

# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 126 2005

*I distribution:*

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Stina Hansson, Lisbeth Larsson

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

*Stockholm:* Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

*Uppsala:* Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktörer:* Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av

*Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2006 och för recensioner 1 september 2006.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

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

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapetets hemsida kan nås via adressen [www.littvet.uu.se](http://www.littvet.uu.se).

ISBN 91-87666-23-5

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Elanders Gotab, Stockholm 2005

”den centrala punkten” i romanen, skriver hon, och den utgör också den centrala punkten i hennes egen läsning av romanen. I Schottenius jungianska optik blir det tomma rummet en symbol för kvinnans innersta väsen: det tomma kärlet eller det djupa hålet, alltså det hemligaste av allt, där en magisk förvandling eller pånyttfödelse kan äga rum. Andersdotter accepterar inte den tolkningen och vill i stället förstå rummet med den döda modern som ett uttryck för den tidiga modersförlusten. Också här menar jag att Andersdotter utifrån sin teoretiska horisont lyckas bidra till en djupare (och bättre) förståelse av romanen. Men enligt min åsikt missar både Andersdotter och Schottenius en avgörande poäng i Ekmans text. Det finns ju ingenting i detta rum, och ordet ”ingenting” upprepas gång på gång i Ann-Maries långa inre monolog. I själva verket är det så att Ann-Marie minns fel. Modern var fortfarande i livet då Ann-Marie som liten flicka trodde sig se henne sittande död i rummet. Hon hade bara lämnat familjen, träffat en annan man och bostatt sig någon annanstans. Minnet av den döda modern är alltså något som Ann-Marie har konstruerat för att i viss mån kunna förklara det faktum att modern inte längre är närvarande i hennes eget liv. Det har varit en livslång illusion, och när Ann-Marie äntligen öppnar dörren i garderoben brister illusionen en gång för alla. Det fanns ingenting där!

Denna iakttagelse stämmer ganska väl överens med Kristevas åsikter om melankolin. Som Andersdotter påpekar (s. 84) antar Kristeva att melankolikerns sorg i regel riktar sig mot en föreställd eller inbillad mor snarare än mot en verklig. Men vilka konsekvenser får detta synsätt för den litterära analysen? En sak är säker: det omöjliga är varje slag av sympatisk eller symtomal hermeneutik som via symboler eller metaforer söker nå fram till en realitet under själva texten. Det finns nämligen ingenting där, och den psykoanalytiske litteraturforskaren måste därför fråga sig, inte vad som döljs under textens yta utan hur texten lyckas producera en illusion av att det tomma rummet är befolkat.

Rikard Schönström

Björn Apelkvist, *Moderskonflikten i Lars Noréns åttiotaldramatik*. Gidlunds förlag. Hedemora 2005.

Lars Noréns imponerande författarskap har som sig bör blivit föremål för en ganska intensiv litteraturvetenskaplig forskning på senare år. Hans lyrik under 1960- och 70-talen har behandlats i doktorsavhandlingar av Cecilia Sjöholm (*Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf och Norén*, 1996) respektive Patrik Mehréns (*Mellan ordet och döden. Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik*, 1999). Hans utveckling från den tidiga avantgardistiska lyriken fram till den mer realistiskt inriktade dramatiken på åttiotalet har studerats av Mikael van Reis i en stor avhandling med titeln *Det slutna rummet* från 1997. Samma perspektiv möter man i en annan stor bok om Noréns diktning från 1997, Lars Nylanders monografi *Den långa vägen hem*. Därutöver har det skrivits många uppsatser och artiklar om olika verk av Norén, eller om olika aspekter på hans diktning, av forskare som Björn Sundberg, Magnus Florin och Anders Olsson, för att bara nämna de mest betydande.

Björn Apelkvist koncentrerar sig i sin doktorsavhandling på *Moderskonflikten i Lars Noréns åttiotaldramatik*, som bokens titel helt framt och också lyder. Åttiotalet är en spännande och oerhört produktiv period i författarskapet, som dock inte har behandlats på ett lika utförligt sätt av någon tidigare forskare. Det var under detta decennium som Norén övergick till den dramatiska genren och till en mer konventionell estetisk form, och det var då han fick sitt definitiva genombrott hos en överraskande stor svensk och internationell publik. Åttiotaldramatiken utgör också det nödvändiga förbindelseledet mellan den tidiga, introverta fasen i Noréns diktning och det senare, mer extroverta skeendet. Om det är *jaget* som står i centrum för Noréns tidiga lyrik, och *sambället* som diskuteras i hans verk under nittioalet, så är det *familjen* – denna förmedlande länk mellan individ och samhälle – som gestalts och dissekeras i hans dramer från åttiotalet. Som man kunde förvänta spelar modern en viktig roll i dessa familjedramer, och det är särskilt de norénska mödrarnas förhållande till sina vuxna barn som Apelkvist har valt att studera i sin avhandling.

