

Beata Agrell

Kortprosastrategier i det svenska 1960-talet: Aurell & Sundman*

Mitt ämne är vad jag kallar kortprosastrategier i det svenska 1960-talet. Termen *kortprosa* använder jag helt enkelt som samlingsbeteckning för en *familj* av texter: det är prosatexter i begränsat format eller koncentrerat framställningssätt, som ofta drar till sig beteckningar som “novell, skiss, kåseri, essä, betraktelse, prosadikt” (etc.). Ämnet kan synas illa valt, eftersom det var *romanen* som stod i centrum för det unga avantgardet vid 1960-talets ingång.¹ Men det öppnar för ett fruktbart *perspektiv*. Många av de nya romanerna visar sig nämligen i praktiken experimentera med *kortprosastrategier*: de är skrivna *som om* de vore korta; de komponeras enligt principer som hör den korta texten eller textsamlingen till. Många är uppbyggda som collage, eller montage av kortprosatexter, ibland ordnade i en mobilkonstruktion – här kunde också inflytande från *nouveau roman* göra sig gällande.² Andra experimenterar med inbäddade berättelser, ibland också publicerade som separata ’noveller’.³ Liknande tekniker hittar man också i modernistisk roman, men nu kombineras de med en stark inriktning på *läsarrollen* – en *pragmatisk* orientering som snarare hör hemma i en mycket äldre retorisk-didaktisk litterär tradition.⁴ Exempelvis visualiserande, åskådliggörande och förevisande tekniker, besläktade med medeltida *exempla*,⁵ återfinns nu i inbäddade berättelser eller dokumentaristiska fallstudier. Den moderna analyserande berättarrollen träder tillbaka, antingen för en starkt subjektiv, ibland ironisk berättare, som vänder sig direkt till läsaren (Kai Henmarks *Johan utan land* 1966); eller också för en fullständig

avlysning av fokus, där berättarrösten inte kan skiljas från gestalternas (P.O. Enquists *Hess* 1966)⁶ eller rentav reduceras till en förevisande gest (Torsten Ekboms *En galakväll på operan* 1969).⁷

Det är som experimentfält för sådana tendenser som periodens nya roman utvecklas. Resultatet blir i många fall alltså texter som visserligen kallas “romaner”, men i sak ligger närmare den multilineära eller fragmentariska kortprosakompositionen än den klassisk-moderna romanen.⁸ Exempel finner man bland idel kanoniska namn. Deras romantexter är sinsemellan mycket olika.⁹ Men alla använder *kortprosastrategier*, som bryter mot både klassiska och modernistiska romannormer, mot både realism och formalism. Däremot kan de gripa tillbaka på äldre ’organiska’ additiva romanformer som pikaresk och romanesk eller filosofisk-didaktisk allegori – så till exempel Lars Gustafsson, Sven Delblanc, P. C. Jersild, Kai Henmark. Andra tar till dokumentaristiska strategier, ofta i form av montage eller sekvenser av livsberättelser eller dagboksfragment (P. O. Enquist, P. O. Sundman och Per Gunnar Evander). De dokumentaristiska tendenserna alstrade förstås också otvetydiga kortprosasamlingar: bekännelse- och rapportböcker av Sara Lidman, Jan Myrdal, Sture Källberg och Carin Mannheimer;¹⁰ vidare didaktiska politiska essäer med narrativa inslag, t.ex. hos Göran Palm och Sven Lindqvist.

Men det skrevs förstås också texter som kallades “noveller” och “novellsamlingar”, eller bara “prosor”, inte bara av debutanter utan också av många tongivande författare: Lars Ardelius, Lars Gustafsson, P. C. Jersild, P. O. Sundman, Birgitta Trotzig.¹¹ Några förblev också novellen eller kortberättelsen trogen. Också en hel del etablerade äldre författare gav ut noveller under 60-talet: bland dem den tidigare proletärförfattaren Ivar Lo-Johansson, som nu inledde en svit om tolv samlingar “passionsnoveller” (1968–1974) – berättelser om dygd och last med tydlig didaktisk orientering.¹² Och flera 40-talsnovellister kom ut med nya samlingar: Gustaf Rune Eriks, Sivar Arnér och Tage Aurell.¹³

60-talets mesta novellist är kanske Margareta Ekström, som kom ut med sju samlingar under perioden.¹⁴ Men här skall jag välja mina exem-

pel på kortprosastrategier från Tage Aurell och P. O. Sundman. Det gör jag bland annat för att visa på hur alternativa tendenser i det högmodernistiska 40-talet får utrymme i det eftermodernistiska 60-talet.

Prosan som nytt experimentfält – novellcykel och novellkomposit

En bidragande orsak till det nya romanintresset var missnöje med högmodernistisk estetik, grundad på poesins principer som den var, också när det gällde prosan. Det var en "aristokratmodernism" som man nu ville göra upp med – dogmerna om individualitet, originalitet, nyhetsvärde och litterär autonomi.¹⁵

Alternativet såg man i en *öppen* och *oren* estetik, som kombinerade *medvetenhet* och *engagemang* med en *konventionskritisk* (och senare uttalat politisk) inriktning – för att nu citera några av det svenska 60-talets nyckeltermen. De rymmer två sammanvävda huvudspår i tidens estetik. Det första är en viss typ av *repertoarestetik*, dvs. *återbruk* av redan givna strategier och grepp, former och klichéer i reaktion mot högmodernistisk verkestetik – men med speciella *förskjutningar*. Det ledde bland annat till 'orena' texter där genrer och stilarter blandades, ofta med inslag av ready-mades och pastisch. Det andra huvudspåret gäller en *pragmatisk orientering*, dvs. en inriktning på läsarrollen, läsandet och tillägnelsen, snarare än författarrollen, skrivandet och artefakten. Texten skulle 'öppna sig mot läsaren', dvs. fungera som ett *tilltal* med vädjan om läsarens *svar*.¹⁶

Den litterärt nedvärderade *prosan* var enligt många särskilt lämpad som experimentfält för denna nya estetik. Det var behovet av en ny roman som diskuterades, men genrekonventionerna var i upplösning. 1964 lanserade Lars Ardelius tanken på en roman konstruerad som en *novellcykel*.¹⁷ Han kritiserar den episk-lineära romanformen som ineffektiv – med onödiga "transportsträckor" som splittrar läsarens uppmärksamhet.¹⁸ Han pläderar i stället för en spatialt organiserad romanform, som bygger på korta berättande prosastycken, var för sig fristående, men

sammanlänkade genom återkommande element, som hela tiden ändrar betydelse.¹⁹ Genom kombinationen av samband och spänning mellan de kopplade texterna blir helheten mer än summan av delarna – utan att fördenskull bli en sluten organism.²⁰

Ardelius visar också på den här kompositionsformens möjligheter att *fördröja* läsandet och på så vis frammana reflexion, förbunden med ett nytt perspektiv på vardagliga företeelser.²¹ Han kan till och med tala om de enkla tingens mystik – en allusion på *nouveau roman*.²² Men viktigast är relationen till läsaren: att ge läsaren möjlighet "att både känna igen sin vardagliga värld och bli överraskad och förbryllad" (589) –

Och paradoxalt nog är det alltså genom det efterhand alltmer välbekanta, det ständigt återkommande som oklarheten växer, en oklarhet som allt starkare tvingar läsaren att söka ett större mönster, som lockar honom till ett intellektuellt äventyr med vidare horisonter än vad den enskilda novellen kan bjuda. (592)

Den här typen av kortprosastrategier är alltså enligt Ardelius särskilt ägnade att väcka reflexion och skapa dialog mellan text och läsare.

