

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 124 2003

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word för Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2004 och för recensioner 1 september 2004.

Sedan årgång 2002 av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

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

ISBN 91-87666-21-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2003

Hans Söderström, *Bilden som byggsten. Om Lars Gustafssons poetik och lyriska praktik*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag 2003.

Hans Söderströms avhandling om Lars Gustafssons poetik är i hög grad välkommen. Äntligen finns ett initierat verk att tillgå för ett av de viktigaste lyriska författarskapen under nittonhundratalets andra del. Boken tar också upp väsentliga problem, är kunnig och väl tänkt. De invändningar som nedan presenteras bör alltså läsas i medvetande om att det rör sig om en doktorsavhandling av hög kvalitet.

Undersökningens syfte anges till att rekonstruera den teoretiska grunden för Gustafssons lyriska praktik särskilt vad bildspråket angår. Vilken är författarens syn på sin egen metod? Söderström håller också fast vid denna ganska snäva avgränsning, vilket gör att en rad intressanta problemställningar runt Gustafssons skrivsätt inte behandlas, vilket jag återkommer till längre ner. Men här finns en gedigen grund för den som vill fortsätta uppgiften och beskriva hur Gustafssons idéer fungerar i sitt sammanhang.

Termen 'poetik' avgränsas till 'poesiteori'. Litteraturteorin har nedbringats till ett minimum och placerats under rubriken Terminologi. En teoretisk utgångspunkt blir Mitchells indelning av bildspråk i metafor och deskription, och det är en av avhandlingens teser att Gustafsson snarare använder sig av deskriptioner än metaforer, åtminstone i början av författarskapet. Det låter sig sägas men ofta visar de konkreta exemplen att ingen av termerna är riktigt adekvat för hans bildspråk. Mitchell breddar begreppet 'bild' till att även omfatta synintryck och inre bilder som drömmar och minnen, ett synsätt som visar sig högst användbart för Gustafssons vidkommande. Distinktionen mellan metafor och bild, dvs. mellan uttryck med referens och figurativa uttryck, blir också viktig. Söderström intresserar sig för bådadera.

Tyngdpunkten ligger på de två första diktsamlingarna från 1962 och 1963. Den här perioden är het sett i perspektiv av den svenska lyrikens utvecklingshistoria. Sällan har så mycket poetik producerats i tidningar och tidskrifter. Avhandlingens källor består särskilt av Gustafssons inledningar, efterskrifter och kommentarer till diktböckerna. Essäsamlingarna 1969, 1995, 1997 innehåller också poesiteori, t.ex. i presentationer av

andra författarskap. Detsamma gäller Gustafssons dagskritik som finns tillgänglig i samlingar från 1972 och 1979. Därtill kommer otryckt material fram till 1980 i Uppsala universitetsbiblioteks handskriftsarkiv. Poetikanalysen utgår också från diktanalyser som alltså inte görs för sin egen skull. I övrigt används närläsningar både när det gäller dikter och kritiska texter. Tydligt kan New Criticism fortfarande åberopas.

Mycket har redan skrivits om Gustafssons romaner men ytterst lite om hans poesi. Ingemar Fribergs avhandling från 1996 använder sig i viss mån av dikterna för att belysa en central identitetsproblematik. Ett rudimentärt kapitel om de tidiga dikterna finns i Leif Erikssons avhandling 1982. Därtill kommer att några av uppsatserna i samlingsvolymen *Att läsa Gustafsson 1986* fokuserar poesin.

Under sextioalet växte en ny författarroll fram som ifrågasatte ett äldre orfiskt ideal. Ingemar Algulin har visat att den metafysiske diktaren som ideal redan tidigare var på reträtt, men nu uppträdde också andra författarroller. Efter 1965 kallade Björn Håkanson skalden för "en svensk skattebetalare". Bl.a. Sonja Åkesson utvecklade en ny författarroll som lidande medmänniska. I Gustafssons författarskap finns en skiljelinje ca 1972. Det senare författarskapet iakttar vissa orfiska positioner, men i sin tidiga diktning är Gustafsson estetisk relativist. Framför allt gjorde han sig känd som filosof och intellektuell. Han formulerade en s.k. 'pragmatisk poetik' och hävdade att poesi är ett sätt att tala bland andra sätt. Utsagan ska vara tydlig och de estetiska greppen bestämmas av vad man vill säga.