Till det ändamålet stödjer han sig huvudsakligen på en teori hämtad från den amerikanske psykologen och filosofen Rollo May. May kan sägas

tillhöra en existentialistisk idétradition där människans utveckling till en fri och självständig individ har varit en central problemställning. I sådana verk som *Man's Search for Himself* (1953), *Power and Innocence* (1972), *Freedom and Destiny* (1981) och *The Cry for Myth* (1991) har May bland annat diskuterat moderns funktion i det moderna samhället och försökt visa hur hennes i grunden naturliga inflytande över sitt barn i vissa fall kan bli hämmande och destruktivt. I ljuset av denna teori studerar Apelkvist i allt fjorton skådespel av Norén, där moderskonflikten framstår som ett centralt motiv eller tema. Stödjande sig på Mays teori kritiserar han dessutom andra forskare, i synnerhet Lars Nylander och Mikael van Reis, för att ha missförstått den vardagsrealistiska impulsen i Noréns familjedramer och för att i alltför hög grad ha betonat fadersrollens funktion.

Avhandlingen uppläggning följer ett sedvanligt akademiskt mönster. I bokens första kapitel presenterar Apelkvist sina teoretiska eller metodiska utgångspunkter, samtidigt som han försöker relatera sitt eget projekt till tidigare arbeten om Norén. Därefter kommer tre tämligen långa kapitel, som i kronologisk ordning behandlar Noréns dramatik från slutet av sjuttioalet till början av nittioalet. Avhandlingens andra kapitel startar sålunda med en analys av *Orestes* (1979) och avslutas med en genomgång av den så kallade "restaurangtrilogin", i vilken man finner Noréns kanske allra mest kända skådespel, *Natten är dagens mor* och *Kaos är granne med Gud* (1982). I kapitel tre tar Apelkvist itu med den trilogi som inleds med *Demoner* (1982) och som fullbordas med *Nattvarden* (1983). I kapitel fyra studerar han de så kallade "borgerliga kvartetterna", alltså *Höst och vinter* (1987), *Bobby Fisher bor i Pasadena* (1988) och *Sommar* (1989), samt ytterligare ett par familjedramer i samma stil. Kapitel fem skiljer sig en smula från de övriga så till vida som att Apelkvist här ägnar särskild uppmärksamhet åt narcissismen, förstädd som en återverkning av moderskonflikten, och försöker visa hur denna kommer till uttryck i exempelvis *Hebriana* (1987). Avhandlingen avslutas med ett kort slutord som främst innehåller en perspektivering till andra nyligen genomförda vetenskapliga studier av moderskaps problematik.

Trots att Apelkvist går igenom ett förhållandevis stort material är hans undersökning inte riktigt heltäckande. Norén skrev flera andra pjäser under ifrågasvarande period, till exempel *Komedianterna*

(1985) och *Endagsvarelser* (1987), som inte tas upp till analys av det enkla skälet att moderskonflikten här inte ter sig så framträdande. Själv påpekar Apelkvist också i avhandlingens inledning att moderskonflikten "är central men inte allestädes närvarande i Noréns åttiotalsdramatik" (s. 20). Den kritiske läsaren måste naturligtvis då fråga sig vad de övriga skådespelen handlar om. Finns det möjligen andra motiv eller teman i åttiotalsdramerna som binder samman dessa verk till en semantiskt homogen helhet. Är moderskonflikten verkligen så central eller övergripande som Apelkvist hävdar? Det finns anledning att återkomma till denna helt avgörande frågeställning, men först skulle jag vilja se närmare på ytterligare ett par viktiga begränsningar av forskningsmaterialet.

Apelkvist gör från början klart att han vill närläsa Noréns pjäser "utan substantiella referenser till specifika uppsättningar" (s. 14), och han berör därmed ett välkänt dilemma inom dramaforskningen. Det dramatiska konstverket har ju två grundläggande framträdelseformer. Å ena sidan består det av en litterär text, å andra sidan kan det uppföras på en teaterscen, och avståndet däremellan är ibland mycket stort beroende på regissörens intentioner och skådespelarnas prestationer. Av praktiska skäl måste forskaren ofta bortse från textens dramatiska realisering – kanske framförallt när det gäller äldre dramatik som inte längre tillhör teaternas gängse repertoar. Det finns helt enkelt ingen tillförlitlig dokumentation av det sceniska uppförandet att studera. Vad beträffar en modern och populär dramatik som Lars Norén är situationen dock annorlunda. Här finns faktiskt ett omfattande potentiellt forskningsmaterial i form av intervjuer med regissörer och skådespelare, filmatiseringar på TV och i andra medier, samt givetvis en stor mängd recensioner av teaterföreställningar. Att helt bortse från denna empiriska kontext är ett drastiskt beslut som tyvärr inte underbyggs av någon ordentlig argumentation i avhandlingen.