Ardelius är här tidigt ute med en teoretisk reflexion som först på 70-talet skulle komma att tas upp i forskningen. Det var då forskningen om kortprosasamlingens kompositionslogik startade och begrepp som *novellcykel*, *novellsekvens*, *composite novel* och *novellkomposit* utvecklades.²³ Närmast Ardelius ligger faktiskt Rolf Lundéns undersökning om the *Short Story Composite* så sent som 1999.²⁴ *The Short Story Composite*, skriver han, är en heterogen genre som består av självständiga berättelser sammankopplade i ett berättande konstruerat kring spänningen mellan åtskillnad och samband. (33).²⁵ Utmärkande är vidare att texten successivt modifieras eller utvidgas – att varje enskild berättelse deltar i en kumulativ meningsprocess" (34).²⁶ Exempel är Joyce's *Dubliners*, Welty's *The Golden Apples*, Anderson's *Winesburg, Ohio*, Faulkner's *Go Down, Moses* och *The Unvanquished* – alla typiska men också starkt olika: *short story composite* är inget klassbegrepp baserat på en gemensam egenskap, utan ett *familjebegrepp* sammanhållet av släktskapsrelationer. Lundén ser därför genren relationellt och processuellt, som ett konti-

num från öppenhet till slutenhet, med roman respektive novell som ändpunkter (36). Inom detta kontinuum urskiljer han fyra varianter med öppna gränser: cykeln, sekvensen, klustret och novellan. Med cykel avser han en specifik variant där den sista berättelsen griper tillbaka på den första,²⁷ – alltså en mer begränsad form än den Ardelius beskrivit. Men tillsammans med de övriga varianterna täcker kompositbegreppet rätt väl både den ardeliuska novellcykeln och ett antal kortprosastrategier i det svenska 1960-talets nya roman.

Relevans för kortprosan

Hur kommer det sig då att det nya intresset för *romanen* i den litterära praktiken ändå till stor del yttrar sig i experiment med *kortprosastrategier*?

En förklaring ligger i den pragmatiska orientering som var en del av reaktionen mot högmodernismen. De nya prosaexperimenten syftade inte bara till att desautomatisera läsandet och skärpa uppmärksamheten (enligt Sklovskijs formalistiska recept).²⁸ Viktigare var att skapa betingelser för en *dialog* med läsaren inom textens ram: att göra texten till en plats för möte – en utväxling av *tilltal* och *svar*. Här erbjuder kortprosastrategier särskilda möjligheter: att komponera texten i avgränsade bilder, scener, situationer, ägnade att sätta fram en företeelse eller en tanke till beskådande och begrundan.²⁹

Genom att bygga in luckor och avvikelser i texten vidareförde 60-talisterna modernisternas försök med *skrivbara* texter (i Barthes mening);³⁰ men de gjorde det på den *läsbara* textens villkor, genom återbruk av en känd *repertoar* som envar läsare kunde tänkas förtrogen med. Det gav stort utrymme åt läsarens frihet, men utan att göra den friheten total. Nya formexperiment iscensattes förstås, men framför allt experimenterande man med traditionella former av åskådlighet, konkretion och sinnlig närvaro; med *exempel*, *illustrationer*, *förkroppsliganden* som kunde desautomatisera förslitna synkonventioner och väcka reflexion.³¹ Det blev experiment i *realism* – mimesis utan omedelbar verklighetsef-

fekt, en stark men gåtfull närvaro.³² Det innebar en kombination av åskådlighet och stilisering som samtidigt medförde en gest mot läsaren. Och just den tendensen stod i ett bestämt förhållande till pragmatisk kortprosatradition – från medeltida *exempla* till imagistisk novellistik.

Arvet från 40-talet: Tage Aurell

60-talets nya repertoarestetik vände sig mot 40-talets högmodernism, men vidareförde samtidigt andra tendenser som förblivit kontroversiella. För den *öppna konsten* särskilt viktig var Lars Ahlins pragmatiska estetik – hans idé om konsten som personligt tilltal och socialt korrelerat, anpassat till ett konkret funktionssammanhang.³³ Av vikt för *kortprosastrategierna* var Hemingway-inflytandet och imagismens estetik – den 'hårdkokt' imagistiska prosan – som i Sverige Thorsten Jonsson, Tage Aurell och även Ahlin själv tagit intryck av.³⁴ På 60-talet uppmärksammas motsvarande tendenser hos framför allt P. O. Sundman, P. O. Enquist och P. G. Evander,³⁵ även om man också såg tendenser från fransk *nouveau roman* (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet) och tysk eller amerikansk dokumentarism (Alexander Kluge, Norman Mailer Mailer). Sundman och Evander förbinder man också med provinsialism och en ny realism – ibland gränsande till absurdism³⁶ – även det drag som kunde återfinnas i 40-talets 'hårdkokta' kortprosa.

Det är i det sammanhanget givande att titta lite närmare på Tage Aurell. Han hade börjat redan på 30-talet med korta och glesa berättelser i provinsial miljö, som lästes realistiskt och kritiserades för brist på sammanhängande intrig och episk bredd.³⁷ Men när hårdkokthet och montagekonst blir omstritt mode på 40-talet slår Aurell igenom som experimentell berättare – för att på 50-talet bli folkkär som bygdeskildrare; bådadera utan att texternas karaktär ändrats. När 60-talet går in är Aurell ett levande monument. Men han beskrivs fortfarande i motsäggande termer: modernistisk experimentator och folklig realist; poet och berättare.³⁸ Men en sak står klar: *kortprosa* är vad han skriver – även när

det heter "roman".³⁹ Och berättande prosa är det, men med en kompositionslogik nära lyriken.⁴⁰

Aurells 60-talsprosa omfattar två samlingar: *Vägar och möten (och blad för vinden)* 1960 och *Samtal önskas med sovvagnskonduktören* 1969. De recenserades av såväl äldre som yngre kritiker, men läsarna är likartade. Åter betonas kortprosastrategierna;⁴¹ men nu, i den öppna konstens tid, framhävs också den pragmatiska orienteringen: "Aurell är en av de första som inbjuder läsaren till medskapande", heter det.⁴²

Ett exempel. I samlingen *Samtal önskas med sovvagnskonduktören*, 1969, läser vi i berättelsen "Tolv år på det trettonde" om pojken som väntar på att pappa skall komma hem till byn från sanatoriet där mamma ligger. Och han kommer:

– Hon hälsade så mycket, säger far hans. Hälsade så mycket till dig–

Han [pojken] frågar ingenting, vet av erfarenhet att han inget svar skall få så här direkt. Inte förrän fadern tänkt ut tystnaden efter senaste ordet och det brukar ta lång tid, längre och längre för var gång han kommer från sanatoriet. Och så plägar detta nästa ord bara vara att hon är som vanligt för resten. Mamma var som vanligt.

