

# RECEPTION/ BEVAKNING/ KRITIK

Isabelle Daunais om Sara Danius, *The Prose of the World*

Sten Wistrand om Dan Brundin, *Omvägens estetik*

Christian Lenemark om Maria Jönsson, *Som en byracka*

Claudia Lindén om Torbjörn Forslid, *Varför män?*

Mia Österlund om Birgitta Theander, *Ålskad och förnekad*

Birgitta Johansson om Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*

# The Prose of the World

Sara Danius, *The Prose of the World. Flaubert and the Art of Making Things Visible*

Uppsala Universitet, Acta Universitatis Upsaliensis, 2006, 203 s.

Sara Danius arbete utgår från en väldigt enkel, men mycket rik fråga: om man inom litteraturforskningen, och i synnerhet vad gäller den realistiska romanen, flitigt studerat frågan om blick och visualitet (vare sig det skett via narratologi, tematiska studier eller som nyligen genom socio-kulturella angreppssätt), så har man i ringa utsträckning intresserat sig för *det synliga* som sådant, närmare bestämt betydelsen av hur synligheten framträder (föremål och miljöer i detalj) i litterära verk. Från och med realismen är föremål och miljöer inte längre endast i diegesen uppmärksammade föremål, genom sin beskrivning existerar de också i egenkap av autonoma bilder, som från verkligheten avskiljbara och oberoende delar. Men hur, genom vilka metoder, genom vilket språkarbete uppnår föremål, personer och miljöer detta lika mycket semantiska som narrativa oberoende, som synliggör? Det är denna fråga som Sara Danius försöker besvara i en stimulerande, dynamisk, och mycket övertygande studie.

För sin undersökning har Danius valt att vända sig till Flaubert, som hon förutsätter representerar ett nytt kapitel i den litterära synlighetens historia (s. 16). Denna idé är antagligen inte helt ny, då forskningen sedan länge visat hur författaren till *Madame Bovary* dragit känslan för detaljer, framställningen av texturer och material, föremålets autonoma (och därigenom ofta löjliga) liv, oändligt mycket längre än sina föregångare. Det finns alltså en risk med att ännu en gång, efter alla de studier som på nära eller långt håll ägnats ämnet, ställa frågan om den flaubertska beskrivningen. Men Danius lyckas undkomma risken och banar en relativt okänd väg genom det vidsträckta synlighets-

fältet hos Flaubert, en väg som består i att situera denna synlighet i en bildens autonomiseringsprocess där den endast skulle utgöra en av hållpunkterna. Det är nämligen viktigt att notera att författaren presenterar *The Prose of the World* som den första delen i en trilogi som syftar till att studera hur den moderna romanen har utvidgat och koloniserat det synligas domän – man skulle också, med Roland Barthes terminologi, kunna säga det märkbaras domän.

Sara Danius reflexion tar som utgångspunkt Theodor Adornos studie av Balzac i *Noten zur Literatur* (det är ämnet för bokens första av tre kapitel). Enligt Adorno skulle Balzac vara en av vad man kan kalla den post-götiska periodens första författare, det vill säga en av de första författarna som konfronteras med en värld som, genom sin växande komplexitet, upphör att vara representerbar eller framställningsbar i sin totalitet. Från och med 1800-talet är inte längre verkligheten – på grund av överflödet och mångfaldigandet av kunskap, tekniker, föremål och ämnen – gripbar mer än delvis eller i stympad form. Det är därför som den balzaciska beskrivningen, i sin strävan efter precision och detaljer, mindre talar om den konkreta möjligheten att bedöma verkligheten än önskan eller drömmen om att göra det. Tvärtom vad man kan tro trivs inte Balzac och 1800-talets författare i allmänhet i den materiella värld som omger dem. Förbisprungna av uppdelningen av världen i mer och mer specialiserade sfärer, är det som främlingar (»alienated from it« (s. 48)) som de skulle komma att försöka beskriva eller formulera den för sig.

Om Balzac, enligt Adorno, kan betraktas som den författare som upptäcker denna distans går Flaubert, menar Danius, ett steg längre i separationen av subjekt och synligt, så till den grad att han formulerar en helt ny världsuppfattning. Danius analys omfattar *Madame Bovary* och *L'Éducation sentimentale* som hon ägnar varsitt kapitel. Studien avslutas med en epilogs som jag återkommer till. Utan att, som redan nämnts, erbjuda några verkligt nya perspektiv för för-

ståelsen av Flauberts verk, så erbjuder Danius rakt igenom dessa två kapitel stimulerande iakttagelser – vilka redan tagits upp av den tidigare forskningen, men som hon angriper från en annan vinkel vilket ger dem en ny vändning och utökar meningen. Kapitlet som ägnas *Madame Bovary* utforskar Flauberts skapande av ett »levelled universe« (s. 70), det vill säga av en värld förenad av det synligas plan, som ger allt som beskrivs (karaktärer lika mycket som föremål) samma existensnivå eller närvaro. Att förgrunden blandas med bakgrunden har redan Flaubert sagt oss i sin korrespondens (som Danius inte hänvisar till, vilket är ovanligt i Flaubertforskningen), men analysen behandlar här inte den helhetsstruktur som författaren hänvisar till. Den avser istället frasens konstruktion, som är arbetets verkliga undersökningsobjekt: »From a linguistic point of view, Flaubert systematically expands the lexical and semantic range inherent in a given object. More than anything else, it is a predicative expansion« (s. 70). Det är denna predikativa expansion bortom språkets vanliga gränser (och epokens litterära språk) – här analyserat utifrån passagen där Lheureux för första gången presenterar sitt utbud av varor för Emma Bovary – som gör det möjligt för Flaubert att ge samma synlighet till föremål och levande varelser. Konsekvensen av denna identiska synlighet, som man är frestad att kalla tentakelmässig, är emellertid inte så mycket att föremål ges liv eller animeras, att de till exempel görs till »karaktärer« (på samma sätt som Danius något förvånande föreslår apropå elden som brinner i Emmas eldstad; förvånande därför att hon överallt annars visar hur det universum som Flaubert installerar är just föga metaforiskt), som att de segmentariseras. Vad Flaubert skapar är autonoma bilder, som existerar i sig, bortom alla relationer med en större helhet som skulle förklara eller relativisera dem. Detta gäller såväl föremål som delar av föremål, vilka den flaubertska syntaxen avskiljer, isolerar, och på så vis synliggör.

Sålunda presenteras synligheten i *The Prose of the World* som resultatet av en separation eller

disjunktion: de beskrivna föremålen är syntaktiskt och semantiskt isolerade, icke-metaforiska och icke-underordnade. Prosan som föremålen skriver in sig i söker inte efter att ge dem en mening, i motsats till den prosa som praktiseras av romanens karaktärer. I synnerhet gäller det Homais, och de artiklar han skriver för *Fanal de Rouen*. Hans språk utmärks av att vara förklarande och metaforiskt, av att underordna allt under allt och att endast uppvisa existerande bilder, som på något sätt redan ingår i repertoaren, uteslutande från diskursens ordning, avskiljda från de föremål som de hänför sig till. Denna prosa skulle, föreslår Danius, vara närvarande i verket genom kontrastverkan, för att bättre framhäva allt det i Flauberts prosa som är nytt. Men Danius går här längre än så. I sin reflexion över de i *Madame Bovary* verksamma språken (Flauberts och karaktärernas) föreslår hon att Homais inte skulle vara den enda som vill skriva, utan att Emma också skulle uttrycka en önskan om att bli författare. Hypotesen är inte ointressant men saknar tyvärr grund. Kan man dra slutsatsen att Emma önskar vara författare till en romantisk roman (»to author a romantic novel« (s. 101)) med hänvisning till att hon köper pennor och papper i avsikt att brevväxla (trots att hon inte har någon att skriva till) och att hon önskar att »namnet Bovary«, vid (den lyckliga) utgången av klumpfotsoperationen, blir känt, och att hon kan »se det i bokhandlarnas skyltfönster, omnämnt i tidningarna och välkänt över hela Frankrike?« Det argumentativa steget är något stort och Danius är själv medveten om sitt påståendes sårbarhet, som det är mycket svårt för henne att understödja (»But if authorship is what Emma really wants, why does the text not say so? Why does her desire to become a writer remain a wishful substratum? Why can it be glimpsed only in the interstices of narrative?« (s. 103)). Visserligen har hypotesen ringa betydelse, eftersom den inte påverkar arbetets allmänna tankegång, men just av den anledningen återstår dess närvaro och giltighet att preciseras.