Undersökningens metodiska utgångspunkt "förblir [...] hela tiden närstudiet av själva pjästexterna utifrån deras egna förutsättningar som avslutade estetiska helheter", skriver Apelkvist (s. 15), och man kan mycket väl förstå varför han med sitt intresse för texternas djupare tematik har valt att fokusera dramernas rent litterära framträdelseform. Problemet är bara att man inte med säkerhet kan veta vad som utgör "själva texterna" eller "den estetiska helheten" hos en författare som Norén. Ett drama innehåller i grund och botten inte

en utan två texter: dels de repliker som uttalas av skådespelarna på scenen, dels de anvisningar eller kommentarer som på scenen bara kommer till uttryck genom det visuella arrangemanget och det fysiska spelet. Vad man brukar kalla "undertexten" i ett skådespel är ofta en effekt av det senare. Att Norén fäster stor vikt vid denna gestiska dimension framgår redan av det faktum att hans scenanvisningar brukar vara mycket utförliga. Man behöver bara tänka på den inledande, stumma scenen i *Natten är dagens mor*, där David (den yngste sonen) står framför en spegel och ikläder sig diverse roller hämtade från filmens värld. Även om Apelkvist i viss mån tar hänsyn till sådana partier i dramatexten, kvarstår en besvärande fråga: Vittnar inte dessa omständliga instruktioner från författarens sida om att Norén uppfattar den estetiska helheten som någonting mer än själva texten?

Problemet har också en allvarlig filologisk aspekt. Som Apelkvist själv framhåller existerar flera av de pjäser han studerar endast i manuskriptform. Ett illustrativt exempel är *Hebriana*, som har blivit känt för en tämligen stor publik genom Bo Widerbergs TV-filmatisering 1990 men som aldrig har getts ut i bokform. Det finns en ursprunglig version av texten, daterad 1987 och förvarad på Uppsala stadsteater, men jämfört med Widerbergs uppsättning ter sig detta manuskript oarbetat, med många inflikade skisser eller varianter och en hel del irriterande tryckfel. Inte desto mindre har Apelkvist valt att studera ursprungsversionen, det vill säga att hålla sig till *texten*, och rentav korrigerat några av skvankerna i den. Vad skulle nu hända om författaren en dag tog fram sitt gamla manus och bestämde sig för att skriva pjäsen färdig, måhända i enlighet med Widerbergs eller någon annan regissörs iscensättning? Under alla omständigheter måste man konstatera att den text som i dag bär titeln *Hebriana* inte utgör någon avslutad estetisk helhet.

Man bör dessutom hålla i minnet att nästan samtliga dramer av Norén ingår i trilogier eller större cykler. Det ena skådespelet tycks mer eller mindre direkt fortsätta i ett annat. Vid något tillfälle har Norén själv medgett att han flera gånger har fått uppslaget till en ny pjäs då han bevittnat föreställningen av en tidigare. Att det nya verket på så vis uppstår som ett supplement eller kanske tvärtom som ett korrektiv till det gamla medför givetvis att man bör studera Noréns dramer som delar av större textuella helheter, vilket Apelkvist faktiskt också gör i sin avhandling. Men hur skall

man då förstå hans postulat om den autonoma litterära texten? Var börjar en text av Norén och var slutar den? Kan man vara säker på att den enskilda texten inte bara utgör ett fragment av en helhet som i sista hand sträcker sig långt bortom den period och den genre i författarskapet som Apelkvist behandlar?

Samma benägenhet att renodla och därmed förenkla sin undersökning anar man bakom Apelkvists val av teori. Det finns ett otal filosofer, psykologer och andra sorters teoretiker som i modern tid har spekulerat över barnets förhållande till modern, men bland alla dessa hänvisar Apelkvist nästan uteslutande till Rollo May. Man kan undra varför. En av orsakerna är att han tycker sig finna en "tematisk närhet" eller till och med "intertextuell" förbindelse mellan May och Norén. Som redan Mikael van Reis kunde konstatera har Mays böcker satt vissa spår i Noréns sjuttioåtalslyrik, och som Apelkvist påpekar har Orestes-myten uppenbarligen spelat en viktig roll för dem bägge. Mot detta kunde man invända att många andra teoretiker likaledes har lämnat spår i Noréns diktning och att avtrycken från May knappast är de djupaste. Ett betydligt viktigare skäl är naturligtvis att Mays teorier på ett enkelt och pedagogiskt sätt lyckas belysa den problematik Apelkvist anser vara genomgående i Noréns åttiotaldramer, alltså konflikten mellan barnet och den dominanta modern. Det finns emellertid, såvitt jag kan se, också ett tredje skäl till att han hämtat inspiration från den amerikanske filosofen. I motsats till flertalet andra moderna psykologiska teorier kan Mays tjäna som ett försvar för tron på det medvetna och självständiga jaget och på föreställningen om en stabil, yttre verklighet.

För att kunna utvecklas till en självständig individ måste barnet i första hand frigöra sig från sitt beroende av föräldrarna, menar May. Tidigare i historien har denna strävan oftast yttrat sig som en kamp mot fadern, men i vår egen tid har modern fått ett betydligt större inflytande över barnets personlighetsutveckling. I ett samhälle där den traditionella patriarkala strukturen har brutit samman är Freuds teori om oedipuskomplexet inte längre hållbar. Nu är det moderns auktoritet barnet måste kämpa emot, och denna frigörelseprocess är vanligtvis mycket mer komplicerad än upproret mot fadersmakten. Relationen mellan modern och barnet är intimare. Modern erhåller sin makt över barnet, inte genom hot om fysiskt våld utan tvärtom genom ömhet och kär-

lek, ja många gånger genom att favorisera barnet på faderns bekostnad. Därför kommer barnet på ett märkligt sätt att pendla mellan en narcissistisk överskattnings av sin egen person och en passiv underkastelse under moderns kärleksfulla tyranni.

