

# 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](mailto: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](http://www.svelitt.se).

ISBN 978-91-87666-29-4

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Elanders Gotab, Stockholm 2012

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 krumsprång", 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

inte: sitt huvudsakliga innehåll får ”det estetiska” genom att avhandlingsförfattaren ställer det i en motsatsposition till alla föreställningar om vad som kan betraktas som ”naturligt” eller ”informativt”.

Det första kapitlet inleds med ett citat från Guy de Maupassant, som i förordet till *Pierre et Jean* ställer frågan om så olika texter som *Don Quijote*, *Rött och svart*, *Valfrändskaper*, *Madame Bovary* och *Germinal* kan falla under begreppet roman. UG ger inte något genrehistoriskt svar på Maupassants retoriska fråga. Inte heller hänvisar hon till någon av de typologier som framför allt tyska litteraturteoretiker konstruerade under första delen av 1900-talet. Hon går inte längre tillbaka än till den moderna narratologins födelse i mitten av 1960-talet och dess anspråk på att formulera en universell grammatik för alla berättelser, icke-fiktionala såväl som fiktionala.

Vad är då en roman? UG demonstrerar med några exempel begreppets omfång och öppenhet. Det finns inga formmässiga kriterier som fångar in alla de texter som vi de facto kallar romaner, inte heller några innehållsmässiga. Vid varje definitionsförsök hävdar denna genre sin frihet. Och i sin hjälplöshet inför en genre som inte låter sig definieras har narratologin därför riktat sitt intresse mot abstrakta berättelsestrukturer. Med sina anspråk på att vara en generell teori om berättelser och berättande, och genom att låta romanbegreppet falla under ett berättelsebegrepp, underlåter narratologin emellertid att uppmärksamma romanens ”specifika” egenskaper, hävdar UG (29). Själv ger hon sitt eget svar på frågan ”vad är en roman?” redan några sidor längre fram: istället för att vara något definierbart objekt är romanen, sina specifika egenskaper till trots, en ospecificerbar genre, visar det sig: ”en form av konst”, helt enkelt, och därmed också ”en social och kulturell praktik”. Frågan ”vad är en roman?” måste ställas ”mot bakgrund av de sociala och kulturella konventioner som avsändare och mottagare delar”, hävdar avhandlingsförfattaren, och mängden läsare undrar nog vilka litterära genrer eller ”estetiska uttryck” (33), ytterligare en av UG:s beskrivningar av romangenren, som skulle kunna falla utanför en sådan bestämning.

Narratologin har oftast betraktat deskriptio- ner och andra icke-narrativa inslag som överflödiga, ”ornamentala”, hävdar UG, men hon menar att den ”verkliga läsaren” tillskriver deskriptionen ”ett värde i sig” (32). Inte heller underordnas deskriptioner narrationen i den verkliga läsarens realisering av en romankomposition, hävdar hon. Hen-

nes kritik av det narratologiska paradigmet är således inte bara teoretiskt motiverad: UG påstår också att hennes romanteori vilar på empirisk grund.

Under rubriken ”Tunström – mottagande och tidigare forskning” redovisas och refereras en mängd artiklar och forskare, men det är i synnerhet tre som hamnar i skottgluggen: Anita Varga, Skans Kersti Nilsson och jag själv. I sitt referat av min egen forskning uppehåller sig UG överraskande utförligt vid några av mina referenser, dvs. filosofer som Paul Ricoeur, Martha Nussbaum och Alasdair MacIntyre. Referatet är invändningsfritt, men avhandlingsförfattaren markerar att hon inte vill ta ställning till innehållet i min framställning. Hennes kritik visar sig hänga ihop med hennes tes om den berättarlösa romanen: ”Måste” tanken att en individs identitet är narrativt bestämd förutsätta att Tunströms romaner är berättade av en ”homodiegetisk berättare”? frågar hon (44).

Jag tror visserligen inte att någon enda litteraturvetare på allvar skulle hävda att Tunströms romaner skulle kunna vara ”berättade” av någon av hans påhittade figurer, men som direkt apostroferad i detta för avhandlingen centrala sammanhang känner jag mig ändå uppfordrad att försöka besvara UG:s fråga som om den vore seriöst menad. Jag väljer att erinra om hur kommunikationen mellan författare, text och läsare framställs i min av UG här återopade bok *Anrop och ansvar* (2002, 19 f.): ”[Fiktionala texter] kan inte läsas som informativa sakframställningar. Vid fikcionaliseringen har texten i viss mån slutits från den omtalade världen: dess referent finns ju inte primärt utanför den estetiska kompositionen. Ändå är det naturligtvis så att kommunikationen mellan den anropande författaren och den ansvarsfulla läsaren äger rum *utanför* den fikcionaliserade världen – det är ju där, i den verkliga världen, som skrivaren och läsaren finns. I ett sammanhang som detta, där kommunikationens etiska dimension är satt i centrum, är varken författare eller läsare implicita eller ideala: de är verkliga, med samma ansvar som andra mänskliga subjekt. Om ett gemensamt utrymme för tolkningen skall kunna upprättas måste tolkaren därför sätta skrift och läsning i samband med kontexter [...]: den estetiska kompositionen måste på ett eller annat sätt återknytas till författarens och läsarens världar.”