Från början av Gustafssons författarskap finns en vacklan mellan förnuft och mystik eller – mer hädiskt uttryckt – mellan snusförnuft och mystifikation. Det vardagliga ska laddas med "en enorm betydelsepotential". I springorna mellan orden ska man få syn på en jungfrulig verklighet, åskmolnet utgör ett hemligt tecken. Matematiken får fungera som en slags Gud, okänd och mäktig men ändå inom förnuftets ramar. Här ligger en av svårigheterna med Gustafssons författarskap. Hur ska man förstå förhållandet mellan hans rationella antimetafysik och en längtan efter förbindelse med det osynliga?

Gustafsson kom med tiden att skriva doktorsavhandling om Wittgensteins språkfilosofi och de båda svårförenliga budskapen finns redan hos denne filosof som var på modet under sextioalets

tidiga år. Redan då är Gustafssons såväl dikter som essäer genomslupna av ekon från Wittgensteins *Tractatus*. Han talar om det man kan tala om, men tiger om det man inte kan tala om, dvs. det som saknar direkt referens. Det man inte kan tala om får epiteterna ”märkligt” eller ”egenomligt”. Hellre skriver han om förmiddagar och uppåtstigande än om motsatserna i ett slags sekulär epifani. Han strävar efter kontakt med en värld bortom den synliga, med de döda och barndomens förlorade paradiset. Efter 1972 återtar Gustafsson som sagt vissa orfiska positioner. I Rilkeöversättningen *Sonetter till Orfeus* 1987 får man veta vad han vid denna tidpunkt menar med orfiskhet. Det handlar om en jämvikt mellan jag och värld och en syn på gränsen mellan döda och levande som godtycklig.

Kan man säga att Gustafssons dikter är filosofiska? Söderström understryker att ingen filosofi kan förklara de filosofiska satsernas innebörd i den speciella dikten (s. 95). Men filosofin är närvarande i dessa dikter. Hur då? Här får vi ta del av några spännande diktanalyser. I ett fall inskränker sig den filosofiska substansen till de associationer som väcks av stoffet. Söderström menar att det handlar om skär suggestion, tilläggas bör kanske att dikten ifråga är en utmärkt redogörelse för Leibniz monadologi. I ett annat fall blir dikten didaktisk. ”Balladen om flipperspelet” diskuterar subjektiv idealism, ”att vara är att varseblivas [av mig]”. Den som varseblir är mäktig men också mycket ensam. Dikten gestaltar en existentiell upplevelse istället för en kunskapsteori och frågandet blir viktigare än svaren.

Söderströms utredning om förhållandet till Platon ger mer, särskilt för bildspråkets vidkommande. Som bekant ansåg Platon att konsten utgör en avbildning av verklighetens avbildning av idéernas sanna värld. Gustafsson skildrar gärna yttervärlden som bild, som tillskärpta bilder, vilka ger en upplevelse av överklighet. Detta är vad Hans Lund har kallat *ikonisk projicering* – att beskriva verkligheten som om den vore bild. Platonismen säger något väsentligt om Gustafssons poetiska metod, särskilt vad bildspråket beträffar. Men själv är han knappast platoniker. Han gör dikt av den materiella världens eventuella överklighet, men detta ter sig mer som en lek än som en seriös kunskapsteoretisk uppfattning.

När det gäller Wittgensteins filosofi förhåller det sig snarast tvärtom. Gustafssons dikter beskri-

ver världen med denna som förtecken. Gustafsson markerar sin språkfilosofiska profil genom att tala för en ideal semantisk poesi – han menar att också diktens utsagor ska vara möjliga att klassificera som sanna eller falska. Doktorsavhandlingen *Språk och lögn* 1978 försöker rädda Wittgensteins bildteori om språket. Språket är formen för vårt sätt att fungera i världen. På så sätt blir språket närmast en kantiansk kunskapsform för Gustafsson, säger Söderström (s. 35).

Wittgensteins språksyn leder till en poesi av klarhet och begriplighet vilken står i konflikt med modernismens ideal. Gustafsson reagerar mot dess utopiska anspråk på att kunna utsäga det osägbara. Wittgenstein hävdar ju att man ska tåga om detta. I ett sådant perspektiv blir modernismens tanke på en s.k. ren poesi intellektuellt oklar (s. 74). Gustafsson menar dock att poesins språk ”har fler frihetsgrader” än andra typer av språk genom att form och innebörd är tätare integrerade.

