

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

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 "närmaste 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 förklänader 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-

nerad i fem kapitel. Det första behandlar Tranströmers lilla volym *Minnena ser mig* (1993), en serie biografiska återblickar på prosa, ”en memoarbok skriven av en poet” (s. 37), som jämförs med hans lyrik vad gäller såväl stilen som motiven. Mest givande i sammanhanget blir Slyks stilistiska iakttagelser. Hon kan konstatera att Tranströmer genomgående dels rör sig med ett påtagligt subjekt, dels arbetar med olika distansskapande effekter, och hon finner en rad intressanta paralleller mellan dikterna och prosan som hon relaterar till subjektproblematiken: bruket av versaler, parenteser, utrop och frågor, allt som allt olika sätt att ”markera subjektets närvaro både i dikter och i *Minnena ser mig*” (s. 53).

Det andra kapitlet rör Tranströmers förhållande till modernismen under 1950-talet, med fokus på vägen till debuten, inspiratörerna, egenarten och sist men inte minst ett par analytiska begrepp som applicerats på den moderna lyriken och som Slyk vill pröva i sin undersökning. Dit hör först och främst avpersonifieringen eller, som det litet skarpare heter i en central bok som kom just vid decenniets mitt, den ’Enthumanisering’ Hugo Friedrich poängterade i *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956).

De tre återstående kapitlen går så igenom Tranströmers samlade produktion från debuten med *17 dikter* (1954) till *Den stora gåtan* (2004), hela tiden med subjektproblematiken i sikte. Det rör sig inte om några detaljerade närläsningar. Texterna i fråga citeras och kommenteras relativt kortfattat. Kapitel tre behandlar sådana dikter av Tranströmer där det lyriska subjektet inte framträder uttryckligen eller i varje fall inte som något jag; däremot kan det anta vad Slyk kallar ”olika förklädnader i tredje person singularis” (s. 88): som vandrare eller som drömmare, under pronomina som han eller man. Därmed vill hon visa hur poeten ”strävar efter att objektivera personliga upplevelser” (s. 114).

Det fjärde kapitlet tar upp Tranströmerdikter där det lyriska subjektet framträder i andra person singularis (inte så vanligt, visar det sig) eller första person pluralis (vanligare). Också här vill Slyk urskilja en tendens hos poeten att ”objektivera de personliga erfarenheterna” (s. 131), även om jaget är närvarande på ett annat sätt i dessa texter: det gör sig påmint, outtalat men underförstått, i deras vi. Slutligen, i det femte kapitlet, analyseras de dikter där ett jag uttryckligen figurerar, dels sådana där det dyker upp först mot slutet, dels sådana där det förekommer redan från början för att ibland försvinna

ur texten. I bägge fallen stannar Slyk inför bilden av ett påfallande generaliserat jag. ”Det lyriska jagets senarelagda position i dikten åstadkommer ett intryck av att objektiviteten är starkare än förankringen i den personliga sfären” kan man läsa på s. 133, och om den andra kategorin av dikter heter det att deras sinnesintryck och känslor inte begränsas till diktjagets person: deras budskap blir ”allmänligt och universellt” (s. 141).

Inte desto mindre sätter Slyk punkt med att understryka ”diktjagets personliga uppfattning av verkligheten” i Tranströmers verk, ja, hon ställer rentav frågan varför han så ofta framställts som en objektiv och distanserad poet (s. 160). Här anar man en klivenhet eller åtminstone dubbel ambition hos författaren: dels vill hon poängtera det förklädda, opersonliga eller generaliserade jaget hos Tranströmer, dels kan hon inte släppa intrycket av en mycket distinkt röst eller närvaro som möter oss i hans texter. Den här ambivalensen är på sitt sätt begriplig men resulterar i att Slyks iakttagelser hamnar i en lätt monotont cirkelgång: Tranströmer söker sig bort från Tranströmer, samtidigt som Tranströmer sist och slutligen förblir Tranströmer.