UG ser visserligen författaren som en ”konstruktör” av den estetiska kompositionen, medan jag lyfter fram författarens roll som kommunikatör och inbjudare till läsaren att med författaren samskapa

kompositionen. Men båda är vi uppenbarligen ense om att det är författaren och inte någon homodiegetisk berättare som konstruerar kompositionen eller bjuder in läsaren till sin textvärld.

Måste Tunströms identitetsmotiv berättas av en homodiegetisk berättare? frågar UG med tydlig polemisk udd. Naturligtvis inte, blir mitt svar på denna egendomliga undran, men om författaren vill *gestalta* hur en individ i olika avseenden är bestämd av sina egna och andras berättelser – och det finns en mängd textställen i Tunströms författarskap som stödjer den tanken – är det inte särskilt märkligt att författaren har valt att iscensätta just berättarhandlingar vars drivkraft är att försöka återskapa förlorade sammanhang. Att dessa tematiserade berättarhandlingar skulle efterlikna den ”naturliga konversationen” och ”informera” om sakförhållanden vore nog lika främmande för författaren själv som för de forskare som skrivit om hans romankonst.

Avhandlingens andra kapitel har rubriken ”Berättaren”. Här ges en kritisk genomgång av standardteorins syn på berättaren och berättandet. UG uppger tesen att det litterära berättandet inte kan förklaras och beskrivas med samma logik som det naturliga, konversativa berättandet eftersom man då hamnar i en mängd svårigheter. Hon vill istället argumentera för berättarlösa berättelser, och hennes genomgång av standardteorins syn på berättaren inleds med Seymour Chatmans komplicerade kommunikationsmodell och en kritisk diskussion kring det av Wayne C. Booth introducerade begreppet ”implied author” i *The Rhetoric of Fiction* (1961). I UG:s framställning kan läsaren inbyggas i föreställningen att hennes invändningar mot Chatmans tillämpning av det begreppet är nya, men problemet har dryftats många gånger, intressant nog även av Gérard Genette, som inte heller han är entusiastisk inför denna överflödiga kommunikationsinstans. Sina invändningar formulerar Genette i *Narrative Discourse Revisited* (1988: 135 f.), en skrift som UG har valt att bortse från i sin avhandling. Hans lätt ironiska inlägg i denna diskussion förtjänar att redovisas här (och jag följer UG:s egen läsartillvända praxis att återge även franska texter i engelsk översättning): ”The implied author is everything the text lets us know about the author, and the literary theorist, like every other reader, must not disregard it. But if one wants to establish this *idea of the author* as a ‘narrative agent,’ I don’t go along, maintaining always that

agents should not be multiplied unnecessarily – and this one, *as such*, seems to me unnecessary. In narrative, or rather behind or before it, there is someone who tells, and who writes, who is responsible for everything on the near side. That someone – big news – is the author (and no one else), and it seems to me, as Plato said some time ago, that that is enough.”

När jag 1996 själv hade anledning att aktualisera problemet valde jag att förutom till Genette ansluta mig till Anders Petterssons argumentation i en artikel i *Sammlaren* (1993), där den implicite författaren på ett övertygande sätt och i en utförlig argumentation avfärdas som ett överflödigt teoretiskt antagande. Jag blir en aning förvånad över att så sent som 2009 behöva läsa ytterligare en genomgång av detta problem. Internationellt är litteraturen i ämnet visserligen oöverskådlig, men UG skriver på svenska och hon borde ha överblick över sitt eget språkområde.