Inledningsdikten till Gustafssons genombrottsbok *En förmiddag i Sverige* 1963 slutar med uppmaningen ”Vi måste rädda bilderna!”, dvs. bevara våra upplevelser för att kunna förstå våra liv. Här betyder ’bild’ alltså synintryck eller minne. Bildtekniken ger rum för en orfisk barndomsskildring – det förlorade paradiset fanns i barndomen. Men Söderström påpekar också mycket adekvat att författaren här har gått över till en imagistisk syn på den poetiska bilden medan *Ballongfararna* 1962 snarast hade en symbolistisk syn. När Gustafsson vid den här tiden ofta uttalade aversion mot metaforer avser han närmast Erik Lindgrens och Artur Lundkvists surrealistiskt inspirerade metaforbruk. Ekfras och deskription använder han gärna i början av sextioalet liksom emblemet i sin klassiska form med *inscriptio*, *pictura* och *subscriptio*. Emblemtekniken gör att dikterna får ta plats och resonemanget breda ut sig vilket i sin tur passar för det filosofiska stoffet.

Efter 1972 använder Gustafsson gärna metaforer och ännu mer så in på nittioalet. I förordet till samlingsutgåvan 1982 med titeln *Ur bild i bild* presenterar han sina dikter som en sorts bilder tillsammans med kravet på att dessa ska begränsas till sina funktioner. Utformningen av poesins bilder bör vara instrumentell i förhållande till författarens syfte, menar han. Poesi betraktas som en kunskapsform och den goda metaforen ska tillföra ny kunskap och en kreativ kvalitet. Kreativitet beskrivs i sin tur som perspektivbyte,

att se något som något annat. Med en sådan formulering kommer det kreativa inslaget i praktiken att i hög grad handla om just bildspråk. I ett sent uttalande från 1995 kallas metaforen ”inbegreppet av kreativitet” och betraktas som ett led i en kognitiv process.

Söderström försöker därefter reda ut bildspråkets semantiska kapacitet (s. 163–205). Gustafsson upprepar samma bilder genom hela författarskapet, han använder samma bild men med skilda innebörder. Dessa stående bilder utgör mallar eller strukturer som författaren sedan fyller med olika föreställningar. Teorin formuleras i en artikel ”Om bildspråk” 1975. Idealet är att låta en bild bära många betydelser istället för tvärtom som vanligen är fallet. Den trojanska hästen kan ha olika innehåll, sägs det med en anspelning på Karl Gerhards kända visa. Knuten på repet är en annan metafor som står för just metafor, samt dikt, existens, energi (s. 160). Bilden kommer från Hugh Kenners bok om Ezra Pound och vorticismen. Gustafsson utvecklar tekniken i *Artesiska brunnar cartesianska drömmar* 1980. Fortfarande är (det imagistiska) målet att inte låta bilderna flöda i onödan, och idealet snarast en Stiernhielms emblemantik. Metoden är repetitiv med kumulerade betydelser.

Tekniken demonstreras i några diktanalyser. Bl.a. undersöks en bildstruktur där en tunn hinna skiljer två världar från varandra. Detta är i och för sig en klassisk bild inom modernismen. De två världarna laddas med olika innebörder genom åren. Utformningen skiljer sig också en smula, hinnan kan uppträda som is eller fönsterglas osv. Men denna bildkrets får även en viss tematisk enhetlighet. Hinnan tjänar till att projicera bilder, just de bilder som måste räddas. Men bildstrukturens innebörder är så rika att de inte kan sammanfattas. Strukturen existerar objektivt – en ’knut’ som författaren förser med ’rep’.

Jag hoppas härmed ha visat att Hans Söderströms bok är väl värd att läsa. De följande anmärkningarna berör främst avsaknaden av sådant som legat i ämnet men ändå inte tagits upp till behandling. För det första har han enligt min mening i alltför hög grad bortsett från det historiska sammanhanget. Man får ta del av Gustafssons poetik lösryckt ur sitt sammanhang. Inledningen anger att poetiken ska diskuteras i förhållande till dåtida litterära strömningar (s. 15), något som dock inte infrias. Gustafssons utsagor kan ibland

tyckas närmast meningslösa utanför den dåtida diskussionen där hans position i offentligheten ofta motiverar hans åsikter. Essäer, föreläsningar, förord – allt är avpassat för specifika läsare, men Söderström har behandlat materialet som vore det delar i en utredning.