Och svaret sjunker ner i honom som hundra urtavlor. Och som tusen timmar som skall gå innan hon kommer hem.

Fadern sätter sig vid spisen och tar av sig om fötterna. Och med ens säger han i kväll nånting uppmuntrande, nånting berömande. Det gör han sällan och aldrig en söndag han varit och hälsat på hos mamma.

Om han är glad –

Om hon är bättre –

Om hon kommer hem –

– Det var bra att du burit in ved, hade han sagt. – Det är kallt ute skall jag säga dig–

Sen blev han naturligtvis tyst, efter så många ord. Men nu behövs det just inga fler. Och jämnt delbart med åtta –

– Hon är allt skral mamma, du –

I stillheten ekar det från väckarklockan, från elden i spisen, från vedlårn när fadern lutar sig ner efter ett vedträ. Alltihop vaknar och tar emot nyheten, och blir rastlöst och bestört – det knäpper till i chiffonjén, den har hört, det rinner lite grand sågspån uppe på vind, dit har det hörts.

Men sen tiger det runtom, väckarklockan är långt borta, långt bortom suset och bruset i hans öron. (13–15)

Här byggs en spänning upp mellan tigande och tal, samtidigt som just tigandet blir särskilt uttrycksfullt: genom de små kringgående ordrörelserna sipprar det fram som *inte* sägs.⁴³ När så de vanliga intetsägande hemkomstorden "som vanligt" dröjer är det olycksbådande – och än mer att de hålls tillbaka av *uppmuntrande* ord. När de väntade orden om moderns tillstånd äntligen kommer är de inte de vanliga "som vanligt" utan "ganska skral". Och trots att skralighet här torde vara den vanliga innebörden av "som vanligt", växer *utsagan* om skralighet ut till en outtalad dödsdom. Utsagda får orden en makt som fyller rummet med tystnad. Men tystnaden fylls ut med återklängen, med ett fördröjt *lyssnande* efter den. Lyssnandet *hörs* och ger ljud i tingen.⁴⁴ Och tystnaden brusar i pojken öron, medan orden sjunker in.

Som exempel på imagistisk OCH realistisk kortprosa är passagen troligen exemplarisk: ett sannskyldigt isberg. Bara småorden är synliga, och berättaren tolkar dem inte. Också han är främst en lyssnare och betraktare, och vad han hör och ser är berättelsens stoff. Men han arbetar med hörlurar och förstoringsglas: *allt* registreras, också bruset i pojken öron – men allt *skrivs inte ner*. Författaren bakom väljer och kombinerar och flätar sin text med strategiskt utplacerade luckor och hål – läsaren får själv dra sina slutsatser.

Kortprosastrategierna manifesteras också i kompositionstekniken: episodisk uppbyggnad i komprimerade scener med stora luckor. Men vissa återkommande fraser markerar samband, som lyfter fram *vanmakten* som ett tema: till exempel den ogrammatiskt infogade frasen "jämnt delbart med åtta" i citatet är ett slags besvärjelse som pojken hittat på tidigare, medan han i väntan på fadern räknat sina majblommor för att hålla oron borta. Frasen dyker nu oförmedlat upp igen efter faderns olycksbådande-uppmuntrande ord – som en besvärjelse mot fara. Och besvärjelsen vidareförs i slutet av berättelsen när pojken, på väg till tåget efter ett besök hos modern, plötsligt vänder sig om och utnämner ett av sanatoriefasadens oräkneliga anonyma fönster till *hennes* – i en rituell

besvärjelse som sånär får honom att missa tåget hem. En annan episod visar hur fadern (förgäves) prövar berättandet som en motsvarande besvärjelse mot vanmakt: berätta vill han, men dikta kan han inte, och sanningen orkar ingen höra (17f).

Det har sagts att Aurell skriver realistisk prosa byggd på poesins principer. En teknisk beskrivning av de kortprosastrategier Aurell utvecklar kunde då ges med utgångspunkt från Roman Jakobsons teori om den poetiska funktionen.⁴⁵ Ett viktigt grepp är *upprepnig med variation* som tillför ett metonymiskt-lineärt framställningssätt en *spatial* dimension, vanligen associerad med den lyriska metaforen (ett slags substitution).⁴⁶ Men i en berättande text är metonymin grundläggande: utan metonymi ingen länkning av händelser, tankar eller minnen, inget sammanhang – ingen berättelse! Och hos Aurell ligger det metonymiska fundamentet fast på ett sätt som också kan ses hos en hel del experimentella 60-talister: kombinationen av *realism* och *modernism*.⁴⁷

Men vad var realism på 1960-talet, när dessa texter gavs ut (även om flera är skrivna tidigare)? Låt oss med David Lodge anta att realism är en framställningsteknik som representerar erfarenheten på ett sätt som motsvarar beskrivningar av liknande erfarenheter i icke-litterär diskurs i samma kultur.⁴⁸ Eller med Ástradur Eysteínssons formulering: realismens litterära diskurs närs och motiveras alltid av de dominerande metoderna för kulturell representation i den aktuella kulturen.⁴⁹ Eysteínsson citerar Lodges definition: – “*the representation of experience in a manner which approximates closely to descriptions of similar experience in nonliterary texts of the same culture*”. Men om realism, som hävdats, kan *hota* konsten och därmed upplösa gränserna mellan konst och icke konst, så kan realismen, enligt Eysteínsson, också *ladda upp* konsten, liksom från avigan. Alltså måste definitionen modifieras med avseende på litteraritetsbegreppet: “realist discourse in literature is constantly nourished and motivated by the dominant modes of cultural representation in the respective society”.⁵⁰