Kapitel 2 är alltså rubricerat ”Berättaren”, men syftet är inte att analysera utan snarare att avliva denna onödiga företeelse. Därför mobiliseras ett par dissidenter till standardteorin, teoretiker som skall stödja UG:s motmodell. Liksom Skalin före henne hämtar UG först näring hos Käte Hamburger, vars *Die Logik der Dichtung* kom ut så tidigt som 1957. UG kritiserar dock även Hamburger, som skiljer mellan tredjepersonsberättelser, som saknar ett utsagesobjekt, och jagberättelser, vilka Hamburger förstår som fingerade verklighetsutsagor. Hamburger utgår från Aristoteles syn på dramat som en mimesis av en sammanhållande handling, men romanen innehåller ju även icke-narrativa inslag och UG kan därför inte ansluta sig till Hamburger.

Nästa forskare som rannsakas är Ann Banfield, som i *Unspeakable Sentences* (1982) ifrågasätter tanken på ”narrativ fiktion”, dvs. tredjepersonsberättande, som en kommunikationsakt. I narrativ fiktion saknas en relation mellan ett jag och ett du, och det är varken någon berättare eller författare som talar. Narrativ fiktion består enligt Banfield av två sorters ”unspeakable sentences”: dels meningar som är ren narration, dels meningar som representerar tal och tanke, dvs. fritt indirekt tal. Ingendera förekommer i någon naturlig talsituation, hävdar Banfield, som dock erkänner *en* typ av fingerad kommunikation, den där ett jag talar eller skriver till en explicit adressat, som i brevromanen. Liksom Hamburger, alltså. Både Banfield och Hamburger förnekar att författaren skulle kunna ta över stan-

ardteorins berättarfunktion eftersom fiktion hos dem är definitionsmässigt berättarlös. Texter med fingerade berättare, som brevromaner där en naturlig kommunikation imiteras, faller därmed utanför både Hamburgers och Banfields fiktionsbegrepp.

Följande avsnitt har rubriken "Den Tunströmske berättaren". Anita Varga och Skans Kersti Nilsson karakteriserar de Tunströmska romanerna som "inkonsekventa jagberättelser"; jag själv använder på något ställe begreppet "homodiegetisk" om den tematiserade berättarhandlingen, och betraktas genom denna adoption av ett Genettebegrepp som en representant för standardteorin med dess bristande logiska stringens.

I detta avsnitt diskuteras först, rubriken till trots, standardnarratologins syn på jagberättelser med exempel från Genettes och Mieke Bals framställningar, även om både Genette och Bal är ovilliga att använda pronomenet som en distinktiv faktor mellan en heterodiegetisk och en homodiegetisk berättare: det finns, menar båda dessa forskare, alltför många "borderlines". I *Narrative Discourse* påpekar exempelvis Genette, som UG också hänvisar till här (66), att den moderna romanen medvetet spelar med "a variable or floating relationship, a pronominal vertigo in tune with a freer logic and a more complex conception of personality" (246). Genettes syn får avtryck, menar UG, i de nämnda Tunströmforskarnas texter.

Innan UG går vidare med sin kritiska granskning av Tunströmforskningen bryter hon sin framställning med ett längre referat av en artikel av Henrik Skov Nielsen. Poängen med det referatet förstår jag som en förberedelse till hennes kritik av Tunströmforskningen, som visserligen har uppmärksammat paralexer i Tunströms jagberättelser, dvs. sådana fall där jagberättaren uttalar sig om sådant som berättaren inte kan veta, men som ändå har begått ett "epistemologiskt misstag" när de hävdar att jagberättelserna skall realiseras som "information" om något. UG låter Anita Varga illustrera dessa epistemologiska misstag. Varga förklarar blandningen av tredje- och förstapersonsutsagor i *Juloratoriet* med att romanen har såväl en jagberättare som en allvetande osynlig berättare. I den fortsatta analysen av Vargas förklaringsmodell om en osynlig och allvetande berättare tycker UG sig spåra en bekännelse till ett standardteoretiskt paradigm och dess tro på en nödvändig berättare som informerar någon om något.

"Röst" är rubriken på nästa avsnitt. Avstegen från naturligt berättande kan delvis förklaras med hjälp

av Hamburger, men UG ansluter sig snarare till Ann Banfields karakteristik av fritt indirekt tal som en form av "unspeakable sentences". Eftersom Banfield inte accepterar någon berättarröst alls kan fritt indirekt tal inte vara ett samspel mellan berättarröst och karaktärsröst. UG demonstrerar sin ståndpunkt med hjälp av inledningsmeningen i Tunströms roman *Tjuven*: "Fredrik Jonson Lök hade aldrig gjort en enda ohederlig sak eftersom han aldrig gjort någonting alls." "Standardteorins" läsare skulle nog höra en ironisk röst här, men UG hävdar att den inledande meningen är berättarlös. Författaren ironiserar inte över någon eller något, han uttrycker inga åsikter om det han skriver, men Tunström skapar en estetisk komposition som byggs upp av ett "ironiskt motiv", vilket är något helt annat (81). UG följer Skalin även här: en roman skall läsas som en fiktion som utgörs av en serie "motiv" i de ryska formalisternas bemärkelse, vilka i sin tur bygger upp "teman" i en "estetisk komposition". Författaren är en "konstruktör" av sådana motiv och teman (81).

