmed betraktaren både involveras i verket och inser att upphovsmannen vet att betraktaren ser det som förevisas" (s. 25–26). Jag citerar detta i detalj eftersom jag kommer att återkomma till det.

I övrigt går Burman i inledningen igenom exempelvis auteurteorin – tanken att filmregissören sätter personlig prägel på verket – irrgångar inom den moderna filmvetenskapen och han konkluderar att auteurbegreppet, trots det tuffa teoretiska motståndet, framförallt från anglosaxiskt håll, fortfarande har relevans. Med utgångspunkt i detta studeras 21 filmproduktioner av Bergman. Förutom gängse och mer lättillgänglig forskning redogör Burman också för sin avsikt att göra de av Bergmans många opublicerade skrifter som finns i Stiftelsen Ingmar Bergmans arkiv synliga.

I ett filmteoretiskt avsnitt gör Burman en historisk översikt över filmteorins utveckling, med redogörelser för till exempel André Bazin samt Edmund Husserl och fenomenologin och deras betydelse. Vidare ägnas den franske filosofen Gilles Deleuze en hel del uppmärksamhet. Naturligtvis rekapituleras den svenska forskningen om Bergman, och där noterar jag med tacksamhet, eftersom jag var involverad i tillkomsten, att den tragiskt omkomne David Aquilons bok *Magisk cirkel* från 2005 finns med. Därtill nämns de verk som tillkommit efter Bergmans död, till exempel den fantastiska bilderboken *Regi Bergman* från 2008.

En kritisk synpunkt vad beträffar upptakten till avhandlingen är att författaren i avhandlingen menar sig ha fokuserat på "formen och estetiken" i Bergmans filmer, och för att styrka berättigandet i detta hänvisar han till filmfotografen Sven Nykvists efterlysning av undersökningar som inriktas mot "hur Ingmar berättat innehållet". Tja, Nykvist var ju fotograf och säkerligen intresserad av att just hans bidrag till Bergmans verk skulle få mer uppmärksamhet. Detta är naturligtvis inget bra argument för att fokusera formen. Det är förvisso självklart bra att lägga vikt vid formen; det är precis lika bra att studera något annat, t.ex. relationen mellan Bergmans filmer och det svenska välfärdssamhälle där de producerades och mottogs.

Ett mycket långt kapitel i avhandlingen ägnas "teatraliteten", det centrala begreppet. Burman utnyttjar här Ulla-Britta Lagerroths analys av det hon, lite förenklat, kallar teatraliserade texter, det

vill säga att texten explicit arbetar med dramatiska konventioner, hänvisar till teaterrummet och till andra teater- och operaformer. I det följande studeras teatralitetsbegreppet genom framförallt 1900-talets teaterhistoria, med utblickar mot Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Judith Butler, Nikolaj Evreinov och Erving Goffman. En central teoretiker är Erika Fischer-Lichte och hennes betoning på att det centrala för teatraliteten ligger i scenens förhållande till det som Burman kallar för "betraktaren", alltså teaterpubliken. Jag gillar hänvisningarna till den franske filmregissören Robert Bresson, författare till en oefterhärmlig samling aforismer om film och upphovsman till en serie mycket märkliga filmer, även om jag inte är helt säker på hans relevans i detta sammanhang. Jag kan nämligen inte se något som helst gemensamt mellan Bergman och Robert Bresson.

Burman skapar också en mängd teoretiska stipulationer av typen: "Medan teaterns dialog med hjälp av betraktarens fantasi kan göra teaterrummet till en egen värld, är filmens bildberättande fundamentalt oavslutat utan samma fantasi" (s. 92). Det är denna typ av essentialistisk teoribildning som styr avhandlingens kanske snårigaste avsnitt, där teatralitetsbegreppet renodlas. Det hela utmynnar i tesen att en förutsättning för teatralitet är att betraktarens blick används som en del av iscensättningen.