Medan inledningen och kapitlet om *Madame Bovary* etablerar en klar distinktion mellan frågan om det synliga (det som framträder för ögonen och som författaren etablerar syntaktiskt och semantiskt, utan att nödvändigtvis anlita en fokaliserande karaktär) och frågan om blick (olika aspekter av det synliga gripbara genom en fokaliserande karaktärs handlande), så blandar kapitlet om *L'Éducation sentimentale* ihop dessa två begrepp något, såtillvida att det synliga här väldigt ofta är det som uppfattas och inramas av karaktärerna. Även om denna blickens återkomst är berättigad av analysen (se längre fram) så leder den till att det ursprungliga påståendet – att det synliga skiljer sig från visualitet – blir något uttunnat, till förmån för ett mer psykologiskt eller sociologiskt sätt att närma sig de i romanen iscensatta bilderna. Den stora scen som kapitlet vilar på är givetvis den där Mme Arnoux »uppenbarar sig« på Ville-de-Montereau bron. Här presenteras emellertid fabrikanterens hustru som ett föremål för begär och som en produkt av hjälten Frédéric Moreaus »manliga blick«, och alltså som en betraktad varelse som konstrueras av karaktären snarare än att vara generellt eller ointresserat synlig. Trots denna lätta förflyttning (som om karaktärernas blick hade gripit tag i en analys som önskade avlägsna sig från dem), innehåller också detta kapitel skarpsinniga och mycket sensibla iakttagelser. Den mest nyskapande och stimulerande iakttagelsen är den som handlar om det som skulle vara övergången, från *Madame Bovary* till *L'Éducation sentimentale*, från en juxtapositionens estetik och från nivelleringen av alla synliga föremål, till en estetik som reducerar det synliga till det unika. En övergång som skulle uttrycka ersättandet, från den ena romanen till den andra, av semikolon med kolon, som tecken på en för en viss världsbild distinkt eller emblematisks interpunktion. »Flaubert wants indexicality, not semiotics. Indeed, he wants literality, not literature. By way of the colon, the passage [om Mme Arnouxs uppenbarelse] seeks to effect a presentation rather than

a representation. It wants to bring forward, to demonstrate, to show. In the end, these carefully crafted sentences seek less to signify than to actualize a presence, a singular because absolutely particular presence« (s. 142). Om tillvägagångssättet är annorlunda så består resultatet här också i en typ av utjämning: Mme Arnoux kommer aldrig att bli något annat än en bild utan djup, blott en gestalt inramad av Frédéric's blick. Det är i varje fall som sådan hon framträder och existerar i den unge mannens ögon och det är i egenskap av bild som nästan hela verkligheten framträder för honom. Visualiteten förenas här med det synliga (med risk för att sammanblandas): det är genom bildens unicitet som det synliga skapas. Men denna unicitet är inte bara syntaktisk, den har också att göra med karaktärernas tanke och blick, med deras önsningar och fantasier, man skulle kunna tillägga: med deras förmågor.

Arbetet avslutas med en epilög som syftar till att inplacera *Trois contes* och *Bouvard et Pécuchet* i tesen som helhet. Vid en första anblick, och det framhäver Danius mycket väl, förefaller inget av verken motsvara den visualitetens estetik som frilagts i de föregående kapitlen. *Trois contes* därför att ingen blick skulle vara verksam där som skulle uppehålla sig vid världens detaljer (vilket är en mycket diskutabel tanke). *Bouvard et Pécuchet* därför att Flaubert i denna roman inte söker begränsa föremålen till ren närvaro. Danius svar på denna nya konfiguration är intressant – *Bouvard et Pécuchet* och *Trois contes* skulle vittna om en separation mellan å ena sidan handling (»narrative events«), å andra sidan språk (»linguistic events«), och vardera verk representerar en av dessa vägar: »The one path is embodied by *Bouvard et Pécuchet*, the other by *Trois contes*. Schematically speaking, we might say that the former book represents a narrative purged of linguistic events, that is, of images. Conversely, the latter represents images, or linguistic events, purged of narrative« (s. 181). Även om påståendet kräver viss nyansering och en bättre

avgränsad definition av begreppet narrativitet (som *Trois contes* är långt ifrån befriad från), så är tanken om en »specialisering« i Flauberts senare verk, som skulle renodla vissa aspekter av de föregående, tilltalande och framförallt mycket ny. I synnerhet öppnar den för det hittills helt okända perspektivet som går ut på att förbinda Flauberts verk inom ramen för deras formering till en intern utveckling eller bana.

*The Prose of the World* är en uppslagsrik studie. Dess alerta ton, den klara helhetsstrukturen, precisionen i exempel och framställning gör läsningen mycket behaglig – så tillvida rör det sig om ett pedagogiskt arbete i ordets bästa bemärkelse. Ibland beklagar man en viss snabbhet i analyserna (för att inte säga en viss självsvåldighet: att efter ett citat säga att det är ett exempel på »vintage Flaubert« är inte bara korthugget utan hänvisar läsningen av verken till en viss förförståelse), en analys som inte alltid gör så mycket av de egna iakttagelserna som den skulle kunna (man får ibland, kanske felaktigt, intrycket att denna bok är resultatet av analyser som helt eller delvis utarbetats i olika kontexter, och som sammanförts omkring en hypotes som upptäckts och formulerats först i efterhand). Men detta förtar på intet sätt intresset av Danius arbete, och man väntar med otårlighet på fortsättningen av studien.

Prof. Isabelle Daunais, *Dep. of French Language and Literature, McGill University, Kanada*

Översättning från franskan av Johanna Lundström

## Omvägens estetik

Dan Brundin, *Omvägens estetik: Lättillgänglighet och komplexitet i Pär Rådströms sena verk*

Skellefteå: Artos & Norma bokförlag 2006, 302 s. (diss. Göteborg)

För många som kom nya till litteraturen under 1950-talet tycks Pär Rådström närmast ha blivit vad vi idag kallar kult. Själv tillhör jag en senare årgång för vilken han nog är ett namn

men inte självklart läst. Bland yngre tycks han inte ens vara ett namn. Det står en aura av 50-tal runt Rådström som med sin mustasch och sina glasögon har kommit att framstå som smått ikonisk för en generation svenska intellektuella som spisade jazz och for till Paris. Som skribent prisades han tidigt för sin smidiga och lätt kåserande stil, men kritiken uppmärksammade även att författarskapet hade en mer komplicerad sida.

Denna spänning mellan lättillgänglighet och komplexitet står i centrum för Dan Brundins avhandling om Pär Rådströms sena verk – varmed avses *Ballong till månen* (1958), *Sommargästerna* (1960) och *Översten* (1961), men inte *Mordet* (1962) – och formuleras redan i titeln som en för Rådström specifik litterär strategi: *Omvägens estetik*.

Man kan säga att Brundin dels vill visa vilka uttryck som Rådströms estetik har tagit sig i de undersökta verken, dels vill höja Rådströms litterära anseende genom att framställa honom som en seriös, medveten, komplicerad och i det närmaste postmodern författare, mer eller mindre i samklang med *roman nouveau*. Som syfte anges »att klargöra hur Pär Rådström i sina längre prosaverk kombinerar lättillgänglighet och komplexitet, och hur det påverkar läsningen« (s. 9). Han tänker sig att den »inledande lättillgängligheten uppmuntrar en automatisk läsning, som dock successivt desautomatiseras av komplexiteten« (s. 15). Detta gjorde samtidens recensenter förbryllade och fick dem att tro att Rådströms romaner brister vad gäller sammanhållning och avrundade slut, men Brundin menar att Rådströms sätt att skriva »innebär att verken hela tiden närmar sig ett mål, någon slags helhet eller tillfällig punkt, via en *alternativ* väg, via en *omväg*« (s. 19). Genom att påvisa detta hoppas han också kunna »revidera bilden av ett mycket läst författarskap« (s. 9).

Lättillgänglighet sågs vara »det som får läsaren – här representerad av olika kritiker – att uppfatta Rådströms verk som på ett *direkt* plan lättlästa och enkla« medan komplexi-

tet beskrivs som »det utrymme i ett verk som ges åt skiftande tendenser och möjligheter, och som kan innehålla oförenliga påståenden och motsättningar« (s. 15). Definitionerna framstår kanske inte som helt kongruenta då den första tycks öppna för receptionsteoretiska frågor medan den andra framstår som mer entydigt textimmanent. I praktiken gör emellertid Brundin ingen större skillnad mellan det ena och det andra, vilket också är problematiskt.

Vad som gör en framställning lättillgänglig avhandlas rätt summariskt, och diskussionen tenderar att antingen bli trivial och tautologisk – lättillgängliga inslag karaktäriseras av att de är lätta att ta till sig – eller allt annat än självklar. Det hävdas sålunda att blotta förekomsten av begrepp som »Stockholm« och »Siv Malmqvist« gör en framställning lättillgänglig eftersom de refererar till en bekant autentisk verklighet. Läsaren förutsätts nämligen ägna sig åt något som Brundin kallar *överkodning* (s. 59). Han hänvisar kort till Barthes, men tankar av detta slag finns kanske mer utvecklade hos t.ex. Ingarden, Iser och Chatman. Begrepp som »Stockholm« och »Siv Malmqvist« tänks hur som helst trigga läsaren att fylla ut och »dokumentariserar« (s. 57) texten, i detta fall *Sommargästerna*, med allt denne vet om staden och sångerskan. Men i vilken mening gör detta framställningen lättillgänglig? Jag inser naturligtvis att man måste känna till Malmqvist för att uppfatta hennes namn som en populärkulturell tidsmarkör, men hotas inte romanförståelsen om man försöker aktualisera allt i hennes liv och verk, oavsett om det har med Rådströms text att göra eller inte?