Tunströms sätt att ibland apostrofera sina karaktärer, vilket exempelvis Chatman skulle se som en tydlig indikation på en berättare, uppfattar UG som ett slags instruktion från en "röst" om hur den estetiska kompositionen skall realiseras. Begreppet röst känner vi igen från Genettes terminologi, men här är rösten ingenting annat än ett stilistiskt grepp, hävdar UG i Skalins efterföljd. Skalin skriver i sin bok *Karaktär och perspektiv* från 1991 om författaren som en *mimetés*, en författare på scen. UG associerar till Staffan Björcks karakteristik av Fredman som conferencier i Fredmans epistlar (84), men till skillnad från Björck vill hon se greppet som en episk normalitet (86). (Samma grepp, och samma referens, pekar jag på i min recension av en avhandling om Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* i *Samlaren* 2003, 248 ff. Det är inte osannolikt att Tunström vill aktualisera just Lagerlöf här, och via henne kanske också Bellman.)

UG inleder kapitel 3, som är avhandlingens sista och som rubricerats "Bilderna i texten – om litterära beskrivningar", med att påminna läsaren om att hennes motmodell till den narrativa standardteorin går ut på att en roman inte kan läsas utifrån en föreställning om naturligt berättande, att en roman är en estetisk komposition uppbyggd av flera olika likvärdiga texttyper och att den narrativa strukturen bara är en av flera möjliga "makroelement" i en roman. Avhandlingsförfattaren är föredömligt tydlig och läsaren kan känna sig trygg i att ha upp-

fattat den tes som hon nu vill stödja med ett ”konkret motivkomplex”.

Tidigare Tunströmforskning har uppmärksammat förekomsten av olika samverkande genrer och framställningsformer i Tunströms romaner: episka, lyriska, sceniskt-dramatiska, spatiala och musikaliska. UG vill koncentrera sig på Tunströms förhållande till bildkonsten, som hon menar har blivit otillräckligt uppmärksammat. Hon påminner läsaren om att man måste skilja på verket som helhet, som är författarens estetiska skapelse, och meningsgivande strukturer och mönster som tas i bruk i denna skapelse. Den narrativa standardmodellen har haft en tendens, menar hon, att låta berättelsen fungera som en ”synekdoke” för romanen som helhetsverk. I hennes modell är beskrivningen likvärdig med narrationen, inte underordnad den.

UG gör en kortfattad genomgång av beskrivningens förhållande till narrationen i poetiken. Lessing nämns, Genettes syn på beskrivning i *Narrative Discourse* antyds, och Joseph Franks kända essä om spatiala strukturer citeras ur en bok från 1991 (för den historiskt intresserade hade det varit intressant att få veta att Frank skrev en omdiskuterad och inflytelserik essä i ämnet redan 1945: vi befinner oss på nykritisk mark). Genette menar att beskrivningen är underordnad narrationen, hävdar UG (101), och hänvisar här till Genette från 1966 och påtalar en tendens i den teoretiska litteraturen att ”naturalisera” och ”narrativisera” icke-narrativa inslag i romanen. Jag noterar ännu en gång att UG uppenbarligen inte har läst *Narrative Discourse Revisited*, där Genette förtydligar sin syn på den deskriptiva pausen: inte all beskrivning fungerar som en *ancilla narrationis*, som en narrationens tjänarinna eller som en ornamentala paus i det temporala flödet. Det finns beskrivningar och kommentarer som är extradiegetiska, dvs. på samma nivå som författaren själv (Genette 1988: 36 f.).

UG tar slutligen spjörn mot en uppsats av Marie Laure Ryan från 1992, som bl.a. introducerar begreppet ”diluted narrativity”, utspädd narrativitet, som skulle kunna karakterisera sådana verk där läsaren inte bara är intresserad av hur berättelsen slutar, utan också riktar sin uppmärksamhet på andra texttyper, exempelvis de deskriptiva som samverkar med narrationen. Ryan visar sig emellertid vara en opålitlig bundsförvant: hon sällar sig till den skara som läser ”for the plot”, och deskriptiva inslag sorterar läsaren bort, menar Ryan i UG:s tolkning av henne, eftersom de utgör ett hinder i realiserandet av denna ”plot”.