Detta resonemang är utan tvivel både relevant och fruktbart för studiet av Noréns åttiotalsdramatik, där mödrarna som regel står i centrum för handlingen och där fäderna ofta framstår som kraftlösa, desorienterade och perifera gestalter. Med utgångspunkt i Mays teori kan Apelkvist, som tidigare nämnts, också rikta skarp kritik mot den tidigare forskningen i Noréns författarskap, som under inflytande från Freud eller Jacques Lacan framförallt har intresserat sig för fadersrollen och dess urholkning. Särskilt hård är han mot Lars Nylander, vilket även beror på att denne, utifrån sin lacanska horisont, vill förstå Noréns åttiotalsdramatik som en dekonstruktion av den moderna individualismen och som en överskridelse av det naturalistiska dramas estetiska ramar. Apelkvist anser tvärtom att Noréns dramer utspelas i ett välbekant realistiskt rum och bygger på ”en uppfattning om individens unika ansvar inför sig själv, individens yttersta oberoende och integritet som självständig, från sin omgivning avgränsbar varelse” (s. 62 f.). Här anar man givetvis en avgrunds djup klyfta mellan poststrukturalismen eller dekonstruktionen å ena sidan och den psykologiska existentialism som Rollo May företräder å den andra.

Rent generellt kan man hålla med Apelkvist om att varken van Reis eller Nylander har lyckats få grepp om realismen i det norénska åttiotalsdramat och att de inte har ägnat moderns roll tillräcklig uppmärksamhet. Orsaken till detta är väl delvis att såväl Nylander som van Reis följer en *utvecklingslinje* i författarskapet och alltså försöker inlemma åttiotalsdramatiken i ett större sammanhang, omfattande också den tidigare lyriken och epiken. Men kanske förhåller det sig även så, som Apelkvist på något ställe antyder (s. 51), att det hos föregångarna finns ett ”patriarkalt tänkesätt med mansperspektivet i centrum, som driver deras [...] analyser mot uppgörelsen med fadersgestalterna, trots att de båda konstaterar hur dessa är marginaliserade i förhållande till en starkare kraft”. Vad han själv eftersträvar är att lyfta fram ”det väsentliga kvinnliga perspektivet hos Norén” (s. 52). En sådan undersökning tycks emellertid påkalla någon form av feministiskt orienterad teori, och redan i avhandlingens inledning

avvisar Apelkvist mycket bestämt det genusinriktade perspektivet. ”Liksom många olika tänkbara kontextualiseringar – exempelvis en fördjupning i den specifika sociala miljön Noréns gestalter befinner sig i eller den mer bestämda tidsepoken pjäserna kan hänföras till – betraktar jag genusperspektivet här som fundamentalt underordnat den grundläggande mänskliga erfarenhet som uppgörelsen med en mer eller mindre outredd modersinprägling utgör”, skriver han (s. 14). Alla har vi fötts av en mor, oavsett om vi är kvinnor eller män, och därför skulle Noréns dramatik handla om ett i grunden allmänmänskligt problem.

Så lättvindigt kan man emellertid inte avfärda genusforskningen. Det må vara hänt att vi alla har kommit till världen genom en kvinna, men modersrollen är ju inte något naturgivet eller konstant. Den är just en social roll som vissa kvinnor ikläder sig och som kan se mycket olika ut beroende på vilken samhällsklass de tillhör, vilken tidsepok de lever i och vilken kulturell miljö de vistas i. Genusforskningens kanske viktigaste bidrag till vår tids teoretiska debatt är att det inte finns någon kvinna, eller för den delen någon människa, i största allmänhet. Att vara mor i en amerikansk medelklassfamilj på 1950-talet var förmodligen något helt annat än att vara mor i en svensk familj på 1980-talet. Jag nämner detta som exempel därför att Rollo Mays teori, som Apelkvist själv konstaterar, har sina rötter i det amerikanska femtiotalet med dess ”senviktoriaiska mödrar” (s. 30). Eftersom också vårt eget postmoderna och globaliserade samhälle präglas av identitetskriser anser Apelkvist att de konflikter May diskuterar skulle vara aktuella än i dag, men frågan är väl om inte modersrollen har förändrats tämligen drastiskt. Vad May talade om var, såvitt jag förstår, den amerikanska *hemmafruns* på en gång privilegierad och underdåniga position, medan den typ av modersproblematik vi så ofta har upplevt under de senaste decennierna i Sverige hänger samman med att kvinnorna har lämnat hemmet och trätt ut i det mansdominerade yrkeslivet, samtidigt som barnens uppfostran i allt högre grad har lagts i händerna på offentliga institutioner. När Apelkvist blundar för sådana historiska omständigheter är det i själva verket *han* som betraktar kvinnans sociala roll utifrån, det vill säga från ett ensidigt manligt perspektiv.