Längre fram i avhandlingen visar sig också det lättillgängliga inte vara så lätt. Personer som likt Siv Malmqvist bara omnämns utan att ingå i intrigen kallar Brundin »osynliga gestalter« (s. 162), och nu ställer han sig frågan vad som händer om läsaren inte vet vilka de är. När såväl en faktisk »Nils Liedholm« som en fiktiv »Perry Mason« nämns i *Ballong till månen* riskerar dessutom den fäkunnige att hamna i ytterligare svårigheter. Kan man inte placera

dessa ontologiskt rätt riskerar nämligen namnen »att inte få de funktioner de bäddar för« vilket gör att »verklighet och fiktion kan hamna på kollisionkurs« (s. 117) med risk för att hela framställningen imploderar. Problemet är bara att om hänsyn tas till enskilda läsares eventuella okunnighet i olika frågor torde det inte finnas ett enda litterärt verk som går säkert. Och om det är Rådströms litterära strategi som Brundin vill åt måste han väl kunna utgå från att Rådström tänker sig de nämnda namnen som bekanta för läsaren, annars vore det ju poänglöst att nämna dem. Dessa »osynliga gestalter« sägs emellertid även bidra till verkets komplexitet genom att de bara »flimrar förbi i olika sammanhang« och »skapar ett störande brus som skymmer grundberättelsen« (s. 162). Brundin menar dessutom att läsaren i brist på information från Rådströms sida »tvingas [...] att själv, utifrån sina egna erfarenheter, vara med och berätta gestalterna och låta dessa berättelser bli en del av verket« (s. 162). Det måste rimligen innebära att ju mer man vet om Siv Malmqvist, som tidigare indikerade lättillgänglighet, desto svårtillgängligare blir nu *Sommargästerna*. Men tenderar inte hela diskussionen om lätt- och svårtillgänglighet därmed att implodera? Det är också oklart vad Brundin menar med att läsaren i verket integrerar sina egna »berättelser« om raden av osynliga gestalter. Eftersom avhandlingen uttryckligen stöder sig på Gérard Genettes narratologi kunde man förmoda ett visst intentionsdjup i ord som »berätta« och »berättelse«, men jag har samtidigt svårt att tro att Brundin här menar något annat än att vi bara aktualiserar diverse föreställningar om de personer som omnämns. Att infoga berättelser i kvalificerad mening vore ju inte att läsa Pär Rådströms roman utan att revidera den.

Som teoretisk utgångspunkt för avhandlingen anger Brundin förutom Genette den franske tänkaren Jean Baudrillard. Bruket av de två reser delvis olika metodfrågor. Genette används främst för att försöka reda ut olika berättarnivåer. Rådström är ju en modern författare som

inte nöjer sig med att berätta en historia rakt upp och ned, speciellt inte i *Sommargästerna*. Där bäddas handlingen in i en ram där en författare, kallad »Pär Rådström«, inte bara tänks berätta just denna historia utan dessutom resonerar om sin egen berättelse och konfronteras med dess karaktärer. I denna höggradigt metafiktionsroman blandas ständigt vad som egentligen är oförenliga ontologiska nivåer. Risken är dock stor att förvirringen snarare ökar än minskar om man oreflekterat lägger Genette som ett raster över framställningen. Brundin blir själv osäker på hur en rad saker egentligen skall förstås och presenterar olika motsägelsefulla lösningar. Poängen är dock att »narratologin« får bevisa att Rådströms text verkligen är ontologiskt instabil. Jag är inte så säker på att Genette skulle dra denna slutsats, men Brundin behöver den för att öppna för Baudrillard och beskrivningen av romanen som en hyperverklighet av postmodernt snitt.

Som Brundin själv påpekar är Baudrillard ingen litteraturteoretiker, men Brundin »tillåter sig«, som han uttrycker det, trots detta att använda sig av dennes begrepp och »överför« Baudrillards »mer samhällsorienterade teorier till det litterära området«. Om »vissa citat« som en följd av detta »kan tyckas märkliga« bör de, upplyser han, »läsas metaforiskt« (s. 215, not 20). Men kan man bara »överföra« en teori och dess begreppsapparat från ett område till ett annat? Och vad innebär det egentligen att läsa Baudrillard metaforiskt? Brundin avstår från att ställa frågor av detta slag och anför inga argument för det rimliga i sitt förfarande; han konstaterar bara att med »Baudrillards synsätt hotar [...] en ontologisk instabilitet att *implodera* textens hierarkiska struktur och med den alla ontologiska skillnader, så att endast *en* nivå återstår: *hyperverkligheten*, där det inte längre finns vare sig verklighet eller fiktion, bara en *simulering* av verklighet« (s. 15). Den essä av Baudrillard som Brundin här hänvisar till berör emellertid inte »texter«, som man kan förledas tro, och jag betvivlar att »Baudrillards synsätt«

över huvud taget tillåter fiktionslitteratur att i någon vettig mening implodera och upprätta hyperverkligheter. Det är karakteristiskt att Brundin inte heller gör den nödvändiga distinktionen mellan hyperverklighet som något som diskuteras i en roman och romanen som en skapare av eller kanske ett uttryck för en hyperverklighet. I romananalyserna diskuteras också detta på ett glidande sätt som gör det svårt att veta när det ena eller det andra avses. Att Rådström i *Översten* intresserar sig för något som skulle kunna beskrivas med begrepp som »simulering« och »hyperverklighet« kan nog de flesta hålla med om, men det innebär ju inte att själva romanen skulle förvandlas till en hyperverklighet. Kanske menar inte heller Brundin detta utan underförstår här något slags metaforisk Baudrillard-läsning. Det skulle å andra sidan innebära att Baudrillard faktiskt förlorade sin status som teoretisk grund och förvandlades till en som blott levererat några begrepp som i en viss mening kan användas för att beskriva vad Rådström ger uttryck för i sina romaner – men som lika gärna hade kunnat beskrivas med andra och mindre belastade begrepp. Men åtminstone i fallet *Sommargästerna* kan jag inte förstå annat än att det för Brundin är en viktig poäng att läsaren faktiskt tänks genuint osäker på romanens status som roman. Ibland kan man rentav få intrycket att Brundin ser Pär Rådström som en föregångsman som såg, förstod och gav uttryck för det som Baudrillard först 25 år senare formulerade. Sålunda tas dennes fantasifulla essä *Amerika* till intäkt för att redan *Ballong till månen* gav en korrekt bild av »den amerikanska kulturen« (s. 176 f.). Detta påstående förutsätter emellertid några långt ifrån självklara antaganden: dels att det existerar något sådant som en essentialistisk sanning om Amerika, dels att Baudrillard har formulerat den, dels att Dan Brundin kan avgöra att så är fallet. På ett liknande kritiklöst sätt hänvisas till Sartre och socialpsykologen George Herbert Mead, vilkas tankar behandlas som sanningar med giltighet även inom fiktionsframställning.

En stor del av avhandlingen ägnas åt att peka ut olika former av ontologisk instabilitet i de undersökta romanerna för att därigenom kunna hävda dem som hyperverkligheter i någon mening. Nu tycks mig emellertid Brundins krav på stabilitet vara sådana att ingen fiktionsframställning över huvud taget kan efterleva dem; även den mest tryggt realistiska roman måste ge upphov till ett ontologiskt flimmer. Därigenom undergräver också Brundin sitt syfte att på detta sätt komma åt »Rådströms egenart som berättare« (s. 9). Ett exempel är hans sätt att veckla in sig i fruktlösa diskussioner om skillnaden mellan faktiska, »pseudofaktiska«, fiktiva och »pseudofiktiva« miljöer (s. 57 f.). Den i Stockholm hemmastadde läsaren av *Sommargästerna* upptäcker nämligen att bland reellt existerande gator smyger sig in andra och av Lantmäterikontoret icke sanktionerade. Och i skärgården ligger det en påhittad ö mitt bland de verkliga. Detta leder enligt Brundin till en ontologisk instabilitet som får det att flimra för läsaren. Men så har ju i stort sett all fiktionslitteratur från Homeros och framåt fungerat utan att det har ställt till några problem. I *Ballong till månen* är det i stället »framför allt det *rollspel* gestalterna ägnar sig åt, som orsakar verkets ontologiska instabilitet« (s. 199). Bl.a. uppträder protagonisten Cyril som både falsk professor och artistimpresario. När kvinnan i en sångduo han lanserar skämtsamt kallar honom »professorn« finner Brundin att detta orsakar förvirring hos läsaren eftersom Cyril ju inte är hennes professor utan hennes impresario. Men ett sådant närmast bisarrt krav på logik torde omöjliggöra i stort sett all språklig kommunikation.

Dan Brundin klagör i sin avhandling att Pär Rådström var en modern författare som med förkärlek lekte med romanformen och gärna gav sig metafiktionen i våld. Han visar också att den samtida kritikens förväntningar på traditionellt berättade romaner kunde leda till missförstånd och att struktureringsprinciper som spatialitet och nodalitet kan diskuteras som komplement till den intrig som trots allt finns. Men alltför

ofta är Brundins resonemang av en art som leder till om inte ontologisk så dock metodologisk instabilitet; som läsare vet man inte riktigt hur man egentligen skall förstå det som sägs. Det finns även en genomgående kritiklös inställning till de auktoriteter som åberopas och en besvärande ovilja att pröva sina egna resonemangs rimlighet. Som helhet står därför avhandlingen på bräcklig och oreflekterad teoretisk grund och lämnar metodiskt åtskilligt övrigt att önska. Det gör att den också får svårt att generera hållbara resultat och insikter.

*FD Sten Wistrand. Universitetslektor, Örebro universitet*

## Som en byracka

Maria Jönsson, *Som en byracka: Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*  
*Umeå: Bokförlaget h:ström – Text & Kultur, 2006, 336 s. (diss. Umeå)*

Vad hände egentligen med 1970-talets utskälda så kallade kvinnliga bekännelseförfattare i deras fortsatta litterära verksamhet? En del av svaret försöker Maria Jönsson ringa in i avhandlingen *Som en byracka: Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*. Som undertiteln ger vid handen är det en författarorienterad studie, centrerad kring en självbiografisk problematik å ena sidan, och kring en estetisk å den andra. Den politik som det flaggas för står däremot i bakgrunden.