Det innebär för det första att realism inte härmar verkligheten utan en vedertagen typ av verklighets-*beskrivning*. Och för det andra att realism

yttrar sig olika i olika kulturer. Och för det tredje att det genom distanserat återbruk av realistiska beskrivningar är möjligt skapa medvetenhet om verkligheten – som både verklig och problematisk. I den meningen är Aurell realist: han återanvänder realistiska beskrivningstyper som fortfarande är kulturellt dominanta, nämligen bygdeskildringens och den psykologiska romanens; han väljer ut några få typiska element och motiv med verklighetseffekt (t.ex. stuginteriören och tuberkulosen). Men han utesluter ännu mera: intrigen, orsaksförbindelserna, berättarkommentaren, den psykologiska analysen. Han experimenterar inte med syntaxen på modernistiskt manér, men bryter av meningarna med tankstreck innan de fullbordats – så som ofta faktiskt sker i ett replikskifte. Han ägnade för övrigt mycken tid och kraft åt att muntligt framföra sina berättelser, och det har sagts att han skriver muntligt – ’tungan har fått diktera för handen’.⁵¹ Han bryter också av raderna, så att berättelsen på textsidan kan likna en dikt. Och människoskildringen har mycket lite med vedertagen psykologisk realism att göra: berättaren kommenterar ytterst sällan sina gestalter; han låter dem själva komma till tals, antingen i direkt anföring eller fritt indirekt tal. Ofta osäkras inte bara berättarpositionen utan också gestalternas egna positioner; deras repliker flyter samman eller citeras utan upphov: texten blir *polyfon*.

Den tekniken är kanske modernistisk. Men den är också realistisk – och urgammal: det är kollektivets, ryktets, eller bygdeskvallrets röster; och de ingår i verkligheten men inte i realismens diskurs. Aurell *skapar* den diskursen, men först om och när den kanoniseras blir den realistisk i *litterär* mening. Och just om den *ännu* inte är realistisk i den meningen kan den skapa medvetenhet om en förbisedd verklighet.

P. O. Sundman

De kortprosastrategier jag beskrivit hos Aurell svarade mot bestämda principer i 60-talets estetik. Men inte många tillämpade dem så konsekvent så som P. O. Sundman. Han debuterade med berättelsesamlingen

Jägarna 1957 och blev sedan en av de mest uppmärksammade och omstridda 60-talsförfattarna.⁵² Att hans verk var en begränsningens konst kunde man se, men i övrigt var attributen legio: från provinsialism, till *nouveau roman*.⁵³ Hans berättarteknik beskrevs på hela skalan från maximalt öppen till maximalt slutet – rentav auktoritär.⁵⁴

Sundman har själv beskrivit sig som realist och behaviorist, men också som moralist, dock utan rätt att döma. Sociala relationer är vad som intresserar honom – den *indirekta* kommunikationen. Därför uppsöker han provinsiella miljöer där de sociala nätverken är starka men orden få; och framställningen korsar realistisk detaljskärpa, stilisering och reduktion – alldeles som hos Aurell.⁵⁵ Spänningen mellan åskådlighet och gåtfullhet påpekas ofta.⁵⁶ Socialrealism och hyperrealism går samman.

Den Sundmanberättelse jag nu skall kommentera heter "Förhandling" och ingår i samlingen *Sökarna* från 1963. Storyn är minimal: en löneförhandling på landsorten hemma hos fackrepresentanten, samtidigt som Sovjet sänder upp sin första sputnik – året är alltså 1957 – och det är arbetsgivarens representant som berättar. Överläggningarna avbryts två gånger när sputniken blir synlig på vinterhimlen och alla störtar ut i snön för att se. Förhandlingen drar ut på tiden och berättelsen slutar medan historien ännu pågår – ett i högsta grad 'öppet' slut. Större delen av texten upptas av av siffror och beräkningar – som de båda förhandlingarna bekämpar varandra med under artiga former.

Berättelsen bygger på kontrasten mellan mikro- och makroperspektiv: förhandlingen om hur fönsterputsning i skolans gymnastiksal skall prissättas och de ändlösa diskussionerna om hur tidsåtgången skall beräknas, ställs mot det kosmiska och världspolitiska perspektiv som sputnikens färd över himlen öppnar. "Olika ögon kunde uppfatta samma sak på olika sätt", heter det rätt nog i berättelsen (112). För därute lyfts de häpna åskådarna ur vardagens villkor och faller i begrundan: "När man tänker efter är det mycket märkligt" (103); "Det var ofattbart alltihopa" (112); "Jänkarna mår nog ganska illa just nu" (102).

Men inne vid förhandlingsbordet finns ingen plats för häpnad eller begrundan. Där krymper perspektivet så att också den sociala verkligheten försvinner. Huvudmotsättningen mellan förhandlingarna är varken politisk eller klassmässig, utan avser två sätt att *räkna*: ett teoretiskt med formler och räknemaskin och ett pragmatiskt med erfarenhet och empiri. Men perspektiven förblandas under förhandlingens gång, och de berörda – lönearbetarna – tycks ännu mer avlägsna än sputniken på himlen. Båda förhandlingarna strider om att *få rätt*. Fullständig enighet råder därför om förhandlingens och de däri ingående matematiska detaljernas vikt. Detta görs också klart för läsaren: "Ni måste förstå: vi diskuterade väsentliga ting" (100), försäkrar berättaren, med en fras som sedan varierar genom berättelsen.⁵⁷ Den motsägs lika ofta av den hemmavarande hustruns oförstående: "Att ni orkar".⁵⁸ – "Vi skall nog komma överens", blir det återkommande svaret.⁵⁹

Berättelsens egendomliga spänning byggs upp av sådana ackumulerade upprepningar. Den återkommande försäkran om stundande överenskommelse visar sig efterhand minska i trovärdighet just genom att upprepas så ofta. Till detta bidrar också den minimala förskjutningen från prognosens *skall* till imperativets *måste*: "Vi måste komma överens", heter det till sist. Men detta väcker till sist de utanförståendes motvilliga intresse: "Om ni inte kommer överens då?", undrar dottern (114); "Man vill gärna höra hur det slutar". – "För det är väl inga hemligheter" som diskuteras? Så: "Det gör väl inget att jag sitter här och lyssnar?". – Och det gör det nog. Men med de orden slutar berättelsen.

– Varför berättas den? Säkert för att ge läsaren tillfälle att begrunda just den frågan. Att själv söka fram ett svar.

Sökarna innehåller nio berättelser som alla varierar just ett *sökande* – efter en människa, en skatt eller en brännvinsflaska (*norsk*; det betonas särskilt). Eller efter problemlösning, samförstånd, förståelse, förlåtelse, gemenskap. Men resultatet uteblir oftast – det hör inte till berättelsen. I "Skallgång" läser vi avslutningsvis:

Man kanske har rätt att ställa en fråga: fann de henne, den vilsegångna flickan?

Men berättelsen handlar inte om henne. Den handlar om sökandet efter henne. (161)

Sundmans kortprosastrategier realiserar en kombination av realism och poetisk funktion, som var en betydelsefull men förbisedd aspekt av både 40- och 60-talsprosan i Sverige. Alla 60-talsförfattare var inte som Sundman – *ingen* var som han. Men just hans egenart förtydligar något gemensamt.