Med exempel från Tunström vill UG presentera en ”generell romanteori”. Deskriptorer kan visserligen vara integrerade i textens narrativitet, men i sin analys vill UG ge plotbegreppet en vidare, en mer ”estetisk” innebörd, som hon uttrycker det. Romantexten bör ses som en helhet över de funktionella strukturerna, narration såväl som deskription. Därmed blir texten ett ”verk” som av läsaren förstås som ett uttryck för en ”estetisk vision”. Jag tror inte att någon litteraturforskare, åtminstone inte den generation som fortfarande släpar på nykritikens textsyn i sitt bagage, skulle ta strid med UG på den här punkten.

När UG på sidan 119 hävdar att en beskrivning kan ha en tematisk effekt verkar hon vara ute i ett polemiskt ärende, men jag tror att hon även här får svårt att hitta någon motståndare. Som jag redan har nämnt förtydligade Genette sin syn på den deskriptiva pausen i *Narrative Discourse Revisited*, och Mieke Bal betraktar i den andra upplagan av sin spridda *Narratology* beskrivningen som en privilegierad plats för tolkning av såväl estetisk som ideologisk art. Skans Kersti Nilssons avhandling studerar Sunne som en *genius loci*, en platsens ande i Tunströms Sunneromaner. Att hon skulle reducera de spatiala strukturerna till ornamentala inslag faller på sin egen orimlighet. Själv följer jag Tunströms egen hänvisning till religionsfenomenologen Mircea Eliade då jag i ett avsnitt skriver om Tunströms ambitioner att genom berättandets ordnande verksamhet ur kaos skapa ”sakrala rum”.

UG hävdar att de Tunströmska bilderna och beskrivningarna skall tolkas som gestaltningar av en föreställning om konsten som det eviga ögonblicket, och jag vill ge henne delvis rätt i den tolkningen. Det metapoetiska inslaget i Tunströms texter är framträdande. Dock inte fullt så dominerande som UG vill göra gällande. Den andäktiga slutscenen i *Juloratoriet* behöver inte ses som berättad, hävdar UG i polemik mot Varga: den har ingen funktion för ”plotten” i romanen, menar hon, den skall bara gestalta upphävandet av alla motsatser i ett förklarar ögonblick: ”Epifanin blir följaktligen läsarens.” (124)

UG:s påstående är inte okontroversiellt. För det första verkar hon delvis ha missförstått huvudtanken i Peter Brooks *Reading for the Plot* (1984), som hon refererar till upprepade gånger. ”Plot” och ”plotting” är för Brooks inte berättandets rekonstruktion av en given ”story”, utan ett ”motiv”, en ”motive force”, dvs. en drivkraft för läsaren i hennes ofta futila försök att förstå. I sin iver att betona

de icke-narrativa inslagen i den estetiska komposition vi kallar för roman glömmes UG bort att läsningen, sida för sida, är en handling. Det finns en hel litteratur kring läshandlingens teori, estetik och etik som skulle ställa sig främmande till UG:s tes om den Tunströmska romanens tidlösa spatio-litet.

För det andra vill jag nog hävda att UG i sin iver att tona ner de narrativa, tidsligt styrda motiven i Tunströms romaner delvis har missat poängen med det exempel som hon anför, slutscenen i *Juloratoriet*, trots att författaren själv är generös med ledtrådar. Precis som i sina övriga romaner bygger Tunström här upp ett porträtt genom en kombination av olika röster och perspektiv. Victors "narrativa identitet" skapas genom en kombination av författarens synvinkelöverskott, jagberättarens interna perspektiv och Sidners externa i du-berättelsen "Om smekningar". Liksom i Bachs Juloratorium skall en födelse skildras. Och liksom i Tunströms övriga texter ställs individens berättelse i relation till en mängd andra berättelser, vilka i sin tur är bebodda med röster och språk från de myter som konstituerar mänsklighetens gemensamma grundberättelser. Genom detta myllrar av språk och röster har författaren i *Juloratoriet* sökt sig fram till en bestämd punkt, ett avgörande möte, med Bachtins formulering en "kronotopi" där "tidsbestämningen ('på samma gång') framställs som 'oskiljaktig från rumsbestämningen ('på en och samma plats')". Poängen med scenen är inte huvudsakligen den som UG vill driva: att beskrivningen här ger en epifanisk upplevelse av konstens betydelse. Det är snarare så att Tunström här gestaltar ett möte mellan romanens narrativa projekt och dess rumsskapande, deskriptiva. I det narrativa projektet låter författaren Victor söka sig tillbaka till "Begynnelsens Mysterium": "plötsligt hade jag en far och med min far en hel historia" (326). Där till läggs en rumslig dimension som formuleras som en drift att "täta varje millimeter" i den byggnad, det oratorium, som utgör berättelsens estetiska och moraliska rum (327). Vid anblicken av scenen med skogsglantan, en katedral uppbyggd av musik, blir läsaren vittne till hur den tematiserade berättaren blir till. Om UG inte hade urgerat sin deskriptionstest hade hon insett att tid/narration och rum/deskription alltid möts, och måste mötas i den genre som vi på olika grunder kallar för roman.