I ett särskilt avsnitt går Burman tillbaka till teoretiker som jag knappt sett till under de senaste 15 åren för att diskutera identifikationsbegreppet. Det rör sig om läkaren Jacques Lacan och lingvisten Christian Metz; det är tacknämligt att Burman här också hänvisar till den förödande kritiken mot den franska varianten av psykoanalys, nämligen i form av David Bordwells uppgörelser med den – och dessutom britten Murray Smith, som tacklat identifikationsbegreppet och dragit slutsatsen att det egentligen saknar relevans för filmteorin.

Så över till Bergman själv. Kapitlet "Rummets födelse" börjar med en lång, insiktsfull och uppslagsrik analys av inledningen till *Fanny och Alexander*. Teatralitetsbegreppet illustreras genom att visa hur Bergman skapat det filmiska rummet, där betraktaren görs uppmärksam på de teatrala elementen, bland annat genom skådespelarens rörelsefrihet i rummet: kameran följer skådespelaren, inte tvärtom. Och här, menar Burman, uppstår teatralitet eftersom Bergman löser upp den filmiska konvention där skådespelaren skildras med realism och samverkar med det oändliga filmiska rummet.

Här förenas istället de centrifugala krafter som är typiska för filmen med de centripetala som kännetecknar teatern.

Likaså redogör Burman i denna inledande analys för liknande teatralitetsgrepp i TV-serien *Scener ur ett äktenskap* (1973). Här är det exempelvis ljuden – telefonen eller väckarklockan – som utgör teatralt laddade symboler för att skärpa betraktarens fokus. Han kopplar vidare TV-serien till dess uppföljare *Saraband* (2003), Bergmans sista verk, där samma grepp förekommer i form av ett gökür.

I kapitlet "Skådespelaren och masken" analyseras skådespelarens avgörande roll för teatralitetsdiskursen. Särskilt masken apostroferas, till exempel i det välkända fallet med Max von Sydows doktor Vogler i *Ansiktet* (1958), eller i de olika maskeringsarna i *Det sjunde inseglet* (1957). Burman går här också in på en av nyckelscenerna hos Bergman, nämligen när Ingrid Thulin i *Nattvardsgästerna* (1962) läser sitt brev i monologform till Gunnar Björnstrands präst. Brevet inleder så att säga den dramatiskt tillspetsade dialogen i filmen. Burman skriver också om ansikten, med exempel från *Scener ur ett äktenskap*, *Riten* (1969), *Persona* (1966) och *Sommarnattens leende* (1955), hela tiden med resonemang kring hur fiktionen uttrycker medvetenhet om betraktarens blick.

Det näst sista kapitlet, "Meta-aspekter i ramp-ljuset", handlar om självmedvetna spel i Bergmans filmer, i form av, exempelvis, spel i spelet eller filmer i filmen. Burman gör här en grundlig analys av några av Bergmans mer okända skapelser, nämligen reklamfilmerna för tvålen Bris. Han finner ett intermedialt spel mellan film och teater som vänder sig direkt till betraktaren på ett sätt, vid detta lag föga förvånande, anpassat till den burmanska teatralitetsdiskursen.

Burman fortsätter emellertid med de meta-teatrala inslagen i *Gycklarnas afton* (1953) och *Det sjunde inseglet*, intressant nog med visst fokus på det bergmanska temat kring hur verkligheten drabbar teatern, i stil med flagellanterna som avbryter gycklarspelet i den senare filmen eller dödsbudet om Oscar i förhållande till Hamlet-uppsättningen i *Fanny och Alexander*. Dessutom gör han en intressant presentation av Bergmans egna inlägg i sina filmer, t.ex. som mannen med hundarna i *Kvinno-dröm* (1955), och jämför med Hitchcocks berömda "cameo appearances".