Noter

* Kortad version publicerad i *Fortällningen i Norden efter 1960*. Red. Anker Gemzøe, Søren Gornitzka, Peter Kirkegaard & Louise Mønster. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2004. Ss. 434–443.

¹ Se t.ex. Göran Palm, "Den nya svenska romanen", *BLM* 1961:6, ss. 450–459. Äv. B. Agrell, *Romanen som forskningsresa / Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg 1993 och P. Hansen, *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextiotalsromaner*. Stockholm/Stehag 1996.

² T.ex. Erik Beckmans *Hertigens kartonger* 1965, P. O. Enquists *Hess* 1966, Björn Håkansons *Generalsekreteraren* 1966.

³ T.ex. Lars Gustafsson, Sven Delblanc, Kai Henmark.

⁴ Se t.ex. Torkel Rasmusson i "Demokratisk dikt?", *Rondo* 1964 : 3–4, 59–65. Det didaktiska draget är tydligt hos t.ex. Lars Gustafsson, Willy Kyrklund, Lars Gyllensten, Sven Delblanc, Kai Henmark. Jfr Jan Myrdals *Moraliteter* (1967) i traditionen från Brechts brukestetik. Se vidare Agrell 1993, kap. "Den pragmatiska orienteringen".

⁵ I "The Renaissance Crisis of Exemplarity", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 59 (1998:4), ss. 557–563, påminner François Riglot om att ett klassiskt *exemplum* var en "an illustrative anecdote with a moral point", men att själva den narrativa *exempel*-funktionen fick allt större betydelse fr.o.m. renässansen på bekostnad av den klassiska funktionen som bevis i en retorisk argumentation: "although examples were often used to illustrate a didactic point, they differed from *exempla* inasmuch as they were not always meant to serve a demonstrative purpose".

J. D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France* (Princeton, New Jersey, 1989) påminner om att *exemplum* härrör ur lat. *eximere* = lyfta ut ur större helhet: "Therefore, the example is something cut out and removed from some whole" – "*exemplum* concerns a distinction made between a prior whole and a resultant fragment" (s. 9). Formellt är således *exemplum*-tekniken väl förenlig med 60-talistisk fragment- och montage-estetik. Men "for the early modern period examples are predominantly chosen to reach common ground of belief in a domain that writers and readers will recognize as reality" (s. x). Jfr nedan diskussionen om realismbegreppet.

⁶ Se äv. Agrell 1993, kap. 6.

⁷ Se Agrell 1993, kap. 6, om Enquists *Hess*, samt Hansen 1996 om Enquist, Sundman och Ekbohm.

⁸ Se Karl-Erik Lagerlöf, *Samtal med 60-talister*, Stockholm 1965, samt dens. *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen*, Stockholm 1975. Besläktade tendenser fanns i tysk dokumentarism (Alexander Kluge, Uwe Johnsson), fransk nouveau roman (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet), engelsk neopikaresk och amerikansk 'fabulatorisk' postmodernism (Thomas Pynchon, Donald Barthelme). Mot mitten av perioden kom också impulser från fransk strukturalism (Roland Barthes, Michel Foucault) och polsk situationism (Witold Gombrowicz). Vidare marxism (Georg Lukács) och marxistiskt inspirerad post-freudianism (Herbert Marcuse, Ronald D. Laing). Slutligen fenomenologi och språkfilosofi (L. Wittgenstein), samt Ferdinand de Saussures lingvistik och Noam Chomskys generativa grammatik. Se vidare K.-E. Lagerlöf, *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen* (Stockholm 1975).

⁹ Se Agrell 1993, kap. 3 och 5.

¹⁰ Se vidare Annika Olsson, *Att ge den andra sidan röst. Rapportboken i Sverige 1960–1980* (Diss., Uppsala 1992).

¹¹ Ardelius' *Dagligt allehanda* 1958, Gustafssons *Förberedelser till flykt* 1967, Jersilds *Räknelära* 1960, P. O. Sundmans *Jägarna* 1957 och *Sökarna* 1963, Trotzigs *Levande och döda* 1964.

¹² *Martyrerna: passionerna*, 1968, *Passionerna: älskog* 1968, *Karriärsterna* 1969, *Girigbukarna* 1969, *Vällustingarna* 1970, *Lögnhalsarna* 1971, *Vishetslärnarna* 1972, *Nunnan i Vads-tena: sedeskildringar* 1973, *Ordets makt: historien om språket*, 1973, *Folket och herrarna: noveller ur Sveriges historia, 1–2*, 1973, *Lastbara berättelser* 1974, *Furstarna: en krönika från Gustav Vasa till Karl XII*, 1974

¹³ Sivar Arnér, *Finnas till*, 1961; G. R. Eriks *Lindansaren* 1965; Tage Aurell: *Samtal önskas med sovavgångskonduktören*, 1969, samt reseboken *Vägar och möten*, 1960.

¹⁴ *Aftnar i S:t Petersburg. Noveller*, 1960; *Frukostdags. Noveller* 1961; *Överfallet och andra gränsintermezzon* 1963; *Husliga scener. Noveller* 1964; *Födelseboken. Noveller* 1967; *Inte än – men snart* 1969 (samlingsvolym). Därutöver romaner: *Pendeln* 1962; *Flickorna* 1963; *När de red omkring. En skojarroman om allvaret* 1969.

¹⁵ Se t.ex. Göran Palm, "Två bilder av Ezra Pound", *BLM* 1963:2, ss. 121-139. Vidare Agrell 1993, kap. 4.1.

¹⁶ Agrell 1993, kap. 4.2.

¹⁷ Lars Ardelius, "Novellsamlingen", *BLM* 1964:8, 587-592. Ardelius var en av de mer programmatiskt experimentella unga författarna. 1958 hade han debuterat med novellboken *Dagligt allehanda* och därefter gett ut ett antal genremässigt svårbestämda prosaböcker. Sedan kom: *Svävningar* (1963), *Rök: roman* (1964), *Spritt sprängande eller Massa, Skred* (1965), *Plagiat* (1968).

¹⁸ "Vi har det här kruxet att det är så förtvivlat mycket som ska matas in i en roman under låt oss säga den första tredjedelen, medan ingenting samtidigt kan avslutas och lämnas därhän. Det gör att alltför mycket av ens konstruktiva fantasi binds av sådana triviala omsorger som att servera saker och ting i lagom takt så att läsaren inte genast storknar. Om man lite hurtigt liknar skrivandet av en roman vid ledningen av ett fälttåg blir de strategiska problemen i hög grad en fråga om förbindelselinjer och underhåll, alltså rena intendenturproblem." (588)

¹⁹ De återkommande elementen kan vara människor, ting, handlingar, händelser:

"Sådana 'saker' kan man låta dyka upp oförändrade i helt nya sammanhang, i noveller med mycket skiftande innehåll i övrigt och som kanske också skiljer sig en hel del från varandra i ton och uppbyggnad. Men man kan också tänka sig en mer modifierad form av upprepning, att det som dyker upp på nytt är mer eller mindre förändrat." (588)

Principerna för denna romanform finner Ardelius i den genomkomponerade *novellsamlingen*: i den har de enskilda novellerna parallellkopplats i en komplex struktur (587), där sekvensen får *spatial* funktion (en i och för sig lyrisk princip). Se vidare Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick & London 1991), Ralph Freedman, *The Lyrical Novel Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf* (Princeton, New Jersey 1963).