I det här arbetet finns det också en försummad tidsaxel. Utsagor bör rimligen förstås olika beroende på om de hör hemma i sextioalets nyenkla inledning eller dess politiska slut. Just de år som står i centrum för intresset i denna avhandling, 1962–63, fördes en hetsig diskussion om den poetiska modernismen. Göran Palms artikel i *Expressen* 1961, ”Experiment i enkelhet”, vände sig mot en annan artikel, Erik Lindegrens enkätsvar i BLMs modernismnummer 1946, där Lindegren hävdade uttrycksbehovets primat. Detta enkätsvar hade länge satt agendan för den svenska diktens vidare utveckling, och Lindegrens auktoritet var massiv. Nu menade Palm att man istället skulle prioritera poesins meddelelsefunktion. Han hävdade också diktens sociala ansvar. Att dikt framför allt skulle kommunicera med sina läsare blev sextioalets dominerande tanke vilken utfördes i olika riktningar. Diskussionen ägde rum 1961–1965 och beredde marken för en politisk dikt. Efter 1965 fortsatte samtalet med socialistiska förtecken.

Många av Gustafssons uttalanden ingår alltså i en allmän diskussion om poesi som uttryck eller som kommunikation. Han utformade sin poetiska metod i motsatsställning till en äldre modernistisk praktik. Den s.k. nyenkelheten tog avstånd från bildspråk till förmån för en realistisk dikt, något som man inte får veta av Söderström. När han säger sig söka ”deskriptiv dikt med konkret respons” (s. 25, citerat ur handskrift från ca 1968) säger detta kanske mer om epoken än om Gustafssons författarskap. Många av hans uttalanden har den tidstypiska jargongen. ”Poesi är en vanskelig syssla just nu”, säger han t.ex. 1962, och formuleringen doftar ungt sextioal.

Detta innebär emellertid inte att Gustafsson skulle vara någon typisk nyenkel poet. Han kom snarare att fullfölja en äldre modernism, inte minst genom sitt sätt att behandla bildspråket. Men han förnyade dikten genom att dra in nytt stoff, ämnen från teknik och naturvetenskap.

En annan följd av den försummade tidsaxeln är en viss rörighet i användningen av källorna. ”Platonsk ambivalens” heter det avsnittet som inleds på s. 104. Ambivalensen kan kanske förklaras

av att källorna härstammar från – i nu nämnd ordning – 1962, 1986, 1968, 1991, 1957. Inledningen till kapitel 2 argumenterar med hjälp av en essä från 1985, ett brev till Ulf Stark från 1961 samt en essä från 1966. Osv.

Den andra uppenbara luckan i Söderströms avhandling berör hans ovilja att dra slutsatser som gäller arten av svensk modernism. För här har han strängt taget fått vackra resultat, fast de tyvärr aldrig skrivs ut. Den svenska nittonhundratalspoesin förhåller sig till modernismens olika ismer på ett sätt som aldrig riktigt blivit utrett. Vid sekelskiftet var man påverkade av symbolismen, Pär Lagerkvist bearbetade på tioaleten en då aktuell expressionism, medan trettioalsmodernisterna bl.a. förhöll sig till fransk surrealism. Kjell Espmarks *Själens i bild* beskriver hur under fyrtioaletet det surrealistiska inflytandet kolliderar med starka impulser från engelskspråkig imagism närmast förmedlad via T. S. Eliots diktning. Blandningen kom att känneteckna den svenska högmodernismen, som måste sägas i första hand spinna vidare på den imagistiska poetiken men under påverkan från surrealistiskt bildspråk.

Vad hände senare under femtio- och sextioaletet? Kvarstår de svenska poeternas preferens för imagismens disciplinerade formgivning? Trots sitt utmärkta material utelämnar Söderström denna frågeställning.