Tidigare har först och främst Kjell Espmark, Staffan Bergsten och Niklas Schiöler behandlat Tomas Tranströmers författarskap i var sin betydande monografi, och alla har de – man frestas säga: förstås – berört subjektproblematiken i fråga. Slyk förhåller sig på det hela taget väl till sina föregångare: hon refererar dem flitigt och nogsamt, även om hon på ett par ställen kunde ha gjort bättre rättvisa åt framför allt Schiölens rön. Ett mer grundläggande kruz i avhandlingen kan urskiljas i själva problemställningen, där Slyk helt enkelt verkar överta den traditionella uppfattningen – avgörande också för den ovan nämnde Müller – om lyriken som en i grunden personlig uttrycksform. Utan att närmare problematisera saken utgår hon från en expressiv litteraturteori som förutsätter att ett subjekt är närvarande i lyriken, kanske först och främst den moderna lyriken, mer eller mindre fördolt. Det vill säga: det finns där, i texten, men det behöver inte framträda explicit, däremot kan det ta sig olika förklädnader och suggerera sin närvaro i själva stilen.

Därmed bortser Slyk inte bara från snart sagt all äldre poesi där den retoriska repertoaren bestämde det mesta, inklusive talarens identitet, utan också – för att bara ta några exempel – från modernitetens rolldikter, T.S. Eliots tal om poesin ”inte som ett uttryck för personligheten, utan en flykt från personligheten” eller haikutraditionens subjektlös-

het. Alla är de på olika sätt av betydelse för Tranströmer. När Slyk så envetet tillämpar Müllers expressiva lyrikuppfattning på denne poet, resulterar det i att hon genom sina analyser lätt hamnar i en överdriven bundenhet till jaget – objektiverat eller ej, förklätt eller ej – genom författarskapet. Det är kanske därför hon trots sina inledningsvis uttalade intentioner kan sväva på målet vad gäller biografins roll för analysen. Vid tolkningen av "I Nildeltat" ur *Den halvfärdiga himlen* (1962), konstaterar Slyk, "kan biografiska fakta hjälpa oss att förstå dikens budskap" (s. 107). Men det är väl frågan. Biografiska omständigheter kan säkert hjälpa oss att förstå poetens intention, men sedan blir det upp till tolkaren att ta ställning till intentionens betydelse för budskapet, ifall ett dylikt står att finna.

Lika knepigt tycker jag att Slyks något lättvindiga tal om det allmängiltiga eller universella i Tranströmers lyrik är. Det må vara hänt att diktares själv i ett brev citerat av Espmark – här anförts på s. 107 – talar om "ett sätt att få distans och allmängiltighet åt en plågsam, närgången upplevelse". Att poeten kan eftersträva någonting som går utöver hans eller hennes personliga erfarenheter, ja, kanske rentav någonting universellt, är troligt, men det behöver ju inte föranleda hans uttolkare eller kommentatorer, allra minst efter ett par decenniers kulturstudier och postkoloniala framtöstar, att som här helt frankt förklara texterna i fråga som bärare av "allmängiltiga" eller "universella" sanningar (s. 115, 137).

I de bägge första kapitlen gör Slyk flera intressanta observationer av Tranströmers litterära intressen och valfrändskaper, bland annat beträffande barocken, och hon visar också hur skarpögt han kunde uppdaga paralleller mellan modern poesi, framför allt av surrealistiskt slag, och barock metafor Konst (s. 73 f). Fascinationen för mötet mellan motsatser hade en barockteoretiker som Gracián och en surrealistdito som Breton gemensam, och det insåg uppenbarligen Tranströmer tidigare än de flesta. Slyks bild av det lyriska 1950-talet är likaså giltig i stora drag, även om den kan slinta här och var: "I motsättning till den romantiska traditionen betraktades poeten inte längre som den utvalde, som Orfeus, utan skulle i stället spela en mer undanskymd och blygsam roll." (s. 86). Den iakttagelsen stämmer förvisso inte på poeter som Bo Setterlind, Evert Taube eller den mycket romantiske Paul Andersson, och någon avpersonifiering var det knappast tal om hos den poet som inledde sin första bok så här (1952): "Mitt namn/ är Ma-haha-jken/ Joha-honsson".