²⁰ Så här skulle det kunna se ut, enligt Ardelius:

En handling kan upprepas, förändrad eller inte, hakas på nya handlingar, avbrytas igen eller fullföljas på en mängd olika sätt. Den kan också trancheras och serveras i bitar. I en berättelse kan en sten rullas upp för ett berg, i en

annan kan den rulla ner igen, kanske större och tyngre, för att möjligen fresta någon Sisyfos till ett nytt försök i ett helt annat sammanhang. En historia kan sluta med en förtvivlad vädjan om hjälp, en annan kan börja med att den bönhör. (s. 589)

Novellcykelformen rymmer också egna möjligheter, som ej kan realiseras i romanformen. Viktigaste skillnaden till romanen är

"den spänning man kan etablera mellan delen och helheten och mellan delarna inbördes, alltså mellan den enskilda, avrundade novellen och syskonnovellerna. En novellcykel bör kunna ges en mycket tydlig struktur utan att innehållet, i konventionell bemärkelse, tar någon skada. Och att strukturen kan göras tydlig och medveten för läsaren är ju bland annat en av förutsättningarna för att det ska löna sig att pröva ett mer intrikat formspråk." (588)

²¹ "Men en handling kan också på ett mer svåruppfattat sätt eka genom en hel novellcykel. Den kan ju helt enkelt återskapas på ett sådant sätt att läsaren först efter hand belönas med upptäckten att det rör sig om något hon redan stiftat bekantskap med. [...] Varje skeende, ja, varje enkelt fenomen rymmer ju i själva verket en oändligt rik arsenal av fakta, vilket vi ofta förbiser i den praktiska handlingsvärlden." (589)

Samma tanke framförs av Lars Gustafsson i Lars Gustafsson & Lars Bäckström, *Nio brev om romanen* (Stockholm 1961): "Varje händelse, gestalt, ting är ur berättarens synpunkt något outtömligt, outtömligt i den praktiska meningen att det alltid finns något att tillägga, att allt kan sättas i ytterligare samband med någonting annat." (43).

²² "Och därmed är vi redan över på det där med tingen, fransmännens och våra egna, och det egendomliga fenomenet att vad som helst som hålls fram till beskådande får ett sorts egenliv, liv och värdighet, [...]." (589)

Se äv. C. G. Bjurström, "Den nya romanen. Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon och Claude Olivier". *BLM* 1958:8.

²³ Tidigare forskning på området: F. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre* (1971); S. G. Mann, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide* (1989); M. Dunn & A. Morris, *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition* (1995); J. G. Kennedy, *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities* (1995); R. Lundén, *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite* (1999).

²⁴ Rolf Lundén, *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Costerus New Series 122 (Amsterdam-Atlanta, GA 1999).

²⁵ “The short story composite, then, is a form of narrative consisting of interlocking, autonomous stories, a narrative consciously constructed around the tension between simultaneous separateness and cohesion” (33).

²⁶ “an important characteristic of the short story composite is the successive modification or expansion of the text, i.e. that each individual story takes part in a cumulative process of meaning” (34).

²⁷ “The term *cycle* suggests a short story composite that is basically organized cyclically where in the last story there is a final resolution and a return to a beginning” (37).

Med *sequence* avses “a sequential narrative pattern where one story is added, as in a row, to the next, locking into it, but, taken together, not exhibiting a strong sense of unity and closure. In such a sequential structure one unit follows from another, as Smith says, “either logically, temporally, or in accord with some principle of serial generation” (37).

Med *cluster* avses “a rather loosely structured subgenre, in which stories seem to be striving in various directions; in which chronology is not strictly adhered to; in which the gaps between the stories are wide; and in which some stories are not easily integrated into a coherent whole. The cluster is thus less characterized by either cyclicity or sequentiality than the two forms discussed above. [...] These works possess an open structure, where in many cases the interconnections between the stories are not obvious, but will have to be constructed by readers, often with a constricting [pressa samman] result. While there definitely is a measure of unity in these clusters, discontinuity and fragmentation emerge as the by far more characteristic features” (38).

Novella avser Boccaccio-varianten: “a frame-tale, and a reappearing narrator, narrative devices linking otherwise unrelated stories” (38).

²⁸ Sklovskij, Viktor, “Konsten som grepp” (1917), övers. B. A. Lundberg, *BLM* 1970:7. Äv. i *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. K. Aspelin & B. A. Lundberg (Stockholm, 1971).

²⁹ En emblematiske kompositionsprincip – se vidare B. Agrell, ”Konsten som grepp – formalistiska strategier och emblematiske tankeformer”, *TFL* 1997:1, 33.

³⁰ Roland Barthes, *S/Z. Essä* (1970), övers. M. Höjer ([Staffanstorpe,] 1975), ss. 10–12.

³¹ – som Göran Palm (1961) noterar: nu tillkom ett nytt intresse för experiment med synsätt och synvinklar som inte var grammatiskt iögonfallande. Tvärtom återanvändes i stor utsträckning redan givna äldre och sentida former och tekniker i nya sammanhang, från nypikaresk till dokumentarism (Gustafsson, Sundman, Enquist); samtidigt som också en icke-litterär och låglitterär repertoar togs in – trivialfiktio, bruksprosa och reklamspråk (Beckman, Ekbom). Texterna skulle inbjuda till *begrundande läsning*. Pro-

vokativa tendenser saknades inte – detta var ju happeningkulturens och den politiska aktivismens tid – men syftet var att öppna texten för läsaren.

³² Se t.ex. Tania Ørum, om det *infra-ordinære* i “Modernismens realisme”, i *Gensyn med realismen*, red. J. Holmgård, Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, Aalborg universitet, vol. 1. (Aalborg 1996), s. 219; jfr äv. ss. 215–217, samt sektion IV.

³³ För 40-talsdiskussionen se Mats Jansson, *Kritisk tidspejel. Studier i 1940-talets svenska litteraturkritik* (Stockholm/Stehag 1998), ss. 224f. 233, 241–247; för 60-talet se Agrell 1993, särskilt kap. 4.