Avhandlingens syfte uppges vara att analysera hur »metaforen« »kampen för att ta ordet« (s. 20) gestaltas och utvecklas över tid i Klingspors skönlitterära författarskap. Utgångspunkten är två frågeställningar som dispositionsmässigt behandlas separat, men som likafullt, menar avhandlingsförfattaren, skall betraktas som nära sammanlänkade. När det gäller den första frågeställningen – »Hur gestaltas kampen för att ta ordet i det självbiografiska projektet?« (s. 20) – står böckerna *Inte skära bara rispa* (1977), *Tryggare kan ingen vara* (1979),



*Nyckelroman* (1994) och *Framkallning* (1999) i fokus. När det gäller den andra – »Hur gestaltas kampen för att ta ordet i det estetiska projektet?» (s. 20) – är det verk som i huvudsak analyseras novellsamlingen *Köttryckningar* (1990).

Omfångsmässigt ägnas den första frågeställningen ungefär dubbelt så mycket utrymme som den andra. Avhandlingen får därmed en slagsida åt Klingspors så kallade »självbiografiska projekt«, och medelst nedslag i, samt ett flitigt refererande till, framförallt de senaste decenniernas teoretiska diskussioner på det självbiografiska fältet införlivas undersökningen i en självbiografisk forskningstradition. Det är också frågan om Klingspors självbiografiska projekt, som i Jönssons framställning alltså överordnas frågan om det estetiska projektet, som kommer att uppehålla mig i det följande.

Redan inledningsvis gör Jönsson klart att hon inte är intresserad av det biografiska i någon positivistisk eller psykoanalytisk bemärkelse. »Denna studie är varken biografiskt eller psykoanalytiskt orienterad«, skriver hon, och fortsätter: »Det som intresserar mig är hur författaren Agneta Klingspor använder sig av och hänvisar till ett biografiskt material inom ramen för en litterär text.« (s. 24) Efter denna deklaration preciseras studiens undersökningsobjekt ytterligare: »Det jag undersöker är alltså *det sätt* som texten refererar till författarens biografi eller 'Agneta Klingspor', och hur hänvisningarna till det biografiska används i det övergripande projektet att ta ordet.« (s. 24) Likväl konstaterar Jönsson i den nästföljande meningen att »författarintentionen ändå« är »relevant i denna undersökning«: »Även om jag inte söker efter den biografiska personen Agneta Klingspors avsikter så är *författaren* Agneta Klingspor inte möjlig att skära av från texten. Med detta menar jag inte att min tolkning styrs av ett ständigt sökande efter 'författarens avsikt' – däremot att jag laborerar med författarinstanten i tolkningsprocessen.« (s. 24)

Anledningen till att jag dröjt mig kvar, och kommer att fortsätta dröja mig kvar vid dessa

– och andra – preciseringar av undersökningens förhållande till den biografiska författaren beror på att de utgör avhandlingens fundament, och att de blir problematiska. För att anspela på Seán Burkes övergripande resonemang i *The Death and Return of the Author* (1992) leder Jönssons försök att om inte dödförklara så i alla fall sätta författaren utanför texten inom parantes, till att dennes närvaro blir desto mer påtaglig.

Genomgående betonar Jönsson att vad som studeras är text och *inte* liv: »Metoden är textanalytisk« (s. 23); »Mina tolkningar av författarskapet ska förstås som just tolkningar av texter och inte som några sanningar om vare sig Agneta Klingspors liv eller underliggande drivkrafter.« (s. 25) Även om Jönsson själv uttryckligen poängterar att författaren inte går att skära av från texten driver hon försöket att avskärma sig från den biografiska författaren utanför texten så långt att hon upprättar en rad narratologiska distinktioner. I detta avseende betonas att »[f]örfattaren är som jag ser det inte identisk med den biografiska personen Agneta Klingspor och hennes liv«, utan författaren ska endast förstås som »den skapande, redigerande, producerande instansen till texten«. (s. 46) »Författaren« kan, hävdar Jönsson, i sin tur skiljas från »berättaren« – »den som oftast har ordet i Klingspors författarskap« – som kan skiljas från »berättarjaget« – som har ordet när berättaren inte har det. En fjärde berättarinstans som Jönsson urskiljer väljer hon, inspirerad av Kerstin Munck, att benämna »författarjaget«, vilket definieras som »ett jag som befinner sig både i och utanför berättelsen.« (s. 47) Och slutligen, konstaterar hon, finns det ett jag som befinner sig utanför samtliga dessa fyra instanser eller positioner och således utanför texten: »Utanför de fyra positionerna (Klingspor/författaren, författarjaget, berättaren, berättarjaget) finns det jag som texterna refererar till och som omtalas i texten [...]. Detta jag – existerande eller ej – befinner sig utanför texten, och därmed utanför denna analys.« (s. 49)

Dessa teoretiska gränsdragningar visar sig dock när de väl tillämpas på Klingspors texter vara svåra att upprätthålla. Ett belysande exempel är Jönssons sammanfattning av sin analys av hur författaren positionerar sig »inåt« i förhållande till berättaren i *Inte skära bara rispa* (s. 122 f.). »Författaren« sägs här hålla sig »i bakgrunden« för att låta »berättaren tala till synes i egen sak.« »Ändå«, konstateras det, »är den berättelse som berättas lika mycket författarens som berättarens. Författarens sätt att rama in, ordna och redigera i berättarens version ger upphov till en ny berättelse«. Vidare, framhåller Jönsson, försöker »författaren« genom »positioneringen inåt« »tala genom berättaren.« Likväl sägs »författaren« »upprätta en distans mellan sig själv och berättaren«, vilket leder fram till slutsatsen att »författaren tar ordet genom berättaren« samtidigt som »författaren« också »ger [...] berättaren ordet så att berättaren kan uttrycka den historia författaren har komponerat.« Därutöver sägs »författarjaget« ibland avbryta berättelsen för att mer direkt gripa in i texten: »Då och då bryter nämligen en annan röst in i texten – från det redigerande nuet – och korrigerar eller ändrar i berättarens text.« Dessa – och andra – försök att minutiöst reda ut de inbördes relationerna mellan författare, berättare, och författarjag får olyckligtvis till konsekvens att avhandlingen, som annars överlag är skriven på ett lätt och ledigt språk, då och då blir onödigt krånglig, mekanisk och svårgreppbar, vilket är synd eftersom det i viss mån skymmer vad Jönsson vill förmedla; det vill säga hur Klingspor går till kamp såväl med de litterära förutsättningarna att berätta sin livsberättelse som med de genuskodade villkor som en kvinnlig författare måste förhålla sig till om hon vill göra sin röst hörd på det litterära fältet.

Genom att konsekvent uttrycka sitt avståndstagande till den biografiska författaren – vilket de narratologiska distinktionerna jämte de mer explicita deklARATIONERNA alltså är tydliga exempel på – kan man säga att Jönsson, om än

oövertänkt, ansluter sig till den »biografiska bortträngning« som den danske självbiografiforskaren Jon Helt Haarder framhållit som utmärkande för en textcentrerad litteraturvetenskaplig metodologi med rötter i nykritiken, och med förgreningar i strukturalism och poststrukturalism (se hans artikel »Performativ biografisme: Litteraturvidenskapen og det intime liv«, i *Kritik* nr 167, 2004). I detta avseende är emellertid Jönsson långt ifrån ensam i dagens litteraturvetenskapliga forskning. Som goda litteraturvetare skolas vi i hög grad fortfarande in i ett tänkande där den biografiska författaren utanför den litterära texten anses oviktig och kan väljas bort efter behag. Men som alla som är det minsta bekanta med Freud vet, kommer det bortträngda alltid tillbaka på ett eller annat sätt. Till Jönssons försvar kan emellertid anföras hur hon nästan överdrivet klargör vad många annars ofta försöker mörka: att hon eftersträvar att *välja* bort den biografiska författaren, för att istället renodla ett textcentrerat perspektiv.

Men trots Jönssons uttalade strävan efter att genom dessa val undvika att hemfalla åt biografisk positivism, eller att begå referentiella felslut, hamnar hon genomgående i denna belägenhet själv. Om *Tryggare kan ingen vara* konstateras exempelvis att boken »utgav sig för att vara en fiktiv text men lästes som en bekännelse. Så också av författarens egen fader, sådan han gestaltas i böcker som *Framkallning* och *Nyckelroman*« (s. 145). Här finns överhuvudtaget ingen reflektion över textens förhållande till det som ligger utanför den. Tvärtom betraktas gestaltningen av fadern i dessa böcker utan vidare som referentiellt betingad, vilket för övrigt även är särskilt framträdande i den längre analysen av *Framkallning*.

Det finns emellertid en bärande tes i undersökningen som framstår som ännu vanskligare än försöken att upprätthålla strikta gränser mellan de stipulerade berättarinstanserna och i synnerhet mellan texten och det som ligger utanför den; gränsdragningar som av Jönssons analys att döma uppenbarligen inte låter sig

göras, och som går tvärsen mot den utmaning av gränsen mellan liv och text, fakta och fiktion, som Klingspor i sitt författarskap konsekvent uppehåller sig vid. Det gäller den för studien grundläggande argumentationen för att Klingspor i sitt författarskap genomgående arbetar med och förhåller sig till en »biografisk grundberättelse«. Även i detta avseende är det påfallande hur Jönsson omedelbart tar avstånd från det biografiska genom att tillkännage sina förbehåll: »Att jag talar om en grundberättelse betyder inte att jag läser författarskapet biografiskt. Jag är alltså inte intresserad av att säga något om Agneta Klingspor som person, hennes liv och faktiska erfarenheter. Däremot är jag intresserad av hur hennes texter använder sig av och refererar till en grundberättelse om barndom och uppväxt som återkommer i olika versioner.« (s. 45)

Även den biografiska grundberättelse som Jönsson vill lyfta fram och analysera hävdas alltså vara ett rent textuellt fenomen. Men vad består då denna egentligen av? Var går den närmare att lokalisera? Och vad motiverar att den karakteriseras som biografisk?