Avslutningskapitlet, "Från teater till teatralitet: Stiltendansen i Bergmans filmkonst", konkluderar att Bergmans karriär inom filmen utspelat sig

mot bakgrund av teatern. Dessutom menar Burman att det varit hans avsikt att kartlägga teatralitetsbegreppet och hur det yttrar sig på film. Han förklarar också att svenska forskare har ett speciellt ansvar för Bergman genom sin ”kännedom om den kulturella och språkliga sfär” där filmerna skapats (s. 277). Om jag tillåter mig att retas lite: inte vid ett enda tillfälle i avhandlingen finns det hänvisningar till den kulturella kontexten, eller i förlängningen det sociala rum där Bergman verkat, och därmed ett bevis på nödvändigheten av särskild kulturell kompetens. Burman avrundar med att konstatera att han visat på teatraliteten i Bergmans filmer, och att dessa genom den ger uttryck för att upphovsmannen vet om att betraktaren ser det som förevisas. Därtill att Bergman utnyttjar grepp i syfte att nå betraktarens emotionella centrum. Dessutom att skådespelaren är Bergmans agent – uttrycket är kanske inte helt lyckat – och att stimuleringen av betraktarens fantasi gör att denne blir ”medskapande”, inte heller något helt lyckat uttryck, mer om det strax. Han pekar vidare på intermediala metaperspektiv i filmerna och på den konkreta representationen av teaterrummet i vissa filmer. De sista avsnitten i avhandlingen handlar om Bergman och leken och hur den senare utgjorde ett centralt element i Bergmans konstnärsutövning.

Som Bergman-studie har Burmans avhandling betydande förtjänster. Han har gedigna och ingående kunskaper om Bergmans filmer och han förstår också presentera dem på ett bra sätt. Dessutom kan man understryka att Bergmans bruk av teaterkonventioner på film mer eller mindre är ett axiom och att det inte finns några anledningar att betvivla de övergripande och mer empiriskt inriktade resonemangen om relationen mellan teater och film i Bergmans verk.

Problemen i avhandlingen har istället med bruket av filmteori och filmhistoria att göra. Vissa källor är helt enkelt daterade och detta skapar problem avseende vissa mer specifika slutsatser. Därtill är teoriavsnittet, som tillsammans med det likaledes teoretiska teatralitetskapitlet utgör mer än en tredjedel av hela avhandlingen, alldeles för långt och innehåller referat av teoretiker som saknar betydelse för det större sammanhanget: några exempel är Jacques Lacan, Christian Metz, Gilles Deleuze och Edmund Husserl.

Redan i inledningen ges uttryck åt en i Sverige ibland förekommande filmhistorisk vanföreställning. Burman hävdar att få konstnärer har varit så produktiva som Bergman. Och visst har Bergman

varit enormt flitig även om det inte spelar någon särskild roll att han varit verksam både som författare, teaterregissör och filmskapare. Det har nämligen väldigt många andra konstnärer också varit. Ett bra exempel på produktivitet, utan att blanda in teatern, är den amerikanske regissören John Ford, som regisserade inte mindre än 144 filmer under sin livstid. Få har nått upp till det, inte ens Bergman.

Man kan också ifrågasätta användandet av uttrycket intermedialt genombrott om ”ett flertal humanistiska discipliner” (s. 14). Vi har under de senaste åren sett ett stort antal ”turns”: the linguistic turn, the visual turn, the historical turn och, kanske allra mest irriterande, eftersom det i många fall inte leder till särskilt inspirerande forskning, ”the performative turn”. Även om det förekommer intermedialitetsinriktad forskning inom filmvetenskapen – t.ex. i Tyskland – är det en mycket, mycket liten strömning, absolut inget ”genombrott. Och det är den inte heller inom den litteraturvetenskap som givit upphov till terminologin. Eftersom mer eller mindre all film egentligen är intermedial är termen också mer eller mindre överflödig.