På sidan 125 övergår UG till ekfrasens betydelse. UG anknyter till några teoretiker, bl.a. Hans Lund och James Heffernan. En teburks roll som ekfras

i *Juloratoriet* behandlas ganska utförligt i Vargas framställning – hon ser den som en *mise en abyme*, som en spegel för verket som helhet, dvs. inte olik den sortens "synekdoke" som UG vänder sig mot i narratologiska sammanhang. Både UG och Varga menar att teburken har mer än en dekorativ funktion; motivet på burken återkommer i texten, och författaren påminner läsaren om dess metapoetiska funktion, som gestaltning av konstens förhållande till verkligheten, som flykt eller som tillflykt, menar UG (130). UG driver dock analysen längre än Varga, och hennes tes är här, som i övrigt, att den inte måste uppfattas som berättad. UG:s analys är visserligen kompetent gjord, men faktum kvarstår: Varga har redan sett det som UG vidareutvecklar. Och liksom vi alla hemfaller UG här åt ett motivs representativitet, dvs. åt ett synekdoke-tänkande. Och underligt vore det väl annars? Det är faktiskt så vi gör när vi läser och tolkar text.

Nästa exempel är hämtat från *Tjuven*, där UG utgår från en analys som Skans Kersti Nilsson har gjort. Exemplet handlar om två Boticellitavlor: *Primavera* och *La Nascita di Venere*. Nilsson har gjort upptäckten, och det kunde UG ha betonat mera generöst, men UG driver även här analysen längre; hon förknippar ekfrasen både med Rilke-citaten, det orfiska temat i romanen och med Ravennahandskriften. Liksom i *Juloratoriet* arbetar Tunström med en speglingsteknik, och liksom i den tidigare romanen tematiseras konst och värld, men här är det inte fråga om konst som förlösare, utan konst som förbannelse. Även denna analys är utförd på ett professionellt sätt.

UG riktar således kritik mot såväl narratologins som Tunströmforskningens tendens att betrakta det narrativa motivet i t.ex. Tunströms romaner som en "synekdoke" för verket som helhet. En given invändning: helhetstolkningar kan aldrig bli annat än ambitiösa mål; våra tolkningsinstrument och tolkningskriterier, våra val av aspekter avgör resultatets trovärdighet. Tyvärr lämnar UG oss helt i sticket på denna avgörande punkt. Hennes teori inbegriper inga tolkningskriterier, och vi får aldrig veta varför beskrivningarna, och i valet bland dem just de beskrivningar som hon lyfter fram, skulle vara mer representativa för den estetiska kompositionens helhetsvision än de narrativa motiv som tidigare forskning har valt.

"Bildens lek" är rubriken på beskrivningskapitlets avslutande avsnitt. Det är ett lättviktigt avsnitt, men avslöjande för UG:s syn på innebörden i begreppet "estetisk komposition". Det behand-

lar visuella effekter på textplanet, lek med grafiska konventioner, arrangemang i diktens form (139f.). Från tidigare forsknings betoning av författaren Göran Tunström och hans berättare som en *homo narrans* och *homo ethicus* pläderar UG uppenbarligen för en annan författarroll, en *homo ludens*, en lekande människa.

UG:s framställning befinner sig på en oftast hög teoretisk nivå; hennes behärskning av både klassisk och postklassisk narratologi är imponerande. Avhandlingen är dessutom välskriven. Det teoretiska huvudanslaget i UG:s framställning, kritiken mot standardteorin, anknytningen till och adopterandet av den ryska formalismens begreppsapparat samt mobiliserandet av specifika teoretiker som Käte Hamburger är genomfört på ett övertygande sätt. Tankarna förefaller emellertid inte vara helt nya: en snarlik kombination av teoretiker finner jag i Lars-Åke Skalins *Karaktär och perspektiv* från 1991 och i hans uppsats ”Den onödige berättaren” från 2003. Skalin nämns naturligtvis i avhandlingen, men jag frågar mig om avhandlingsförfattaren inte tydligare kunde ha deklarerat sitt förhållande till tidigare svensk forskning, i synnerhet till den som utförts i hennes egen forskningsmiljö. En sådan redovisning skulle ha gett läsaren en bättre vägledning vad gäller hennes egna teoretiska landvinningar.