Litet senare återkommer Jönsson till att närmare diskutera vad hon lägger in i begreppet. Hon hävdar att *Inte skära bara rispa, Tryggare kan ingen vara* och *Framkallning* »hålls samman genom att de bearbetar samma biografiska grundberättelse«, vilket innebär att de »förhåller sig till ett liknande stoff, ett slags biografiskt råmaterial«. (s. 72) Var det biografiska råmaterialet som omtalas egentligen står att finna är dock svårt att komma underfund med. Men Jönsson tycks alltså mena att det finns i texten, och dessutom att det är ett tillräckligt villkor att samma tematik och motiv återkommer och bearbetas i olika versioner i dessa böcker för att man skall kunna betrakta dem som biografiska. »Alla böckerna«, skriver hon, »utgår från en liknande grundberättelse som handlar om ett barn som lever tillsammans med ett syskon och sina föräldrar i en medelstor svensk stad på femtio- och sextiotalet. Familjen lever under torftiga

förhållanden men strävar efter att upprätthålla en ärvd högborgerlig status«, och så vidare (s. 73). Även när det gäller resonemanget om den biografiska grundberättelsen faller alltså Jönsson tillbaka i en oproblematiserad referentiell läsning. Utan vidare diskussion tillskrivs den Klingspor som biografisk person.

När Jönsson på avhandlingens sista sidor sammanfattar sina slutsatser framstår den biografiska grundberättelsen – som här, och på andra ställen, också benämns »den självbiografiska grundberättelsen« – till och med som faktiskt existerande, tillgänglig för Klingspor att ta i bruk i den mån hon vill göra så: »Genom en repetition och lagring av ett antal teman och motiv från vad jag har kallat 'den självbiografiska grundberättelsen' vrider och vänder Klingspor på de självbiografiska generernas möjligheter att gestalta liv.« (s. 280 f.)

När allt kommer omkring förefaller dock den biografiska grundberättelsen som ingenting annat än en efterhandskonstruktion. Snarare än att existera i egen rätt, i väntan på att bli avtäckt och analyserad, tycks den i hög grad vara konstruerad utifrån de upptäckter och iakttagelser Jönsson gjort när hon i backspeglarna överblickat hela författarskapet och dess utveckling.

Denna cirkelbevisföring där det som skall analyseras samtidigt installeras utmärker även avhandlingen i dess helhet, och den kan beskrivas genom att låna några av de formuleringar som Jönsson inledningsvis använder för att utpeka de fallgropar hon i möjligaste mån försökt undvika, men som hon, kan man konstatera, ofrånkomligen trillar ned i. Framställningen färgas genomgående av en »konventionell hermeneutisk tolkningsprincip« som rör sig mellan »del och helhet«, och som därmed inte enbart, som Jönsson skriver, »riskerar [...] att bli självbegränsande eller resultera i cirkelresonemang, där det som ska förklaras förutsätts i undersökningens premisser« (s. 23 f., min kursiv.), utan som de facto *blir* just detta.

*Christian Lenemark, doktorand, Göteborgs universitet*

# Varför män?

Torbjörn Forslid, *Varför män? Om manlighet i litteraturen*, Stockholm, Carlsson Bokförlag, 2006, 214 s.

I Torbjörn Forslids nya bok *Varför män?* är boken själva svaret på denna implicit ställda fråga om meningen och nyttan med att studera manliga författare som *just* män. Finns det skäl att söka och undersöka konstruktionen av maskulinitet?

Forslid berättar i inledningen av sin bok att då han presenterade sitt forskningsprojekt på ett högre seminarium för ett par år sedan möttes han av oförståelse. Den ena reaktionen var misstänksamhet mot att forskning kring män, de redan privilegierade, skulle ta tid och pengar från en ännu kämpande feministisk forskning. Den andra reaktionen var »ett roat leende i mungipan«, skriver Forslid. Kanske, antyder han, dolde leendena »en osäkerhet inför de ovana – i vissa sammanhang närmast tabuartade – frågorna om mannens inre liv, om känslorna och drömmarna bakom den yttre fasaden.«

De till synes diametralt olika reaktionerna blottar dock en likartad syn på maskulinitet som det som bara är, till skillnad från det kvinnliga som märks ut som *annat*. Liksom på 1800-talet blir könet liktydigt med kvinnan, medan mannen är människan. Den kulturellt konstruerade maskuliniteten osynliggörs. Genom löjets nedlåtande attityd markeras en gräns för hur vi får se på manligheten. Det är inte tillåtet att se den som konstruerad, och ständigt i kris.

Även om forskningen kring maskulinitet inte har vuxit direkt ur den feministiska forskningen, så kan man ändå se den som en effekt av det tänkande kring kön som feminism och queerteori utvecklats under de senaste decennierna. Inte minst queerteorins poängterande av att såväl kön som genus och sexualitet skapar varandra i ett komplext system av kulturella konstruktioner öppnar för en problematisering av mannen och hans relation till såväl kvinnor som andra män.

Torbjörn Forslid och andra maskulinitetsforskare problematiserar inte bara föreställningen om den naturliga manligheten, utan lyfter framför allt fram att skapandet av manligheten är en kamp som pågår oavbrutet. Till skillnad från feministisk teori ser inte maskulinitetsforskningen manligheten främst i relation till kvinnan, utan i relation till andra män. Maskuliniteten skapas i dikotomin manligt-omanligt.

Torbjörn Forslids bok *Varför män?* är lite av en svensk pionjärgärning i att konsekvent applicera ett maskulinitetsteoretiskt perspektiv på litteratur. Internationellt sett har litteraturvetenskapen kommit långt inom maskulinitetsforskningen, medan det i Sverige och Skandinavien hittills, med några få undantag, varit de historiska och sociologiska bidragen som dominerat. Utifrån dessa omständigheter framhåller Forslid litteraturen som ovanligt lämplig för »mer specifika studier av manliga roller och betenden«. Med en hänvisning till Martha Nussbaum menar han att just skönlitteraturen besitter den komplexitet och »tätthet« som krävs för en mer nyanserad diskussion av mänskligt agerande.

Forslids bok säger sig vilja följa »manlighetens förvandlingar i modern svensk litteratur«. I själva verket är det ett ganska tydligt begränsat fokus på litteratur från 1980 och 90-talen, som t.ex. Peter Kihlgård, Jan Guillou, Torgny Lindgren, Torbjörn Flygt, Jacques Werup och Jan Myrdal. Just på grund av att det finns så lite skrivet om maskulinitet inom litteraturvetenskapen hade det varit roligt att få veta mer om Forslids urvalskriterier. Som det är nu får vi bara anta att det är fråga om litteratur som har intresserat honom.

Att urvalet är så begränsat till nu levande författare gör att det inte finns någon idé om att teckna en historisk bakgrund eller utveckling av maskuliniteten. Däremot kan man se Forslids kapitelteman som en slags smygkronologi över mannens åldrar, från barn till gammal. Inom ramen för dessa teman vill Forslid särskilt fokusera rörelsen mellan ensamhet och gemenskap, mellan inre och yttre liv, med am-

bitionen att tränga bakom de entydiga klichéartade bilderna av mannen.

Just ensamheten spelar en stor roll i P.O. Sundmans författarskap »den svenska litteraturens mest utpräglade 'mansförfattare'«. Där finns berättelserna om de norrländska jagande männen, vars ambivalens mellan ensamhet och gemenskap spelas ut i komplicerade etiska turer bland jaktlagets medlemmar. Men framförallt i berättelsen om ingenjör André och hans fatalt misslyckade nordpolsfärd kommer Sundmans misstro mot teknikerns kyliga rationalism fram.

Forslid lyfter fram hur Sundman markerar att Andrés vetenskaplighet inte bara är naiv och felaktig, utan livsfarlig i sin blinda självtillräcklighet. Romanens, och senare även filmens, drama ligger i att de två andra expeditionsmedlemmarna någonstans vet detta men ändå följer André på denna självmordsexpedition, därför att andra värden, som manlighet och homosocial gemenskap, står på spel.

Mansbilden förändrades under slutet av 1800-talet. Tidigare var intellekt och mognad manlighetens främsta signum. Under seklets gång kommer fysiken att ställas i centrum och ett nytt mansideal som premierar kraft och driftskontroll växer fram. Manlighet förbinds därefter med hårdning och askes, och bergsklättring och idrottande växer fram som särskilt maskulina aktiviteter. I förlängningen av detta fanns upptäcktsresandet som en yttersta pol av manlighet. Det var ensamt, hårdande och samtidigt innebar det en möjlighet att sätta sitt avtryck på jungfrulig mark i västerlandets namn, med alla dess implikationer av sexualitet och rasism. Forslid visar övertygande hur Sundmans *Ingenjör Andrés luftfärd* kan förstås som en enda lång nedmontering av detta mansideal.

Man kan se Ingenjör André som en 1800-talets förstudie till den myt om machomannen som senare skulle växa fram i början av 1900-talet. I kapitlet »Machomän om natten« skriver Forslid om hur även författare som Guillou och Hemingway tematiserar machoidealets

sprickor. Även detta ideal har sina klassmarkörer, påpekar Forslid. Blir det alltför renodlat kroppsligt som hos Stallone blir det en lågklassmarkör, medan medelklassmannen bör ha en dos känslsamhet och intellekt för att passera som godtagbar machohjälte.