Burman hävdar att framgångarna för Bergmans filmer ledde till att filmen blev ett akademiskt ämne inom universitetsvärlden och att han ”direkt som indirekt banat väg också för denna avhandling” (s. 21). Mycket indirekt, skulle jag vilja påstå. Boken *Scenes of Instruction* (2007), författad av Dana Polan, visar att filmundervisningen började på Columbia University i New York 1915, det vill säga redan före Bergmans födelse. I bemärkelsen att filmundervisningen i USA blomstrade på 1960-talet är det emellertid ett påstående med visst fog för sig. Bergman gav utan tvekan viss konstnärlig legitimitet till den filmvetenskap som blev så populär bland studenterna på amerikanska universitet och därmed skapade stor efterfrågan på undervisning och forskning i ämnet.

När Burman utvecklar sitt teatralitetsbegrepp uppstår vissa problem. Han motiverar sitt metodiska närmande med att ”det är få filmskapare som har en sådan bundenhet till teatern som Bergman” (s. 27.). Hur kan han låtsas veta något som han omöjligtvis kan greppa? Kina, Japan och Indien är samtliga länder med betydande tradition inom såväl teater som film, etc.? Dessutom finns ett överflöd av anglosaxiska filmregissörer lika kända för sin verksamhet på teatern: Orson Welles, Joseph Losey, Tony Richardson, Peter Brook, för att bara nämna en handfull. Burman borde här ha aktat sig

för att hamna i en etnocentrisk fälla: det finns faktiskt både teater och film utanför Sverige.

Dessutom är begreppet "teatralitet" skakigt i sig självt. Burman påstår att "teatralitet" implicerar att "betraktaren både involveras i verket och inser att upphovsmannen vet att betraktaren ser det som förevisas" (s. 26). Jag förstår vad som menas, men reagerar mot det metaforiska språket i stil med att man "inser att upphovsmannen vet att betraktaren ser det som förevisas". Det är ju självklart att upphovsmannen vet detta. Redan när jag såg min första Bergman-film på 1960-talet var jag fullständigt klar över det faktum att regissören visste att någon skulle se hans film – det är ju faktiskt en sådan banal innebörd som Burmans språk här har. Med andra ord menar jag att det verkligen inte behövs ett begrepp som "teatralitet" för att skapa en situation som präglar i stort sett varje biografbesök. Det hade istället räckt med ett resonemang om det Burman i själva verket är ute efter, nämligen det som kallas "självmedvetenhet", i stil med diskussionen som förs i en studie som inte använts, Bruce F. Kawins klassiker *Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film* från 1978.

I teorigenomgången kan man reagera mot en hel del, och jag kommer senare till den teoretiska tradition som inte utnyttjats, men som hade kunnat ge avhandlingen en mera solid bas. Istället ägnas utrymme åt en hel del lite tveksamma påståenden, t.ex. att "Deleuze var utan tvekan en bidragande inspirationskälla till att filmteorin började se fördelar med att lämna den ovan beskrivna 'representationsideologin' bakom sig" (s. 49). Det tror inte jag. Det är riktigt att Deleuze lästes av många filmforskare när hans böcker kom på engelska i slutet av 1980-talet – av en del redan i fransk originalversion – men kritiken mot honom blev genast mycket hård, exempelvis från på fältet tunga forskare som David Bordwell och Paisley Livingston. Och då kommer vi till ytterligare några metaforiskt genomsyrade teser. Burman skriver: "Avläsningen av teaterns rum äger rum på en mer aktivt abstrakt nivå där tecken och symboler hänvisar till en värld utanför medan avläsningen av film redan från första början vilar på en mer grundläggande visuell bildperception" (s. 94). Efter några sidor kommer slutsatsen om teatraliteten, d.v.s. att "betraktarens blick används som en del av iscensättningen" (s. 99). Denna metaforik genomsyrar hela avhandlingen. Det konstateras exempelvis att "motbilden föds i betraktarens fantasi och denne blir medskapare till verket" (s. 155). Och vidare att