När Gustafsson protesterade mot modernistiskt bildspråk under nyenkelhetens år i början av sextioaletet gäller protesten uppenbarligen surrealismens bildteknik. Han ogillar det surrealistiska bildspråkets svaga sakled – då saknas ju kognitivt innehåll eftersom sakledet utgör metaforens referens. Dessutom ogillar han det surrealistiska bildspråkets flöde – bilderna upphäver i praktiken varandra. När Gustafsson ca 1963 skriver att modernismens grepp är överspelade avser han säkert en surrealistisk metaforrikedom i Lindegrens stil. Vid den här tiden – i kölvattnet efter Göran Palms ovan nämnda artikel – var det dessutom på modet att ifrågasätta den lyriska modernismen. I belägg från såväl 1957 som 2002 visas förståelse för surrealismen medan belägg från 1963 och det politiska året 1968 tar avstånd. Med andra ord fullföljer Gustafsson en tidstypisk kurva i sin förståelse av modernismens utveckling.

Söderström visar att Gustafssons bildanvändning har tydliga drag av symbolismens dubbel-exponering. Här hänvisas till nytugåvan av Hans Ruins *Poesiens mystik* 1960. I övrigt är det tydligt

att imagismen varit den ism som bestämt utvecklingen av Gustafssons poesi.

Det finns ett opersonlighetsideal hos Baudaire och Mallarmé, vilket återkommer i dadaism, surrealism och imagism, inte minst hos Eliot. Också i det tidiga sextioaletets uppgörelse med svensk högmodernism föredrog man ett personligt diktsubjekt, men detsamma gällde redan femtioaletets romantiska modernism. Gustafsson hänvisar ofta hellre till barocken än till äldre modernism för sin poetik. Också detta gällde redan svensk femtioaltpoesi. Men också Eliot m.fl. gick tillbaka till barocken då de utformade sitt bildspråk på ett sätt som sedan kom att bli typiskt för modernismen.

Gustafssons beskrivningar kan uppfattas som en version av Eliots berömda objektiva korrelat, ”ett föremål, en situation, ett händelseförlopp som får representera och återframkalla en bestämd känsla”. Under de här åren var Eliots poetik i hög grad aktuell. Essäerna översattes 1958, och när man följer tidskriftsmaterialet måste man konstatera att Eliot var en viktig förebild redan i femtioaletets poesitidskrifter. Eliot blev vår paradigmatiske modernist under perioden fyrtioaltp. o. m. sextioaltp.

Vad gäller just Gustafssons förhållande till Eliot framstår det som en smula oklart. Hans egna uttalanden är ambivalenta. Olika verk tycks spegla Eliots tekniker utan att detta sägs ut. Däremot är Gustafssons beroende av den andre store imagisten, Ezra Pound, uppenbart. Han recense-rade Pounds essäer 1976 och lovordar där Hugh Kenners Poundbok från 1973. Han berömmar Pounds ideogram för dess höga semantiska kapacitet och knyter över huvudtaget nära an till Pounds estetiska skrifter. Inte minst den återanvända bildstruktur, som beskrevs ovan, härstammar från Pound. Bilden är en strålande knut eller virvel i dikten, säger Pound, och vi känner igen ”virveln” från vorticismens manifest.

Man kan tycka att avhandlingens viktigaste resultat är att den så övertygande visar att Gustafsson är imagist, vilket skulle stärka en beskrivning av nittonhundratalets svenska poesihistoria med imagismen som den segrande modernistiska ismen. Gustafssons dikter kretsar på imagismens vis kring en central bild (s. 25). Tyvärr sägs detta inte riktigt ut.

Gustafssons dikter avviker från imagismen i ett par avseenden. Han tillåter emotionella inslag utöver strikt beskrivning. Också det mystifierande

draget svär mot imagismens avsikter. Bilderna kan suggerera stark meningsfullhet, men man erbjuds ingen ledtråd till denna mening även om bilden i sig är visuell, klar och vacker. Emblematisens långa kommentarer (subscriptio) till bilderna är också ett antimodernistiskt drag när de förekommer. Gustafssons intresse för lärodikt och gamla versmått ter sig antimodernistiskt liksom användandet av personifikationer.