Jämförelsen mellan Guillou och Hemingway är givande och visar inte minst att även machoidealet förändrats under det halvsekel som gått mellan de olika texterna. Hemingways manskildring är »enkönat kvinnofientlig« skriver Forslid. Forslid menar att hos Hemingway är det kvinnan som utgör hotet mot mannens maskulinitet, på ett sätt som inte alls förekommer hos Guillou. Denna historiska förskjutning hade varit intressant att få mera belyst. Vad säger den om maskulinitetens förändring under 1900-talet?

Ett genomgående problem i Forslids bok, som blir extra tydligt just i kapitlet om Hemingway, är att han håller en väldigt låg teoretisk profil. Det finns ett teoretiskt kapitel i början av boken »för den specialintresserade läsaren« och mycket av diskussionen med andra forskare är förlagd till noterna. Det är säkert en förlagspolitisk vilja som ligger bakom, och man skulle önska att teorin skulle kunna finnas där ändå utan att synas. Men Forslid lyckas inte alltid få den med sig och i Hemingwaykapitlet blir den intressanta analysen kvar i noterna, utan att riktigt ge återklang i brödtexten.

Bokens bästa kapitel är annars »Mannen i Malmö«. Där integrerar Forslid ett klass- och könsperspektiv på ett utmärkt sätt. Malmö framträder som en litterär stad i egen rätt, där arkitektur, språk och klass har sina benhårda skiljelinjer. Som en spegling av klass och könsdikotomierna blir industristaden Malmö arbetaren och mannen mot utbildningsstaden Lunds intellektuella feminisering. Genom hela kapitlet lyfter Forslid fram klassens tydliga del i identiteten, där manlighet stavas helt annorlunda i arbetarkulturen än i medelklasskulturen. Torbjörn Flygts klassresenär lämnar den fysiska brutalitetens maskulinitet och byter den mot att

»'vara intressant'« men tycker sig aldrig hitta fram. Lika lite som Jacques Werup, borgarbar-net vars omfamning av skånskans diftonger tjänade som ett kamouflage bland fotbollsplanens arbetarpojkar, någonsin lyckas frigöra sig ur sin kameleontiska identitet. »Ormtungan i språket« är hans konkreta uttryck för en specifikt skånsk erfarenhet av den dubbelhet och hemlöshet som följer på varje försök att överträda gränserna för klass och kön.

Med sin bok ger Forslid dessa författare en helt ny tolkningsram och öppnar samtidigt upp för maskulinitet som ett angeläget forskningsfält inom litteraturvetenskapen.

*FD Claudia Lindén, Södertörns Högskola*

## Älskad och förnekad

### Birgitta Theander, *Älskad och förnekad: Flickboken i Sverige 1945–65*

*Göteborg: Makadam, 2006. 503 s. (diss. Lund)*

Väcker namn som Puck, Fröken Sprakfåle, Lotta, Kulla-Gulla och Kitty omedelbara förväntningar?

Har titlarna *Ulla blir reporter*, *Malin, skyarnas drottning*, *Kerstin går till sjöss*, *Hanne och hotelltjuven* samt *Jössa Långben – nomadlärarinna* något gemensamt förutom att de inte verkar skildra flickor som endast bryr sig om en trång hemsfär? Ur Birgitta Theanders digra register i doktorsavhandlingen *Älskad och förnekad: Flickboken i Sverige 1945–65* kan man utläsa att samtliga ovannämnda flickböcker skrevs under pseudonym, av män. Det är ett av många tankeväckande faktum i Theanders undersökning av flickbokens väsen, men i detta fall ett som inte får något större spelrum i hennes analys.

Flickboken är en litteraturkategori som fått ett klivet bemötande. Den har älskats och slukats av generationer av kvinnliga läsare, samtidigt som dess status vacklat under decenniernas lopp. Flickboken har kallats sentimental,

sötsliskig och snömos. Under de samhällskritiska 1960- och 70-talen tynade den bort efter att i årtionden ha varit en oslagbart populär genre. Flickboken antogs vara indoktrinerande och upprätthållare av en förlegad genusrepertoar och ersattes därför av moderna förmodat genusneutrala ungdomsromaner.

Under 1990-talet blev det åter aktuellt att betona prefixet flick- inom olika discipliner. Flickforskningen, som omväderar tidigare uppfattningar om flickspecifika drag, gjorde sig gällande inom områden som sociologi, kulturstudier och litteraturvetenskap. Theanders doktorsavhandling skrivs i denna anda av uppvärdering och engagemang för en tidigare förbisedd kategori.

Marika Andræ har förtjänstfullt undersökt flickboken under perioden fram till 1945, med betoning på könskonstruktion i flick- respektive pojkböcker. Theander ägnar sig åt efterföljande 20-årsperiod, 1945–65. Där översiktsverk presenterar genren som borttynande eller utdöd visar Theander att efterkrigstidens flickbok i själva verket är livskraftig och inte passar in i de svepande generaliseringar som avser att kontrastera den mot moderna ungdomsromaner. Den sena flickboken bör istället, anser Theander, betraktas som en föregångare till ungdomsboken. Detta bland annat genom det flitiga bruket av jag-berättare och den psykologiska utformningen som tidigare tillskrivits ungdomsromanen, men som Theander visar även präglar flickböckerna.

Theander är nitisk och har läst samtliga 1022 titlar som utkom under den undersökta perioden. Hennes målsättning är att kartlägga hela perioden i motsats till tidigare forskning som endast stöder sig på ett urval förmodat representativa verk. Theander menar att fokuseringen på ett sporadiskt urval har snedvridit bilden av periodens flickbok. Detta lyckas hon övertyga om i viss mån. Det givande med en bred undersökning som denna är att den rubbar tidigare föreställningar genom att omfokusera. Problemet är däremot att skapa representativa

resonemang. Theander hemfaller till att vara försvarsadvokat för flickboken. Hon var hängiven flickboksläsare på 1960-talet och utgår delvis från sina tidiga läsupplevelser och minnet av det fängslande i flickböckerna, vilket är både ett risktagande angreppssätt och en pikant krydda.

Theanders metod är inte kvantitativ, menar hon själv. Hennes kartläggning är avsedd att vara ett dataregister och en minnesbank över det lästa. Trots detta återknyter hon i sin argumentation till procenttalen som baseras på kartläggningen som ett slags »siffrorna har sista ordet«-strategi: »En av de vanligaste föreställningarna om flickboken är att den skildrar en idyll. Den handlar om oskyldiga yrhätteputs och romantiska drömmar. [...] Några andra bekymmer än om hon ska klara geografiprovet och vad hon ska ha för klänning på lördag ryms inte i hjältinnans lilla ljuslockiga huvud. – Den här bilden är felaktig. I mitt undersökningsmaterial tar 46% av flickböckerna upp allvarliga problem«, konstaterar Theander.

Trots att de siffror hon stöder sig på inte är exakta ger de fingervisningar om tendenser i materialet. Att argumentationen stöder sig på statistik fungerar då resonemanget hålls på ett generellt plan, men blir ett trubbigt redskap i detaljdiskussioner. Statistiken berättar att författarna är till 85% kvinnor, omslagen består i 74% av en flicka eller flera, 62% av titlarna innehåller flicknamn eller angivelse om att boken handlar om flickor. Endast en femtedel av böckerna är långserieböcker. Marknadsdominerande är B. Wahlströms förlag men sammanlagt ger 42 förlag ut flickböcker, vilket skvallrar om vidden i efterfrågan av flickböcker.

Theander strukturerar avhandlingen genom att bemöta typiska föreställningar om periodens flickbok. Det gör hon synnerligen detaljerat och styrker sina påståenden med innehållsåtergivning och citat som har en utmattande effekt och ställvis skymmer argumentationen. En diskussion om varför nidsbilden av flickboken dominerat vore spännande, men Theander kon-

centrerar sig mer på kartläggning än på kontextualisering. Syftet med avhandlingen är att beskriva flickboken, visa på missuppfattningar och lyfta fram förbisedda drag. Textanalys, kontextualisering i historisk samtid samt återkoppling till flickforskning är hennes huvudsakliga analysredskap.

En förutfattad mening om flickboken hon punkterar med hjälp av statistik är »sex och död«-tabu. Döden förekommer faktiskt oftare än de rödhåriga hjältinnor som länge ansetts vara flickbokstypiska. Att siffrorna bygger på antalet titlar och inte på upplagestorlek snedvrider förstås representationsdugligheten. Vissa titlar har spritts i massupplagor och därmed i högre grad varit stilbildande, bland annat en del med rödhåriga hjältinnor. Det material som undersöks är den sena flickboken, medan de föreställningar om kategorin som Theander polemiskt tar avstamp i har uppkommit redan kring den tidiga flickboken, som hon inte inkluderar statistiska data om. Fördomar om genren förekom även i de tidiga flickböckernas samtid. Dessa schablonuppfattningar leker kvalitetsförfattare med i sina flickböcker, som Astrid Lindgren i *Kati i Amerika* 1951 eller Claque/Anna Lisa Wärnlöf i *Pellas bok* 1958. Med andra ord spelar det inte så stor roll att de rödhåriga hjältinnorna inte är mer än en viss procent i materialet, om detta inte problematiseras. Statistik som dominerande argumentationsmedel är således inte tillräckligt. Det skulle vara angeläget att belysa mekanismerna bakom schablonbilderna av genren och hur de har uppstått.