"[e]nligt teatralitetsdiskursen infinder sig här en skiftning vad gäller betraktarposition som skärper betraktarens uppmärksamhet gentemot mediet" (s. 168). Vad avser de essentialistiska skillnader mellan teater och film som Burman arbetar med är huvudteoretikerna i detta avseende André Bazin och Anthony Davies: Bazin avled redan 1958 och Davies publicerade den bok som utnyttjas, *Filming Shakespeare's Plays*, i slutet av 1980-talet. Deras resonemang om teater och film är naturligtvis mycket intressanta, men man kan knappast betrakta Bazin och Davies som forskare i modern mening. Detta eftersom de ägnar sig åt en sysselsättning som filmforskningen knappast ägnar sig åt längre, nämligen normativ filmkritik. Båda är intresserade av att genom diverse spatiala analyser utkristallisera den perfekta estetiska syntesen av teater och film. Bazin besjög Laurence Oliviers filmatisering av *Henry V* (1944), Davies Peter Brooks *King Lear* (1970). Även om Burman inte direkt försöker utkristallisera den perfekta Bergman-filmen, känns ibland närvaron av just normativ filmkritik. *Fanny och Alexander* är den film som ligger närmast kanonisering. Men Bazin och Davies leder in Burman på ett tänkande som utmynnar i teatralitetsbegreppet, som i sin tur låter honom analysera såväl de mentala scheman som betraktaren genom verkets teatralitet skall applicera, och dessutom hans/hennes konkreta roll som Bergmans medregissör.

Jag använde här medvetet termen "mentalt schema", för att antyda den forskningstradition som lyser med sin frånvaro och genom vilken Burman med bra mycket större vetenskaplig precision hade kunnat säga något om filmåskådaren (respektive teateråskådaren). Jag talar om den kognitiva psykologin som sedan början av 1990-talet dominerat den filmvetenskapliga diskussionen om åskådersituationen. Deras metoder har även ett laborativt inslag, och man kan hävda att vissa av Burmans slutsatser skulle kunna ledas i en betydligt mer rigorös bevisning än dem som den ensamme humanisten kan prestera uppe på studerkammaren.

Ibland blir Burman också tämligen vidlyftig när han tillämpar teorier. Ta till exempel Tom Gunnings: Burman menar här att Gunnings begrepp "attraktionernas film" skulle vara tillämpligt på Bergman. "Attraktionernas film" är de filmer som visades på biograferna i början av 1900-talet. Det centrala i Gunnings historieskrivning är att detta handlar om filmen innan den förmådde berätta, även om Gunning själv påpekar att attraktionernas film överlevt i form av musikalerna, eller t.ex. i

viss avant garde-film. Jag har mycket svårt att föreställa mig att Gunning haft minsta tanke på Bergman när han skrev uppsatsen. Bergman skapar ju alltid berättelser med orsakssammanhang i tid och rum – det är just det som *inte* karakteriserar attraktionernas film.

Sedan kommer vi till hanteringen av svensk filmhistoria. Några få exempel: Burman påstår: "Genom detta bryter Bergman till viss del med den tidigare svenska filmtraditionen som inte minst under stumfilmens nordiska guldålder betonade omgivningen och inte minst det expressiva landskapet framför skådespelaren" (s. 131). Nu finns faktiskt inte den tradition han diskuterar, eftersom den historieskrivningen mer eller mindre slagits i spillror i Tommy Gustafssons doktorsavhandling från 2008, *En fiende till civilisationen. Manlighet genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*. Gustafsson visar med all tänkbar trovärdighet att endast 5 procent av filmerna från 1920-talet innehöll den typ av landskapsskildring som förment präglade hela decenniet. En annan sådan historisk glidning gäller *Persona*, som Burman menar vara ett "närmade till den experimentella avant-garde scen som breddade ut sig alltmer i efterdyningarna av 1960-talets frihetsvindar" (s. 167). Hur kan ett verk som skapades redan 1965 vara en följd av 1960-talets efterdyningar? Det är nog riktigt att Bergman befann sig i ett slags takt med tiden när han gjorde *Persona*. Den socialdemokratiska ecklesiastikministern Ragnar Edenman hade gjort honom till Dramatenchef och Bergman inledde en tillfällig flört med den nya radikala samhällstillvärdheten, en flört som dock gick snett med filmen *Skammen* år 1968. Men varken *Persona* eller *Skammen* var följder av 1960-talets efterdyningar, snarare representationer av den pågående samhällsdebatten.