Tyvärr har avhandlingen åtskilliga brister i formalian såsom feltryck, stavfel och vacklande namnformer. Hänvisningarna till handskriftsmaterialet vanpryds av oklarheter och bristande konsekvens. Läsaren får försöka gissa på ungefärliga tillkomstår, som lätt hade kunnat anges. Litteraturhänvisningar i noterna saknar årtal. För att få sammanhanget klart för sig måste man först slå upp titeln i notförteckningen och sedan gå vidare till bibliografin. Nothänvisningarna vanpryds också av bristande konsekvens. Årtal saknas för basal biografisk information. När studerade Gustafsson estetik i Uppsala och förde anteckningar om Hospers estetik (s. 26)? Det hade varit enkelt att ge läsaren sådana redskap. Det slarvas också med uppgifter om översättare av diktцитaten.

Eva Lilja

Kerstin Bergman, *En möjlig värld. En tematisk studie av Lars Gustafssons 1990-talsromaner*. Gidlunds förlag, Hedemora 2003.

Lars Gustafsson är utan tvekan en av våra mest produktiva, intellektuella och omdebatterade författare. Hans lärdom, åsikter och personlighet återspeglas tydligt i en ständig ström av poesi, romaner, essäer och debattinlägg. Alltsedan romanen *Herr Gustafsson själv* (1971) har svenska kritiker ofta haft svårt att skilja på fiktion och person när de behandlat hans verk eftersom Gustafssons fiktionella värld och vår verklighet, den erfarenhetsbaserade världen, varit ertsamt lika. Identitetsproblematiken har setts som en drivkraft i hans romaner fram till *Bernard Foy's tredje rockad* (1986) där konflikten kan tolkas som löst. Vid den här tiden nämner även Gustafsson att han "börjat intressera sig för *de möjliga livet*" (DN 1984-06-03, min kursivering). De fyra nittiotalsromanerna – *En kakelsättares eftermiddag* (1991), *Historien med hunden: Ur en texansk konkursdomares dagböcker och brev* (1993), *Tjänarinnan: En*

kärleksroman (1996) och *Windy berättar om sitt liv, om de försvunna och om dem som ännu finns kvar* (1999) – vittnar också tydligt om en ny dimension av existentiella och moralfilosofiska frågeställningar. Det är de tre senare som ligger till grund för Kerstin Bergmans avhandling *En möjlig värld: En tematisk studie av Lars Gustafssons 1990-talsromaner*. Avhandlingen, som är den femte i ordningen om Gustafssons författarskap, öppnar en ny dimension i Gustafssonsforskningen. Den leder bort från den nu repetitiva identitetsanalysen och behandlar i stället språkfilosofiska och moralfilosofiska frågeställningar i den senaste perioden. De tre romanerna bildar den fiktionella "möjliga värld" som ligger till grund för Bergmans analys och tolkning av en ontologisk process som börjar med teodicéproblemet i det judisk-kristna världssystemet, fortsätter via gnosticisismen, och slutar i ett monistiskt system. Genom sitt val av metodik, en närläsning av texterna, har Bergman dessutom lyckats att helt utesluta personen Lars Gustafsson från sitt arbete.

En möjlig värld är som sagt resultatet av en noggrann närläsning av de tre nittiotalsromaner Gustafsson förlägger i Austin, Texas: *Historien med hunden*, *Tjänarinnan* och *Windy berättar*. I inledningen förklarar Bergman att hon uteslutit den första 90-talsromanen, *En kakelsättares eftermiddag*, därför att hon ser den som en 80-talsroman smed annorlunda tematik än de andra tre (25). Visst tjänar avhandlingen på att ontologin tolkas inom den utvalda trilogin som en sluten enhet. Handlingen i *En kakelsättare* äger dessutom helt och hållet rum i Uppsala. Man kan dock diskutera om den är en 80-talsroman. Den står trots allt i stark kontrast till de fragmenterade, polyfona 80-talsromanerna och initierar snarare den moralfilosofiska tematik som den senaste perioden i Gustafssons författarskap presenterar. Här bör noteras att Gustafssons trilogi består av romanerna *Historien med hunden*, *Windy berättar* och *Dekanen* (2003). Eftersom *Dekanen* publicerades ett år efter avhandlingens fullbordan har Bergman istället inkluderat romanen *Tjänarinnan* som hon anser passa in kronologiskt och tematiskt i sin tes (25).

Avhandlingens inledning är viktig inte bara för redogörelsen av metodiken utan även för Bergmans diskussion om den sekundärlitteratur som bildar grunden för hennes arbete. Speciellt betydelsefull för avhandlingen är hennes tolkning av fiktional sanning som baseras främst på Michael