En föreställning om den efterkrigstida flickboken som Theander angriper är idyllen, som enligt henne överskuggas av teman som krig, rasism, klassklyftor, alkoholism, önskad graviditet, ungdomskriminalitet, skilsmässa, sjukdom och död. Frågan är om dessa teman ändå inte lindas in i idyll. Den allenarådande kärleken visar sig rymma variationsrikedom – som homosexualitet eller flicksvärmeri – samt ha en mer undanskymd roll än väntat. Yrkesdrömmar och vardagsslit förekommer jämsides med

drömmen om kärlek. Inte heller hemsfären som typisk skådeplats håller. Här finns pojkbokstunga äventyr, deckarintriger och resor till exotiska platser, men som Theander påpekar bör inte pojkboken vara något rättesnöre för flickbokens kvalitet.

Under den tid som undersöks slog ungdomskulturen igenom med jazz, rock och frifrid. Detta avspeglas inte nämnvärt i flickboken. Ungdomskulturen objektifierade ofta flickan, vilket var ett bakslag för frigjordheten. Därför är inte ungdomskultur aktuellt i en genre som utgår från flickstyrka, eller med ett senmodernt uttryck flickmakt, det vill säga starka subjekt som kombinerar traditionella flickgenskaper med utåtagerande. Det som håller samman periodens flickbok är det personliga sökandet, att finna sig själv och pröva sina moraliska gränser. Flickboken har också beskrivits som humorlös, vilket strider mot Theanders personliga läsminnen. Hon menar att ungefär 25% av böckerna är humoristiska, bestående av situationskomik och verbal humor, där ett lättsamt självvironiskt grepp bekant från Merri Viiks & Ester Rignér-Lundgrens Lotta-böcker dominerar. Uppfattningen om flickboken som fadd sörja ifrågasätts av den rikedom av allusioner till kulturarvet som förekommer. En uppvärdering av vardagens estetik finns med, som en estetisering i form av flickans förhållande till klänningar, ett ämne som vore värt en studie i sig. Theander diskuterar även föreställningar om flickaktighet genom att kommentera fångenskapsmetaforik samt myter i förvandling. Här lyfts både Askungesagan och Drakdödar-sagan fram.

Småningom glider diskussionen över till att omfatta aspekter som språkdräkt och litterär kvalitet för att utnyttja i en kommentar om böckernas betydelse för läsekreten. Theander ringar in flickbokens svårfångade särprägel, det hon kallar en atmosfär eller attityd. Den byggs upp av ett lugn i framställningen, bland annat inleddes böckerna sällan in medias res. Inriktningen på reflektion och analys tillsammans

med detaljskärpan bidrar till lugnet. Det som särskiljer flickböckerna från pojkböckerna är inifrånperspektivet där huvudpersonens tankar och känslor är bärande.

Avhandlingen inkluderar många utländska titlar, en har rentav fått pryda omslaget, Betty Cavannas *Going on Sixteen* (1945) / *Snart sexton* (1948). Drygt hälften av materialet består av svenska originaltitlar. Resten är översättningar från främst engelska, danska och norska. Trots detta kontextualiseras inte de utländska verken genom hänvisningar till internationell flickboks-forskning (som Cadogan och Craig 1976, Reynolds 1990, Fosters och Simons 1995, Mitchell 1995). Theander problematiserar inte heller det faktum att en betydande del av materialet är översättningar. Särskilt eftersläpningar gällande det översatta materialet är viktiga att notera, som att *Nancy Drew/Kitty* skrevs under 1930-talet men översattes till svenska först på 1950-talet. Inkluderandet av översättningar ger onekligen en slagsida. Birgitta Järvstads *Väg mot imorgon* (1961) som anses vara den första svenska ungdomsroman som skildrar ett samlag, ställs mot en dansk flickbok som tar upp ämnet, vilket inte innebär att Järvstad inte var först i Sverige.

*Älskad och föraktad* för en sparsmakad dialog med tidigare flickboks-forskning. Helst borde en samlad diskussion ha fått inleda för att tydligare visa vad som redan gjorts. Nu är polemiken för grovt vinklad. Samtliga tidigare forskarinsatser och kritikerbedömningar avfärdas som felaktiga. Fullt så onyanserad som Theander påstår är nog inte den tidigare behandlingen av flickboken. Theanders egna slutsatser görs mer iögonenfallande genom att kritiken av flickboken framställs som kompakt snedvriden. Men i själva verket skulle hennes argumentation inge mer respekt om dialogen med tidigare forskning varit mer balanserad. Exempelvis förekommer den direkta forskarföregångaren Marika Andræ förbluffande sporadiskt, vilket ger intryck av att det fanns ett tvärt glapp mellan flickboken före och efter 1945, vilket



knappast är fallet. Detta ryckiga samtal med forskarkolleger skapar en trovärdighetsklyfta i avhandlingen. Särskilt saknas kommentarer om den genuspolitiska agendan och möjligheten att göra motläsningar. Eftersom den tidigare forskningen, både nationellt och internationellt, har uppmärksammat sådana möjliga lässtrategier vore det på sin plats att kommentera sättet att läsa även dessa flickböcker på. Detta grepp användes inte minst av de forskare och flickboksläsare som skrev *Om flickor för flickor: Den svenska flickboken* (1990), som är en klar föregångare till denna undersökning.

Trots dessa invändningar är Theanders undersökning uppslagsrik. Den sätter fingret på en rad föreställningar om en genre och belyser därmed indirekt hur det litterära kretsloppet fungerar. Theander polemiserar mot uppfattningen att grundförutsättningen för flickboken är att flickan framställs som det andra könet, som Birgitta Josefsson menar i sin enligt Theander »principiellt negativa flickboksanalys« i *Kvinnornas litteraturhistoria* från 1983. Theander menar att flickboken med sin självklara lojalitet med flickan i själva verket visar att flickan är frigjord och gör genren till stärkande läsning. Flickbokens värde ligger i dess bredd, men även i de egenskaper som gör den till just flickläsning. Här florerar en flickrumskultur full av möjligheter till identitetsstärkande övningar, personliga relationer, skapande, förtrolighet, humor, erotik och moraliska ställningstaganden samt en förbluffande mångfald i ämnesval som borgar för en flickbild sprakande av diversitet. Inte minst framgår det att flickboken framhåller att det är viktigare att finna sig själv än att finna den rätte.

Birgitta Theander menar att flickboken dog på 1960-talet. Men lever den inte kvar under genusneutralitetens täckmantel i ungdomsromanen? Skymtar den inte fram i senmoderna Bridget Jones-hjältinnor inom kategorin »chick lit«? Theanders synliggörande av bortglömda drag tyder på att flickboken var en långt mer inflytelserik genre än man tidigare har velat er-

känna. Avhandlingen är späckad av fakta som vore värda vidare granskning och som säkerligen vidareutvecklar uppfattningen om flickbokens betydelse.

FD Mia Österlund, *Abo Akademi*

## Henrik Ibsen and the Birth of Modernism

Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theatre, Philosophy*

*Oxford: Oxford University Press, 2006, 396 s.*

År 2006 firades 100-årsminnet av Henrik Ibsens dramatiker- och teatergärning. Den uppmärksammades med uppsättningar av Ibsens dramer på teatrar och i teve, seminarier och konferenser på universiteten och utgivning av flera böcker. Till de akademiker som lyckades bli färdiga med många års arbete just i tid till jubileet hör Toril Moi. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* publicerades detta minnesår, men först i norsk översättning, med titeln *Ibsens modernisme*. Född och uppvuxen i Norge, och nu professor i litteraturvetenskap vid Duke University, är Moi mest känd för feministiska teoristudier, som *Sexual/Textual Politics* och *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*. När hon i senaste boken väljer att ägna sig åt en norsk kulturikon, som också sökte en internationell kontext, ger hon sig delvis ut i ny terräng, i och med den kulturhistoriska exposé i 1800-talet som bildar grund för läsningen av Ibsens dramatik.

Den bild som Moi inledningsvis presenterar av Henrik Ibsen är diametralt olik den hyllade författare och teaterman man möter i verk skrivna och utgivna i ett nordiskt sammanhang. Hon introducerar en dramatiker som inte fått det eftermäle han förtjänar och som betraktas som ganska ointressant. I internationella akademiska kretsar har Ibsen en position som kan betecknas som ambivalent; medan det är oom-

tvistligt att hans dramatik representerar teatermodernismens början anses han själv inte vara modernist. Därigenom blir han en konstnär som på en gång är viktig och oviktig för modernismens teori och historia. Denna prekära situation vill Moi göra något åt. Ibsen ska upprättas och få en ny position bland de anglosaxiska litteraturvetarna. Hon går till verket genom att frigöra Ibsen från den tolkningstradition som fixerar honom som författare av exalterade versdramer som utvecklas till att bli samhällsdebattör, varpå hon visar att Ibsen var en estetiskt medveten och nyskapande tänkare. Det är en traditionell kanoniseringsmetod: den manlige författaren blir geniförklarad genom att göras till teoretiker och filosof.

Tidigare försök att rädda Ibsen från 'tendenslitteraturens träskmarker' har till stor del gått ut på att betona den poetiska visionen i hans dramer. Hegelianska, mytiska eller metaforiska läsningar har öppnat Ibsens dramatik för metafysiska anspråk som vanligtvis reserveras för författare av Shakespeares dignitet. Det har också fört med sig att de kvinnliga karaktärerna i hans dramer har tolkats symboliskt och blivit bärare av frågor av tidlös, universell karaktär. Samtidigt har formen oftast förbisetts i sådana läsningar. Moi däremot framhåller en medveten och självreflexiv form som bidrar till meningskapandet. Hon behåller kontakten med debatten i Ibsens samtid men ser dramatiken som del i en estetisk och filosofisk diskussion. Tendenser som ofta hänförs till samhällsdebatten, äktenskapsproblematiken och den nya kvinnorollen omformas och underordnas en diskussion om idealistisk och modernistisk estetik.