UG presenterar sin teori i polemisk kontrast till exempelvis Genettes romansyn. Ironiskt nog ger emellertid just Gérard Genette generöst med utrymme åt just den textsyn som UG själv pläderar för – och det är inte så konstigt med tanke på att hans analysapparat skall fungera som nycklar till Marcel Prousts romanverk *À la Recherche du temps perdu*. I slutkapitlet av sin bok *Narrative Discourse* (255 ff) uppmärksammar Genette därför även andra funktioner och aspekter hos Prousts berättare än den rent informativa. Genette systematiserar berättarens olika *funktioner* utifrån olika *aspekter*. Den *narrativa*, *informativa* funktionen, den som förhåller sig till ”storyn”, är bara en av flera möjliga. Genette nämner även en *direktiv regifunktion* och en *metapoetisk* och *metanarrativ funktion* som inte är relaterad till storyn utan till texten/diskursen och berättaren själv. I den *kommunikativa* berättarfunktionen sätts relationen till adressaten i centrum, och genom kommentaren och den deskriptiva pausen är det den *ideologiska vittnesfunktionen* som dominerar i hans system. Genette utgår från berättaren, UG från författaren som kon-

struktör. Det är en avgörande skillnad, åtminstone principiellt, och jag ställer mig gärna på UG:s sida där. Det är emellertid uppenbart att UG inte ger en helt rättvisande bild av Genettes romansyn när hon reducerar standardnarratologin till ett informationsparadigm.

Även James Phelan, nämnd av UG som en av standardnarratologins representanter, tar i *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology* (1996) fasta på det fruktbara i att studera den amorfa romangenren utifrån olika *aspekter*. Phelan skiljer mellan retoriska och narratologiska analysinstrument. Retorik blir i hans framställning en samlade term för speciella relationer mellan författare, text och läsare, processer som berör vårt vetande, våra känslor, förhoppningar, värderingar och trosföreställningar. Analysen av fiktionsgestalterna inbegriper enligt Phelan tre komponenter: den *mimetiska* (karaktär som person), den *tematiska* (karaktär som idé) och den *syntetiska* (karaktär som artificiell konstruktion). Dessa komponenter förhåller sig till varandra på varierande sätt i olika berättelser. Den mimetiska kan undermineras av en syntetisk aspekt, vanligen med ett tematiskt syfte, som i metafiktiva framställningar, medan den syntetiska nästan helt underordnas den mimetiska i realistiska berättelser (91). Jag menar inte att Phelan har presenterat en slutgiltig beskrivning av den amorfa romangenren, men han lägger fram en teori vars implikationer kan få konsekvenser i tolkarens praktik. Jag är inte säker på att UG har några sådana ambitioner alls med sin teori.

Mina invändningar riktar sig inte främst mot UG:s iakttagelser av standardnarratologin, utan mot de slutsatser hon drar av dem. UG:s förståelse av narratologins berättelseanalys som ett ”informationsparadigm” leder henne till en litteratursyn som förefaller tunn, eller om jag lånar ett uttryck från en av hennes teoretiker: ”utspädd”. Författaren leker, texten gestaltar sig själv, och den centrala metaforen blir självbespeglning. Ralph Freedman benämner den romantypen ”lyrical”, och visst finns det många goda exempel på sådana romaner. Men romanen har många andra anspråk, och UG strävar efter en ”generell romanteori”. Det resultat som jag ser är emellertid inte bara en avlivad berättare; romangenren får dessvärre gå samma väg.

Trots mina invändningar inger mig Ulrika Göranssons framställning och argumentation en känsla av respekt. Hon driver sin tes med intelligens och konsekvens. Jag är övertygad om att hon själv är medveten om att det inte är möjligt att sluta

sig till ett verks, en romans, helhetsvision – i synnerhet inte om tolkaren inte kan förklara vilka delar som skall representera helheten. Hon vill visserligen ge oss en ny romanteori; att hon misslyckas med det projektet är inte ägnat att förvåna. Vi, hennes läsare, får emellertid lära oss en hel del vid läsningen av hennes text, även om vi går miste om själva helheten.

Anders Tyrberg

Yvonne Blomberg, *Att besvärja döden. Död- och återfödelsematiken i Lars Noréns författarskap 1963–1999*. Gidlunds förlag, Möklinta 2011.