³⁴ Se Jansson 1998, 129–142 om hemingwayreceptionen, samt 142–145 om luckor och läsartilltal. I en essä från 1965 beskriver Lars-Olof Franzén gillande hur “saklighetens retorik” från den Hemingwayska prosan “bildade en front av klarsyn mot den yviga romanpatetiken och mot den konventionella romanens känslokommenterande berättarteknik” (L.-O. Franzén, 40-talets prosa”. *40-talsförfattare. Ett urval essäer om svenska författare ur 40-talsgenerationen sammanställt av Lars-Olof Franzén*, Stockholm 1965, s. 53).

³⁵ För Enquist se Thomas Bredsdorff, *De svarta hålen. Om tillkomsten av ett språk i P. O. Enquists författarskap*, övers. Jan Stolpe (Stockholm 1991).

³⁶ Torsten Ekbom, “En sorts förstoringsglas”, *BLM* 1963:10, ss. 836f. [Rec. av P. O. Sundman, *Sökarna*, 1963] hävdar att “Sundmans ’objektivitet’ är mer besläktad med Hemingway än med Robbe-Grillet” (s. 836). Vidare betonas sakligheten:

Hans prosa är enkel och slagkraftig, den döljer inga symboliska bråddjup, den är med en nästan utmanande ensidighet förankrad i den synliga och gripbara verkligheten. En genomgång av Sundmans böcker skulle säkert visa att han inte har skrivit en enda sats som inte är empiriskt verifierbar. Hans berättelser fungerar som en sorts förstoringsglas: i mitten en klar och tydlig cirkel av precisa detaljer, runtomkring utanför synfältet en vag och diffus verklighet som läsaren i stort får tänka sig hur han vill. Det som är oåtkomligt för kunskap intresserar inte Sundman. (837)

Även de sundmanska berättelsernas karaktär av “öppna” texter: » halvfabrikat, som fullbordas först genom läsarens aktiva medverkan. Det är väl detta som gör Sundman så spännande att läsa: han är aldrig vag på det undanglidande, konturlösa sättet, han är vag helt enkelt därför att han vet hur en berättare undgår att spolia en poäng.” (837)

Liknande synpunkter framförs av P. O. Enquist i “Sundman och det enkla konst”, *SvD* 15.12 1963 [rec. av *Sökarna*] och “Vi tjocka släktingar”, *SvD* 29.11 1965 [rec. av Evanders debustasamling *Tjocka släkten*].

³⁷ Anders Österling (1932) läser rentav boken socialrealistiskt – “en realism som något påminner om Sovjet-novellisterna” – men noterar samtidigt detaljskärpan (“Synen är noggrann som en lupp”) och konstmässigheten i bokens mosaik-artade komposition:

Berättaren gör egentligen ingenting annat än lägger samman bitarna till en mosaik, men ser man efter litet närmare så befinnes skildringen vara ganska konstmässig, hårt arbetad och på sitt sätt perfekt. De 125 sidorna ges samma illusion som en ändlös roman. (Österling “Berättardebüt”, *SvD* 27/3 1932; cit. eft. Lars Andersson, *Platsens ande. En bok om Tage Aurell* (Stockholm 1995), s. 190f.)

³⁸ Jämför Ragnar Matssons karakteristik i *Berättaren i Mangskog. Tage Aurells författarskap till genombrottet 1943* (Diss., Stockholm 1970): “Hans temperament, gestaltningsförmåga och starka människointresse är dramatikers, hans sätt att handskas med orden lyrikerns, hans finaste intuition att ändå envisa med att vara berättare.” (s. 263.)

³⁹ Beskrivningen av tekniken i Matsson 1970 är klagörande och förtjänar utförligt citat: “Hans metod är sovrandet, det stränga utväljandet” (249). – “Hela Aurells författarskap, det vill säga de olika elementen däri, kan ses utifrån denna princip. En sträng och konsekvent selektion är märkbar i textens olika skikt.” (250) – “Den *stilistiska selektionen* tar sig uttryck [...] ellips av en del prepositioner, av subjunktionen *att* och relativpronomet *som*; överhuvud undanröjes i språket sådant som ger upphov till automatiska reaktioner från läsarens sida. Metaforer förekommer sparsamt, adjektiven minskar och adverbena ökar. Meningarna drar ihop sig, det är som en gjutmassa som efter avsvälningen får fastare konsistens. [...] I samma riktning verkar användningen av fundament. De ger emfas men också en grad av fasthet och lugn åt texten, så att den inte sprängs under trycket av omstörtande händelser av inre och yttre slag. Till emfasen bidrar de prosodiska möjligheter som ligger inbyggda i textens organisation och optimalt kommer till uttryck vid författarens egen uppläsning. Liksom för de gamla grekerna har, tycker man sig känna, tungan fått diktera för handen.” (250f.) – “Den strängt tillämpade selektionen i Aurells prosa leder till knapphet. Knappheten kompletteras med den emfas som uppstår ur författarens starka uttrycksvilja. Resultatet blir något som Ekelund framhöll som det idealiska, nämligen explosiv korthet. Aurell förmår också förena knapphet med objektiv berättarbehållning”.

Emfas kan också uttryckas genom “avvikande ordföljd, bruket av arkaismer, dialektalismer, vulgarismer osv.” Det sistnämnda är det enda medel till emfas som han valt bort. “Däremot har han hittat på fler, [...] radindelningen, avslöjar hur nära lyrikens uttrycksmedel Aurell kan komma i sin epik.” (251)

Men inte bara selektion – också motsatsen: “Den aurellska textens hemlighet ligger inte bara i att han gör en selektion av sådant som andra låter stå kvar. Där det konventionella uttrycks sättet kräver selektion underlåter han att göra det. I skolan och på redaktionen

hade han fått lära sig att inte blanda in dialektuttryck. Från Tybergs gård börjar dialekten växa in i språket. Slutligen märks den knappast i den sammansmälta form som uppstått. Hos Laforgue såg han att i högstämnda sammanhang vardagliga ord kunde användas.” Aurell gör också motsatsen, dvs, använder högtidliga ord i vardagliga sammanhang.

Viktig är också relationen till *imagismen*: “intresse för den hårda och avklarade bilden” (253). Syftet med denna “den knappa stilen” är “att sätta läsaren i ett djupare förhållande till texten.” (254)

⁴⁰ Matsson 1970: “Längst har selektionen gått i Till och från Högåsen där vissa avsnitt liknar särstående partier i en diktcykel.” (250) – “Ett grafiskt medel, radindelningen avslöjar hur nära lyrikens uttrycksmedel Aurell kan komma i sin epik.” (251)

⁴¹ “de branta förkortningarna, utelämnandet av alla onödiga mellanled: förtätningen”; “Aurells suveräna interpunktion, hans avbrutna meningar, allt det som ger språket rytmiska kvaliteter man kan kalla lyriskas” (Peter Ortman, “Språkkonstnären Tage Aurell”, *SDS* 19.9.1969).

⁴² Ruth Halldén, “Tage Aurells nya bok: Alla vardagsrepliker blir skärande som piskrapp”, *DN* 19.9.1969.