Apelkvists motvilja mot kontextualiseringar av olika slag drabbar också förbindelserna mellan Noréns texter och den litterära traditionen.



”Många aspekter av Noréns åttiotalsdramatik [...] kommer inte att beröras i denna studie”, skriver han i avhandlingens första kapitel (s. 23). ”Som exempel kan nämnas alla de skönlitterära texter, inklusive hans egen poesi, som kan anas bakom pjäserna [...]”. I stället vill Apelkvist begränsa sin analys till det han kallar ”pjäsernas gestaltade verklighet” och ”texternas psykologiska innehåll”. Nu är de intertextuella relationerna i Noréns dramatik ibland så påtagliga att man helt enkelt inte kan ignorera dem. Det säger sig självt att man måste läsa *Orestes* i ljuset av Aischylos klassiska dramer, liksom att man måste känna till en hel del om Eugene O’Neill och dennes berömda *Lång dags färd mot natt* för att kunna förstå vad som sker i Noréns brett anlagda skådespel om sin föregångare och inspirationskälla, *Och ge oss skuggorna*. Sådana solklara referenser till annan litteratur tar Apelkvist också hänsyn till. Men det finns andra, mer näralliggande och möjligen mer grundläggande intertextuella modeller för Noréns dramatik som han av någon anledning förtiger. Jag tänker naturligtvis på Strindbergs många dramatiska gestaltningar av onda mödrar eller demoniska kvinnogestalter. I ett skådespel som *Pelikanen*, för att välja det kanske bästa men långtifrån enda exemplet, tycks inte bara moderskonflikten utan också symboliken och själva den dramatiska formen hos Norén vara föregripen in i minsta detalj. Självt har Norén också pekat på detta kamarspel som en viktig inspirationskälla för sin restaurangtrilogi. Apelkvist upplyser (på s. 233) att han faktiskt *har* redogjort för Noréns intryck av Strindbergs pjäs i en ännu opublicerad artikel, men därmed ter det sig ju bara så mycket märkligt att han inte berör detta intertextuella förhållande i sin avhandling.

Orsaken är förmodligen att Apelkvist hoppas kunna gräva fram det psykologiska innehållet i Noréns texter med hjälp av en renodlad ”när läsning”. Frågan är dock vad han egentligen menar med detta begrepp. Då nykritiken för många år sedan slog igenom var ”close reading” en ganska kontroversiell metod som ställde speciella krav på läsaren eller interpreten. Visserligen försökte nykritikerna behandla den litterära texten som en autonom lingvistisk helhet, men samtidigt fäste de stor vikt vid relationerna mellan olika element inom denna helhet (vad man brukade kalla textens ”struktur”) och vid samspelet mellan innehåll och form. Men hur förhåller det sig med Apelkvists när läsningar?

Rent allmänt måste man karakterisera hans avhandling som en tematisk eller motivisk studie. Det är bara *ett*, låt vara centralt inslag i Noréns dramer han intresserar sig för; andra tematiska element förblir som regel okommenterade. Vissa av hans analyser koncentreras nästan helt kring en enda scen där just moderskonflikten ställs på sin spets. Det finns i och för sig inget att invända mot den här strategin. En analys av ett centralt litterärt motiv kan självfallet vara mycket givande, men förutsättningen är i så fall att man försöker sätta in motivet i ett större sammanhang, exempelvis författarskapet i dess helhet, den litterära traditionen eller möjligen en historisk och samhällslogisk kontext. Motivets betydelse för den enskilda litterära texten som sådan, det vill säga betraktad som en autonom totalitet där olika semantiska element interagerar med varandra. Frågan blir då vad Apelkvist egentligen har velat förklara genom sin analys av moderskonflikten i ett antal dramer av Lars Norén. Han har till synes inte haft för avsikt att presentera någon uttömmande tolkning av den enskilda texten, men han har uppenbarligen heller inte haft som målsättning att belysa Noréns diktning i dess helhet eller att diskutera den svenska litteraturen eller den svenska samhällsdebatten under en viss epok.

Ett annat metodiskt problem i Apelkvists avhandling är att han så gott som uteslutande fokuserar det tematiska innehållet i Noréns dramer och därmed bortser från texternas formella aspekter. Det finns många stilistiska grepp och tekniska innovationer i Noréns dramatik som vore värda en mer ingående undersökning: det poetiska och arkaiserande språket i *Orestes*, det stumma spelet och den filmiska tendensen i restaurangtrilogin, den musikaliska formen i de borgerliga kvartetterna, för att bara nämna några. Men ingenting av detta ägnas någon större uppmärksamhet av Apelkvist, och man kan möjligen förstå varför. Enligt hans åsikt bör Noréns åttiotalsverk uppfattas som en övervägande realistisk eller naturalistisk dramatik. Här måste man dock vara på sin vakt. Realismen är faktiskt en konstnärlig form, en teknik, och ingalunda någon naturlig representation av verkligheten. För att nå fram till det psykologiska innehållet i Noréns dramatik måste man givetvis reflektera över denna form. Hur skall man annars kunna vara säker på att pjäserna verkligen handlar om psykologiska problem och inte är symboliska eller allegoriska framställningar av något helt annat?