Yvonne Blombergs avhandling *Att besvärja döden. Död- och återfödelsematiken i Lars Noréns författarskap 1963–1999* diskuterar mytens roll hos Lars Norén ur olika perspektiv. Hennes undersökning drar trådar från hela författarskapet och avslöjar en stor beläsenhet både vad gäller myter och Noréns kontext. Hon har därmed gett ett bidrag till Norénforskningen som nyanserar bilden på författarskapet.

Blomberg inleder kapitel ett med att redovisa sina "[t]idiga utgångspunkter": den första är upplevelsen av Lars Noréns författarskap och teaterföreställningar, den andra är några av Michael van Reis pregnanta formuleringar, och den tredje är de "stora poeter" som varit Noréns inspiration. Därefter avgränsar Blomberg avhandlingsobjektet: "Den här undersökningen omfattar samtliga publicerade diktsamlingar 1963–1980 samt de två romanerna och merparten av pjäserna till och med 1999" (s. 13). Blomberg fortsätter med, som hon rubricerar det, "Syfte, metod och avgränsning", och slår kontant fast sin hypotes: "Min studie bygger på hypotesen att Noréns författarskap i hög grad koncentreras kring tid och död och återfödelse och att författarens poetiska fantasi genom symboliska, metafysiska och mytiska inslag gestaltar ett tidlöst gränsland i texterna." (s. 14)

Föredömligt kort och precist fastslår Blomberg sedan syftet och vad hon vill visa med avhandlingen: "Syftet med arbetet är således att fokusera den tids-, döds- och återfödelsematik som kan friläggas i författarens texter. I samband med denna tematik lyfter jag i avhandlingen fram och förklarar [...] den fokusering som finns på tiden, väntan och döden[;] den dolda och tidlösa verklighet, den mytiska dimension, som existerar parallellt med nuets

profana tid och rum[; samt] de olika varianterna av metamorfoser och återfödelse" (*ibid*).

Slutligen säger Blomberg att hon tolkar hela författarskapet ("noréxtexten"), där "enskilda passager [blir] betydelsebärande i förhållande till större sammanhang och strukturer" (s. 15). Hennes synsätt ligger därmed "metodiskt i linje med den tematiska kritiken", som Blomberg presenterar på de följande sidorna och som, slår hon fast, handlar om "upplevelsen" av texten. Blomberg presenterar sedan två andra nyckelbegrepp hon har från denna fenomenologiska tankevärld, nämligen "tema" och "bild": "en konkret organisationsprincip, ett schema eller ett fast föremål omkring vilket en värld tenderar att konstitueras och utvecklas"; "bilden [...] uppfattas [inte] som en språklig figur, utan istället som ett omfattande komplex av författarens konstruerade fantasibilder" (s. 18).

Blomberg presenterar slutligen sin följeslagare på mytens väg, Mircea Eliade, som med sin religionsfenomenologi passar väl ihop med den tematiska kritikens fenomenologiska bas. Blomberg kopplar hans tänkande till denna genom att visa hur Eliades grundbegrepp är bilden, myten och symbolen som kärna i människans andliga liv (s. 21). Blomberg relaterar Eliades bildbegrepp till Jungs arketyptänkande, som det har likhet med, och Northrop Fries idéer om arketypiska mönster (s. 23), samt diskuterar Eliades tänkande kring heligt och profant, hierofanier och mytologier. Slutligen introducerar hon begreppen "chronos" och "kairos", den profana och den heliga tiden (s. 24).

Mot slutet av inledningen övergår Blomberg till att diskutera forskningsläget, i ett avsnitt där hon tar upp tidigare forskning och annat material. Hon inleder med att slå fast: "Det finns sex akademiska studier om Norén – fem av dessa bygger på psykoanalytisk teoribildning och även den sjätte avhandlingen har ett tydligt psykologiskt perspektiv. Dessutom finns det ett omfattande material om Norén i form av artiklar, recensioner med mera." (*ibid*)

Blomberg diskuterar därefter de olika texterna, och placerar in dem i ett större perspektiv. Hon inleder med Anders Olssons kapitel "Orestes vid muren", från *Mällden mellan stenarna* (1981), med dess tes om att ett "Orestes-komplex präglar författarskapet" (s. 24). Därefter räknar hon i tur och ordning upp Cecilia Sjöholms analys av Noréns inledande schizopoesi i *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf och Norén* (1996); Lars Nylanders diskussion av individuationsprocessen i författarskapet utgående från Jacques La-