Till slut kan man nämna att Burman tar upp en av de mest emblematiske av alla Bergmans bilder, nämligen Harriet Anderssons blick in i kameran i *Sommaren med Monika* (1953). Men han gör inte mer av den än att diskutera hur inflytelserik den var på några unga franska filmregissörer, och hur Bergman sagt att detta var första gången i filmhistorien som någon gjorde ett sådant illusionsbrott – det var det naturligtvis inte; en god tumregel är att allt skedde redan under stumfilmstiden. Dessutom är bilden långt mer uttrycksfull än vad Burman antyder. Det handlar om Bergmans vid tiden problematiska kvinnosyn, hans reaktionära syn på jazzmusik (som ackompanjerar bilden) och misstänksamhe-

ten mot moderniteten och det nya samhällsbygget. Här finns i realiteten mycket annat att hämta.

Trots alla dessa kritiska synpunkter har jag inte berört Burmans filmanalyser särskilt mycket. De håller nämligen samtliga hög klass, även om jag inte köper sådant som att åskådare är medskapande – antingen är detta en truism, eftersom kognitionspsykologerna visat oss att konsumtion av all fiktion sker i samverkan, eller så är det en metafor som egentligen skulle ha en annorlunda beteckning. Vad gäller sådant efterlyses rigorös vetenskaplig bevisning! Som helhet är avhandlingen emellertid imponerande, mycket välskriven och ambitiös.

Ett problem som jag inte berört är venerationen för Bergman, den store konstnären, i avhandlingen. Beundran är inte alltid den bästa av förutsättningar för vetenskapliga studier.

Erik Hedling

Magdalena Slyk, "VEM är jag?" *Det lyriska subjektet och dess förklänningar i Tomas Tranströmers författarskap*. Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet. Uppsala 2010.

Magdalena Slyk har tagit sig an ett svårbearbetat men spännande ämne: subjektproblematiken i Tomas Tranströmers diktning. Där fyller hon ett tomrum: någon tidigare specialundersökning på området finns inte. Till att börja med blir det angeläget för Slyk att ringa in vad hon i sin avhandlingstitel kallar det lyriska subjektet. Där följer hon först och främst den tyske forskaren Wolfgang Müllers studie av *Das lyrische Ich* (1979). Det innebär att hon ställer Tranströmers biografiska omständigheter åt sidan. Hennes utredning är textanalytisk snarare än genetisk. Närmare bestämt utgår den "från Müllers val att inte likställa det lyriska jaget med pronomen i första person singularis" (s. 22). Slyk begränsar alltså inte sitt studium till ordet eller begreppet "jag", med tillhörande variationer, i författarskapet. Det är nog klokt, bl.a. för att Staffan Bergsten, i *Den trösterika gåtan* (1989), redan upprättat statistik över jagets förekomster i Tranströmers diktsamlingar (där man ser att frekvensen på det hela taget ökar efter hand). Slyk vill å sin sida uppmärksamma olika skrivsätt som skulle kunna indikera något slags subjektivitet i poetens *oeuvre*, varför hon karakteriserar sitt tillvägagångssätt som en "stilistiskt inriktad kvantitativ metod" (s. 15).

Efter preliminarierna är Slys avhandling dispo-