Det märkliga med Norén är inte minst att han först gjorde sig känd (eller kanske snarare ökad) som en experimenterande och tämligen exklusiv poet för att sedan plötsligt börja skriva realistiska teaterstycken som nådde ut till stora delar av den svenska befolkningen. Hur skall man förklara denna överraskande vändning i författarskapet? När man talar om "naturalism" hos Norén syftar man inte så mycket på en epokal bestämning som på en genre, det vill säga på ett antal regler för hur innehållet i den litterära texten skall presenteras. Vilka konventioner det är fråga om har den danske litteraturforskaren Thomas Bredsdorff demonstrerat i sin bok *Magtspil. Europeiske familjestykker* (1986), som Apelkvist hänvisar till i avhandlingens första kapitel. Naturalismen kräver att den dramatiska handlingen utspelas i ett begränsat rum (ungefär så stort som en mindre teaterscen), där ett fåtal personer (gärna en familj) under en relativt kort tidsrymd försöker utreda sina komplicerade psykologiska relationer. Vill man gestalta det invecklade maktspellet mellan barn och föräldrar är det alltså fullt logiskt att man väljer just naturalismen som dramatisk form. Naturalismen ställer emellertid också ett annat krav på författaren. Det rum i vilket handlingen utspelas bör helst likna en vardaglig och välbekant verklighet så mycket som möjligt. Dramat skall ge åskådarna illusionen av att de blir vittne till en scen tagen direkt ur levande livet.

Mot den här bakgrunden måste man fråga sig om verklighetsillusionen är något som Norén medvetet har eftersträvat eller snarare utgör en konsekvens av att han har underkastat sig naturalismens estetik. Har Norén så att säga tvingats att ta med en gammaldags realism på köpet när han ville skildra en i grunden modern (eller postmodern) problematik? Om det förhåller sig så, kan man misstänka att det finns någonting i Noréns dramatik som inte riktigt passar in i den naturalistiska tvångströjan – och det gör det utan tvekel. Flera tidigare forskare har därför velat undvika ordet "naturalism" i sina analyser av Noréns åttio-talsdramer. Björn Sundberg har hävdade att man lätt låter sig lura av det realistiska ytplanet i dessa pjäser och följaktligen gör sig blind för en djupare, symbolisk, mytisk eller arkaisk dimension. Lars Nylander har gått ännu längre och påstått att Norén i själva verket försöker upplösa naturalismens föreställningar om en yttre verklighet som skulle existera oberoende av människans inre liv. Apelkvist tar avstånd från sådana tolkningar och står

fast på sin ståndpunkt att Noréns dramer faktiskt gestaltar ett realistiskt rum. Det är inget annat än "vår verklighet" vi här möter, skriver han (s. 23), och det är precis detta som gör Noréns dramatik så fängslande.

Personligen håller jag med Apelkvist på den punkten. Det är varken någon mytisk värld eller någon inre fantasi vi konfronteras med i pjäser som *Demoner* eller de borgerliga kvartetterna. Men samtidigt måste man slå fast att det inte är vilken vardaglig verklighet som helst. För det första är personerna ofta hämtade från högre samhällsskikt eller från miljöer som ligger i utkanten av samhället. De är läkare, politiker eller konstnärer. Någon av dem brukar dessutom vara nyligen utsläppt från ett mentalsjukhus. För det andra är det som regel i mycket ovanliga eller extrema tillstånd vi möter dem, vanligtvis en familjefest där deltagarna dricker alldeles för mycket och provocerar fram rent absurda eller groteska situationer. Om man fortfarande kan tala om en realistisk återgivning av den svenska vardagen, handlar det om en sorts excessiv realism. Genom att uppförstora och i viss mån karikera situationer som vi alla känner igen försöker Norén tvinga sin publik att betrakta verkligheten sådan den egentligen är, bortom alla romantiska illusioner eller ideologiska floskler.

Det är i denna trollspegel modern framträder som en destruktiv demon. Vid sidan om konflikten mellan modern och hennes barn finner man emellertid många andra elakartade konstellationer. Ser man till Noréns författarskap i stort, är det påfallande att nästan allting han har skrivit handlar om *makt*. Kanske inte så mycket om en fysisk makt som om en psykisk, en makt som är osynlig för blotta ögat och som inte sällan har internaliserats hos det enskilda jaget. Varifrån härrör denna makt? I sin tidiga lyrik vände Norén gärna blicken inåt för att blottlägga de maktstrukturer som kommer till uttryck i vårt språk, i våra drömmar, i våra halvt omedvetna fantasier. På senare år har han tvärtom riktat sin kritiska blick utåt, mot samhällets politiska och ekonomiska maktstrukturer. Men däremellan finns det alltså en viktig period i hans författarskap under vilken han försöker analysera den onda maktkampen inom familjen. Troligen kan man förstå Noréns gestaltning av den dysfunktionella familjen på två olika sätt: antingen som en uppförstoring av de konflikter som finns inom det egna jaget eller som ett slags modell i miniatyr av de sociala motsättningar som