⁴³ Obs den inskjutna frasen “jämmt delbart med åtta” – ogrammatisk i det mimetiska sammanhanget, men semiotiskt laddad, eftersom den reaktiverar besvärjelsefunktionen från inledningsscenen.

⁴⁴ Jämför Karl-Erik Lagerlöfs recension, “Jag hörde röster, mörka, blida, vilda...”. *GHT* 19.9.1969: “Aurells metod att berätta och återge har från början varit en form av lyssnande, en stil som skärper det försagda talet eller tar fram det som aldrig fick röst. Sättet boken till ögat och plötsligt framträder och blir synligt ett myllrande liv under det vanliga livets yta, dramatiska och grymma skeenden, snabba betydelsefulla rörelser i det obeaktade småliv som heter vardag, gråhet, obemärkthet och utgör grunden för allt.” Och vidare: “Han går förbi de förklaringar som blockerar vägen för oss på grund av att de är färdigformulerade och därför lögnaktigt ter sig slutgiltiga och tillräckliga, förbi dem till det plan där upplevelsen ännu kan förmedlas eftersom den ännu inte fångats som sanning.”

⁴⁵ Dvs. att principen om semantisk ekvivalens projiceras från språkets selektionsaxel baserad på likhetsrelationer (metafor) till kombinationsaxeln, baserad på närhetsrelationer (metonymi). Se Roman Jakobson, »Lingvistik och Poetik« (1960), övers. Ö. Dahl, i *Poetik och lingvistik*, red. K. Aspelin & B. A. Lundberg (Stockholm 1974): “*Den poetiska funktionen projicerar ekvivalensprincipen från selektionsaxeln på kombinationsaxeln*. Ekvivalensen upphöjs till konstitutiv princip för sekvensen.” (s. 150). Det skulle betyda att Aurells prosa är på en gång metonymisk och metaforisk. Närhetsrelationerna får då funktionen av likhetsrelationer, det vill säga, blir metaforiska (delen som representerar det hela

blir samtidigt en metafor för helheten). Metonymiska tekniker kan på så vis manipuleras för att tjäna metaforiska syften.

Mest användbar blir teorin sådan den senare utvecklats av David Lodge i *The Modes of Modern Writing . Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (1977; London, New York, Sydney 1997) och Frank 1991 med särskild hänsyn till prosan, inte minst realistisk prosa, som brukar anses metonymisk (bland annat är *exemplum*-funktionen synekdochisk).

Lodges beskrivning av Hemingways realism är belysande för både Aurell och Sundman: Hemingway såg den konstfulla användningen av upprepning med variation, lexikalisk och grammatisk, hos Gertrude Stein och kombinerade den med imitation av vardags-språk – så blev han modernist och realist. Han tillför på så vis realismen symbolismens kvaliteter. T.ex. en inledande miljöbeskrivning kan utvecklas längs en linje av närhetsrelationer; realismen gör metonymiska utvecklingar från intrig till atmosfär, från karaktärer till iscensättningen i tid och rum. Mycket av presentationen är synekdochisk – detaljerna får ge helheten. Men samtidigt är ett annat system av relationer i verksamhet: vissa ord, grammatiska strukturer och rytmiska mönster upprepas i riktning mot en motsatt effekt genom att dra uppmärksamheten mot likheter snarare än närhet – ett metaforiskt mönster korsar det metonymiska.

⁴⁶ Lodge 1997, 490.

⁴⁷ Se vidare bidragen till *Gensyn med realismen*, särskilt Jørgen Holmgaards "Realisme og narrativitet. Om narrativ kausalitet".

⁴⁸ Lodge 1997, s. 25.

⁴⁹ Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism* (Itacha & London 1990), s. 194.

⁵⁰ Eysteinnsson 1990, s. 195.

⁵¹ Matsson 1970, s. 251)

⁵² Senare böcker: *Undersökningen* 1958 (social roman), *Skytten* 1960 (krimroman), *Expeditionen* 1962 (dokumentärroman), *Två dagar, två nätter* 1965 (roman baserad på novell ur *Jägarna*), *Ingenjör Andréas luftfärd* 1967 (dokumentärroman), *Ingen fruktan, intet hopp* 1968 (dokumentärschildring), *Berättelsen om Sám* 1977 (romanpastisch, baserad på isländsk saga).

⁵³ Men själv hänvisade han enbart till muntlig tradition och isländsk saga.

⁵⁴ Tobias Berggren, "Expeditionskårens hemligheter", *BLM* 1970:3.

⁵⁵ Sundman, P. O, "Kommentarer kring en teknik", *BLM* 1963:3, 231-234:

Jag begränsar mig, jag genomför en omfattande abstraktionsprocess – samtidigt som jag ger ökad betydelse åt vissa av berättelsens enskildheter. Här-

igenom får berättelsen sin form och sina konturer och härigenom ger jag också lyssnarna en bild av mig själv. [-] På samma sätt med min diktade berättare. Han skall berätta om ett skeende eller en medmänniska och hans berättelse måste vara både begränsad och understrykande. Och jag måste vara medveten om att han också ger en bild av sig själv genom att dröja vid vissa detaljer och förhållanden och genom att inte lägga märke till andra eller helt eller delvis förtiga dem. (232)

⁵⁶ I en försvenskad *BLM*-essä 1965 – "Vid minsta tecken", övers C.G. Bjurström, *BLM* 1965:6 – beskrev Michel Butor Sundmans teknik fenomenologiskt, i perspektivet av *nouveau roman*: reduktionen förvandlar realismens värld till en värld av tecken. Och det är i det perspektivet Butor förstår också provinsialismen: i den karga nordliga miljön förstoras varje fysisk detalj och omvandlas till mångtydigt tecken:

Hos Sundman är snön en väsentlig bild för hur verkligheten reduceras ner till några tecken som det gäller att kunna tyda; vissa ordnas i säkra 'läsarter', medan andra endast bildar ofullständiga sammanhang som det inte är tillrädligt att dra några slutsatser av, så länge man inte har funnit 'determinanten' av det som saknas, och som alltså omger det man vet med en krans av möjligheter som man måste kunna uppskatta. Det är sällsyntheten hos tecknen på sidan eller på snötäcket som tillåter oss att studera dem ordentligt. I allmänhet tvingar oss deras överflöd att bortse från de flesta av dem eller från det faktum att de eventuellt saknas, samt att ta för givet det som ingalunda är det.

Det faktum att Sundman har förlagt alla berättelserna i sina fyra böcker till en avlägsen landsända där han valt att bo under flera år, innebär därför ingen "provinsialism" i ordets vanliga bemärkelse. (443)

⁵⁷ Ss. 98, 106, 107, 109, 110.

⁵⁸ Ss. 106, 107, 110, 113.

⁵⁹ Ss. 95, 97, 107, 110, 114.