Metaperspektivet på Ibsens dramatik integreras i en undersökning med ett brett upplägg. I bokens första del demonteras och granskas den modernistiska ideologi som ligger till grund för bilden av Ibsen som tråkig realist utan förmåga till metateatral reflektion. Därefter finns en biografisk genomgång för att ringa in Ibsens personliga plats i 1800-talets norska och kontinental kultursammanhang. Så följer en redo-

görelse för idealismens utveckling och dess betydelse som estetisk norm, från tysk romantik till sen 1800-talsrealism, samt för Ibsens interaktion med tidens visuella och teatrala teknologier. I de nästa två delarna står Ibsens dramatik i centrum, men även några dikter används för att spåra hans estetiska utveckling. Studien är uppbyggd med en näst intill perfekt dramatisk kurva, där handlingen genereras av Ibsens konfliktfyllda förhållande till idealismens ideal. Peripetin är förlagd till *Kejser og Galilæer* (1873), det drama som Ibsen själv ansåg vara sitt huvudverk, något som Moi instämmer med, i meningen det mest centrala för förståelsen av hela produktionen. Trots att idealistiska tendenser finns kvar, diskuterar Ibsen i detta drama tro och skepticism på ett sätt som visar medvetenhet om idealismens absoluta bankrutt. Det mest intressanta partiet i Moïs bok är läsningen av den svit »modernistiska mästerverk« som inleds med *Et dukkehjem* (1879) och avslutas med *Fruen fra havet* (1888). I dessa dramer, menar Moi, behandlar Ibsen idealismen med ironiska grepp eller visar att den medför en destruktiv hållning. Det som stiger fram ur idealismens ruiner är en språklig skepticism som inte heller är hållbar. En dialog där yttrande och handlande inte stämmer överens och karaktärer som inte vågar möta varandra visar hur skepticism och »själv-teatralisering« förstör kärleken. Mot det prövar Ibsen att ställa representationer av det vardagliga, med äktenskapet som främsta figur. Kvinnans situation i detta framställs som avgörande för modernismens väg.

*Et dukkehjem* blir i Moïs läsning ett avfärdande av Hegels konservativa förståelse av kvinnans roll i äktenskapet och i familjen. Via Wittgensteins berömda kommentar att kroppen är själens spegel, och genom att lyfta fram de olika sätt som karaktärerna betraktar Nora på när hon dansar sin berömda tarantella, argumenterar Moi för att dramet är revolutionerande i sin syn på den uppträdande kvinnans kropp. Men framför allt är *Et dukkehjem* ett drama som frågar sig vad det kostar för två mo-

derna individer att bygga en relation baserad på frihet, jämlikhet och kärlek. Den frågan återvänder Ibsen till i alla de följande dramerna, men mest intensivt i *Fruen fra havet*. För Ibsen är kärlek bundet till tro på mänskligt språk och kommunikation, och att betvivla språket är att sätta sig själv i exil från mänsklig samvaro och kärlek. Just frågan om hur vi kan älska varandra i en värld där språklig kommunikation är opålitlig är det som gör Ibsens dramatik aktuell i våra postmoderna dagar, skriver Moi. Det är också anledningen till att Ibsens undersökning av äktenskapet och kvinnans situation är intressant för vår förståelse av moderniteten.

En av Moïs huvudpoänger är att tidigare studier av Ibsens dramatik varit förblindade av den modernistiska ideologi som sett realismen som modernismens bortstötta andra. Oppositionen får som konsekvens att realism framstår som en naiv och historiskt passé riktning, oförenlig med modernistiska formexperiment. De teoretiska ramar hon själv drar runt sin studie bygger emellertid också på föreställningen om en utveckling och ett brott. I hennes motsatskonstruktion heter förutsättningen för modernismens födelse idealismens död. Moi gör stor sak av sin 'nyupptäckt' att idealismen påverkade de estetiska normerna genom hela 1800-talet men slår in öppna dörrar när hon påpekar att idealismen inte dog tillsammans med romantiken. Att den lever kvar i 1800-talets realism är åtminstone de flesta som läst en termin litteraturvetenskap medvetna om. Riktigt hur idealismen manifesteras i denna litteratur kan dock vara svårt att få grepp om i litteraturhistorieböckerna, men Moïs genomgång av idealism som estetisk norm och litterärt uttryck är uttömmande och klagörande.

*Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* är fascinerande läsning där alla bitar faller på plats under Ibsens brottningsmatch med idealism och modernistisk skepticism. Strävan efter helhet och symmetri producerar dock resonemang som ibland får mig att vilja protestera högljutt. Moi ser till exempel modernismen

som kvinnans befriare. Särskilt kvinnorna hade allt att vinna på modernismens seger över idealismens krav på en idealiserad representation av kvinnor, sexualitet och kärlek, skriver hon i bokens tredje kapitel. Det är en anakronistisk och förenklad syn som tyder på att Moi snärjt in sig i sitt starkt dikotomiska teoretiska nybygge. Någon plats för en tredje slagskämpe bland idealismens och modernismens härförare på det moderna genombrottets slagfält finns inte. De intellektuella och skrivande kvinnor som deltog i diskussioner både om estetiska ideal och äktenskapet är utelämnade i hennes historieskrivning. Utan tvivel kan Ibsens dramatik från *Et dukkehjem* och framåt läsas emancipatoriskt, och många kvinnor i 1800-talets slut såg också att dramat föreslog nya möjligheter både på scenen och socialt. Generellt kan dock knappast den modernistiska och, med Moïs vokabulär, proto-modernistiska estetiken och dess konstyttringar betraktas som en kvinnornas frihetsrörelse. Det moderna genombrottets motstånd mot idealismens religiöst färgade moral ingick i en biologistisk och nihilistisk diskurs, som snarare än att främja bilden av kvinnor som intellektuella, självständiga individer betonade dem som sexuella varelser. Att kvinnosakens kvinnor, författare och konstnärer, fanns på båda sidor om det streck Moi drar mellan modernism och idealism talar för att modernismen inte kan ta åt sig äran för kvinnors ökade möjligheter under modern tid. Inte heller 1900-talsmodernismens formalism gav kvinnor några ökade möjligheter. Snarare blev kvinnan tillsammans med masskultur och socialrealism ett tecken för modernismens bortstötta, orena andra. I litteraturen, konsten och teatern blev också representationerna av henne ofta distanserade och fragmentariserade.

Moïs breda kulturhistoriska upplägg bereder plats för sammanhang och influenser för Ibsens dramatik som vanligen inte uppmärksammas. Hon utgår från att Ibsen ursprungligen ville bli målare och finner det därför relevant att undersöka hur Ibsens visuella föreställningsvärld såg

ut. Hon upprättat bland annat ett samband mellan måleri och teater genom att diskutera Diderots och Lessings estetiska teorier och skådespel. Panoramat, attityder och tableaux vivant var alla centrala konstformer inom den europeiska kulturgemenskap som Ibsen tillhörde. *Moi* visar hur många spår av denna visuella kultur man kan finna i Ibsens dramatik. Detta sammanhang tillsammans med fokuseringen av teatralitet och metateatrala grepp väcker en förväntan om en performativ läsning av dramerna, men istället behandlar *Moi* dem i huvudsak som litterära dokument, ur vilka hon utläser en filosofisk och estetisk diskussion. Hon håller sig emellertid inte konsekvent till denna läsart, utan glider ibland över i en läsning som tar hänsyn till att Ibsen var teaterpraktiker och att dramerna var avsedda att iscensättas. När hon analyserar *Vildanden* (1884) och beskriver scenbilden med loftet som ett fotografiskt negativ av det vindsrum som finns i förgrunden, läser hon dramat ur en tänkt åskådarperspektiv. Några sidor senare följer en språkfilosofisk argumentation kring den svårighet att skilja mellan ett bokstavligt språk och ett metaforiskt som Gregers Werle försätter Hedvig i. Resonemanget bygger på en analys av dramatexten

som knappast tar hänsyn till vilka tecken som är dominanta eller vad som kan uppfattas från en åskådarperspektiv. Något som späder på förvirringen är att *Moi* också, utan att kommentera det, kastar sig mellan att tala om Ibsens dramer och hans teater. Emellanåt blir det alltså oklart om hon grundar sina resonemang på litterära artefakter eller uppsättningar av dramerna och reella omständigheter kring föreställningarna.

Trots de problem analysförfarandet och de teoretiska ramarna för med sig erbjuder denna grundliga och välskrivna studie engagerande läsning, som till stora delar ger en ny bild av Ibsens författarskap. De observationer som *Moi* gör om de visuella influenserna, de metateatrala greppen och de kvinnliga karaktärernas funktion hos Ibsen öppnar för nya tolkningar och iscensättningsmöjligheter. Att hon lyfter fram idealismen som den betydelsefulla normen var under 1800-talet, och framhåller sambandet mellan perioden 1870–1914 och den period vi vanligen kallar modernism bereder också väg för nya läsningar, inte bara av dramatik utan också av andra genrer. Och Ibsen – ja, han framstår faktiskt som en något intressantare och mer betydelsefull man än tidigare.

*FD Birgitta Johansson, Göteborgs universitet*