präglar samhället i stort. Kanske utesluter inte den ena tolkningen den andra. Hos Norén finns det inga vattentäta skott mellan jaget, familjen och samhället. Apelkvist menar dock att man i Noréns dramer kan urskilja *en* maktfaktor som väger tyngre än alla andra. Enligt honom är det modern som skulle vara spindeln i hela detta nät av psykiska, sociala och politiska relationer.

Jag ställer mig skeptisk till det synsättet. Min egen upplevelse är snarare att mödrarna hos Norén själva sprattlar i nätet, att de i precis lika hög grad som barnen eller fäderna är bricker i ett spel som de inte kan överblicka eller kontrollera. Detta blir såvitt jag kan se tydligt redan i *Orestes*, det drama i vilket Apelkvist tycker sig finna en ”urform” för moderskonflikten i åttiotalspjäserna. Klytaimestra framstår visserligen som en kall och despotisk mor i Noréns omdiktning av den grekiska myten – men långtifrån som den ondskefulla furia vi möter hos Aischylos. Noréns Klytaimestra är ond endast när man betraktar henne från barnens, det vill säga från Elektras och Orestes perspektiv. Hon har ju mördat deras far och tagit sig en annan man. Ser man henne däremot från en mer neutral synvinkel, skulle man kunna hävda att det har funnits goda skäl för hennes agerande. Agamemnon slog ihjäl hennes ursprunglige man och framtvingade ett äktenskap med henne. Därefter offrade han hennes älsklingsdotter (Iphigenia) åt gudarna för att slutligen återvända hem med en annan kvinna (Kassandra) vid sin sida. Vad kunde vara mer naturligt än att Klytaimestra tog hämnd på Agamemnon? Som Anders Olsson har påpekat gestaltas Klytaimestra i Noréns drama också som ett tragiskt offer för omständigheterna. Hon har varit *vingad* att ta hämnd på sin egen man på samma sätt som Orestes nu är *vingad* att ta hämnd på sin egen mor. De är bägge fångna i en ödesmättad intrig som de inte kan göra så mycket åt.

Det intressanta är också att Orestes (precis som Hamlet) tvekar mycket länge innan han utkräver sin hämnd. Han finner det svårt att döda sin egen mor, men han vet att han måste göra det, inte därför att Klytaimestra har begått ett brott mot honom personligen utan därför att hon har förbrutit sig mot en samhällsordning som definitivt inte kan tolerera att en hustru dödar sin make. Det är för att återställa denna ordning och lägga grunden till ett nytt och bättre samhälle som Orestes måste slå ihjäl sin mor. Vad som dikterar hans handlande är alltså i grund och botten en

*patriarkal* princip som kräver att han detroniserar modern och övertar faderns rättmätiga funktion som statens överhuvud. Liksom Klytaimestra själv är Orestes underkastad, inte någon moderlig makt utan tvärtom ett manligt och samhälleligt system.

Klytaimestra påminner om många andra mödrar i Noréns dramatik så till vida som att hon är svag, bräcklig, ja närmast svävande på gränsen mellan liv och död. Egendomligt nog är nästan samtliga de mödrar vi möter hos Norén under åttiotalet svårt sjuka, döende eller redan döda när pjäserna startar. I flera av dem är det endast moderns aska, bevarad i en urna, som förekommer i pjäsens handling. Detta problematiserar givetvis ytterligare Apelkvists tes om den maktfullkomliga modern. Självfallet har han rätt då han påstår att de vuxna barnen i dramerna, till exempel Frank i *Demoner*, fortfarande har en stark och destruktiv bindning till modern. Trots – eller kanske just på grund av – att hon i bokstavlig mening har gått upp i rök lever modern kvar som en internaliserad figur i sin avkomma. Men hur skall vi då kunna avgöra om barnen talar sanning när de berättar sina fruktansvärda historier om den tyranniska modern? Kan det inte vara så att de projicerar sina egna onda fantasier på minnet av henne?