I analyserna riskerar Slyk ibland att försumma viktiga intertextuella sammanhang till förmån för psykologiserande eller på annat sätt författarcentrerade iakttagelser. Då tillskriver hon poeten funderingar, symboler eller motiv som i själva verket ligger inbäddade i repertoaren. Nog tycker man exempelvis att hennes (korrekta) observation att jämförelsen med en skugga ofta dyker upp hos Tranströmer "i samband med döden" (s. 46) borde åtföljas av en åtminstone pliktskyldig påminnelse om motivets förekomst i västerländsk lyrik sedan (den av Tranströmer flitigt läste) Horatius, ja, ännu mycket längre tillbaka än så. Framför allt saknar man reflexioner kring Tranströmers anknytning till en rik mystisk tradition, en brist som känns besvärlig eftersom det här stråket genom hans författarskap, det mystiska – av såväl gudomlig som sekulär natur (eller bäggedera) – inte sällan sätter just subjektproblematiken på sin spets. Det händer slutligen att Slyk under sina analyser hamnar i tämligen trånga eller otympliga omskrivningar av Tranströmers finkalibrerade texter, vad Cleanth Brooks och andra nykritiker med honom en gång kallade parafrafrasens kätterier.

Sorteringen av Tranströmers dikter i de olika kapitlen håller inte riktigt streck. Det femte och sista kapitlet ska exempelvis att döma av rubriken behandla författarens centrallyriska dikter, men där återfinner vi i själva verket kommentarer till några av Tranströmers i flera hänseenden, också kvantitativt, största nummer. Där behandlas sålunda "Kort paus i orgelkonserten" ur *Det vilda torget* (1983), som omfattar tolv fyrradiga strofer, eller "Carillon" ur samma samling, fyra sidor lång. Jag är inte heller så säker på att just centrallyriken med särskild emfas skulle ställa "det lyriska jagets känslor och upplevelser i fokus" (s. 141). Det kan förvisso hända, med lika storslagna som välkända nedslag hos en Hölderlin ("Weh mir, wo nehme ich, Wenn es Winter ist / die Blumen" etc.) eller en Heidenstam ("Vad hette jag? Vem var jag? Varför grät jag?"), för att bara nämna några. Men det vore inte svårt att uppbringa lika många och tydliga exempel på motsatsen. Den italienske nobelpristagaren Salvatore Quasimodos ofta citerade trerading bär syn för sägen, här i översättning av Arne Lundgren: "Var och en står ensam på jordens hjärta / genomborrad av en solstråle – / och plötsligt är det afton". Där skulle jag vilja lägga tonvikten vid just "var och en", *ognuno* på italienska, ett indefinit pronomen som inte låter sig konverteras eller reduceras till blott och bart en jagprojektion.

Ovanstående funderingar och undringar till trots är jag övertygad om att Magdalena Slyk har rätt när hon avslutningsvis konstaterar att det finns en genomgående spänning mellan det personliga och det opersonliga i Tomas Tranströmers lyrik. Hennes avhandling belyser den spänningen ur flera synvinklar. Närmare bestämt består dess värdefullaste bidrag till Tranströmerforskningen i en skarp uppmärksamhet på detaljer av typen frågor, utrop och versaler: kort sagt, ett skrivsätt som både röjer en distinkt personlighet och som bevisligen talar till läsare världen över. Undertecknad arrangerade en gång en Tranströmerafton vid Stockholms universitet i samarbete med en beskickning från Bangladesh. Större delen av auditoriet var bengaler. Så tänk om Slyk har rätt, trots allt. Tänk om denna röst från Söder i Stockholm i Sverige på jorden faktiskt uttrycker någonting allmäntillgilt.

Anders Cullhed

Ulrika Göransson, *Romankonst och berättarteori. En kritisk diskussion med utgångspunkt i Göran Tunströms författarskap* (Örebro Studies in Literary History and Criticism, 9). Örebro universitet. Örebro 2009.

Både den klassiska och den postklassiska narratologin har begärt "the narrative fallacy", fastslår Ulrika Göransson (UG) i sin doktorsavhandling *Romankonst och berättarteori. En kritisk diskussion med utgångspunkt i Göran Tunströms författarskap*. När narratologerna reducerar romangenren till en delmängd av ett universellt berättelsebegrepp begår de ett misstag i paritet med andra svårartade felslut i litteraturvetenskapens historia. Läsaren inser allvaret i avhandlingsförfattarens huvudtes när hon påminner oss om Wimsatts och Beardsleys inflytelserika artiklar om "the intentional" respektive "the affective fallacy" från 1946. Romaner är inte berättelser, de är "estetiska kompositioner", hävdar UG som driver sin tes i tre steg. Först gör hon en genomgång av olika (standard)narratologers narrativa felslut. Därefter exemplifierar och konkretiserar hon sin tes med tre forskningsinsatser om Görans Tunströms romankonst, vilka enligt UG uppvisar likartade "logiska krumspång", och slutligen vill hon presentera en ny romanteori genom att visa att deskriptionen i Tunströms romankonst är lika betydelsefull som narrationen.

I det första kapitlet, "Från romanteori till berätt-

arteori", fokuseras UG:s främsta måltavla: narratologins reduktion av romanen till berättelse. Narratologins svaghet är att den har förstått och studerat romaner som "naturligt berättade" enligt formeln "någon, en berättare, meddelar (berättar för) någon annan (en åhörare, läsare) att något har hänt" (28 f.). Formuleringen täcker ju en mängd språkliga yttringar, men denna narratologiska grammatik har lett till en snedvriden syn på romanen som konstform. UG låter språkpragmatikern Paul Grice beskriva vad hon menar med "naturligt" berättande: I en naturlig konversation refererar talaren till verkligheten och försöker uppfylla vissa ändamålsenliga regler som i grunden handlar om informationsförmedling: talaren skall endast ge så mycket information som behövs, och informationen skall förmedlas så entydigt, effektivt och koncist som möjligt (33).

I sin romanteori utgår "standardnarratologin", och Gérard Genette framställs i avhandlingen som dess mest inflytelserike representant, från ett "informationsparadigm" av det slag som impliceras i språkpragmatismens konversationsregler, hävdar UG. Standardnarratologins syn på fiktionella kompositioner står därmed i strid med nästan alla kompetenta läsares litterära erfarenhet: att romangenren endast undantagsvis följer det naturliga berättandets krav på logik eller relevans, att romaner inte primärt informerar om sakförhållanden, att fiktionella utsagor visserligen har "mening" och "innehåll", men att de saknar "referens" och "omfång" utanför den fiktionellt framställda världen. Tunströmforskningen använder ibland Genettes elaborerade begreppsapparat i sina tolkningar. Alltså har Tunströmforskarna gjort samma logiska felslut som Genette och andra standardnarratologer, vilka reducerar romangenren till en narrativ texttyp. Så, brutalt sammanfattad, kan den polemiska adressen i UG:s avhandling formuleras.

UG är i samklang med Lars-Åke Skalins forskarseminarium i Örebro: hon följer och vidareutvecklar i viss mån detta seminariums kritik av den "onödige berättaren" och standardnarratologins romanbegrepp som subsumerat ett berättelsebegrepp. Liksom Skalin före henne vill UG plädera för en "estetisk" motmodell, där begreppet "estetisk komposition" skall göra romanbegreppets öppenhet större rättvisa. UG vill formulera en romanteori som tar hänsyn till såväl narrativa inslag som deskriptiva, och UG:s huvudarsenal i polemiken mot narratologin samlas under begreppet "estetisk". Detta vida begrepp preciseras emellertid