Problemet är här, liksom i Apelkvists avhandling, att vi inte får betrakta familjen och dess interna konflikter från moderns eget perspektiv. Man kan emellertid peka på en del scener i Noréns dramer, kanske i synnerhet i hans borgerliga kvartetter, där mödrarna plötsligt slår ifrån sig och kraftfullt protesterar mot omgivningens ensidiga uppfattning om dem. Så utbrister exempelvis Gunnel i *Bobby Fisher bor i Pasadena* på ett ställe: ”Alla säger ju det – att det är mamman... Hon är väl roten till allt ont någonsin! Det ser man ju överallt – man behöver bara slå på teven eller läsa tidningar eller höra på sin egen dotter för att få det fullkomligt klart för sig... Som om pappan inte fanns...” (citerat efter Apelkvist, s. 172). Liknande försvarstal håller mödrarna både i *Höst och vinter* och i *Sommar*, och sådana passager skulle mycket väl kunna bilda utgångspunkt för helt annan förståelse av moderskonflikten än den Apelkvist har funnit hos Rollo May. Gunnels replik vittnar för övrigt om ett annat problem som Apelkvist tar alldeles för lätt på. Som bland andra Barbro Westling har noterat betingas moderns allestädes närvaro nästan alltid av faderns frånvaro i Noréns familjedramer. Själv ansluter sig Apelkvist

i viss mån till denna uppfattning när han vid flera tillfällen konstaterar att moderns makt i hemmet har förstärkts i samma takt som den patriarkala strukturen i samhället har vittrat sönder. Men om det verkligen förhåller sig så, måste man väl undra om inte modersproblematiken lika gärna skulle kunna betraktas som en fadersproblematik.

Förmodligen är det lönlöst att spekulera över vems felet egentligen är i Noréns familjedramer. Kanske ligger Noréns obestridliga storhet som diktare precis i hans förmåga att gestalta ett ondskefullt spel där vi alla, kvinnor som män, föräldrar som barn, på en gång utgör varandras bödler och varandras offer. Vad som främst förtjänar beröm i Apelkvist avhandling är att han genom en rad engagerade närläsningar har klarlagt några av de viktigaste mekanismerna i detta spel och försökt formulera en underliggande regel. Trots att han enligt min åsikt inte har lyckats med det sista är hans avhandling värdefull både som en introduktion till Noréns åttioårsdramatik och som ett bidrag till den aktuella samhällsdebatten.

Rikard Schönström

Mattias Pirholt, *Ett språk, ett spår. En studie i Birgitta Trotzigs författarskap*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag 2005.

Mattias Pirholts avhandling *Ett språk, ett spår. En studie i Birgitta Trotzigs författarskap* är, som det står på bokens baksidestext, ”den första monografin över Trotzigs samlade verk”. Pirholt har valt att läsa detta verk tematiskt och den teoretiska grundvalen för han studie är den fenomenologiska hermeneutiken. Pirholt uppfattar följaktligen Trotzigs texter som en koherent och odelad helhet, som ett enda verk, en imaginär värld där uttolkaren kan vandra relativt obehindrad av kronologi och genremässiga skillnader för att söka efter dess bärande tematiska grundstruktur.

Definierat utifrån det fenomenologiska perspektiv Pirholt gör till sitt kan ett tema inte reduceras till verkets idémässiga innehåll. Ett tema förstås här som ett intentionalt uttryck för en imaginär värld och kan inte skiljas från den ”formuleringsakt som ger den dess litterära och språkliga form” (s. 15). Pirholt vill alltså följa verkets intentionalitet, som han framförallt urskiljer i dess bildspråk, vilket väl låter sig göras då Trotzig är en författare som ”tänker i bilder”, eller som hon sä-

ger själv i en intervju, ”utgångspunkten är nästan alltid en bild” (Agneta Pleijel, ”Människan, skapelsen, skapandet. Ett samtal med Birgitta Trotzig”, *Ord och bild* 1982 nr 1, s. 14). Det är också till denna punkt, till den ursprungliga bild utifrån vilken verket kan förstås, som Pirholts tematiska analys siktar. Denna bild ska likväl inte uppfattas som något statiskt, utan som verkets produktiva centrum. Betoningen av temats produktivitet snarare än innehåll medför ett resonemang om den språkliga problematik som en analys av Trotzigs verk kan påvisa: å ena sidan hur hennes olika uttryck för ”språklig otillräcklighet” pekar på behovet av kommunikation, och å den andra hur denna vilja att nå verkligheten och den andre endast blir möjlig i en förvisning av verkligheten – i ett slags offer till språket om man så vill. Pirholt vill beakta denna grundmotsättning i Trotzigs verk, vilket återspeglas i en vilja att inkludera även den formella och estetiska dimensionen i den tematiska analysen.

Det går alltså att urskilja en initial dubbelhet i Pirholts förhållningsätt till sin teoretiska grundval, vilken återspeglar författarskapets egen dubbelhet, som kommer till uttryck när Pirholt formulerar avhandlingens utgångspunkt:

Erfarenheten av detta författarskap vilar på en inneboende spänning mellan å ena sidan någonting brutet, obestämt och oavslutat, och å den andra en helhet och ett bestämt syfte. Denna spänning mellan det bestämbara och det obestämbara är utgångspunkten för denna avhandling. (s. 11–12)

Avhandling är indelad i två övergripande delar, där den första, ”Tematiska strukturer”, utgör arbetets huvuddel, vilken också omfattar 170 sidor, att jämföra med den andra delens, ”Skriften och läsaren”, 68 sidor. Den första delen, kapitlen I–IV, utgörs av den tematiska analysen av verkets imaginära värld. I det första kapitlet fokuserar Pirholt på det han kallar verkets jag, eller med en fenomenologisk term, dess noetiska pol. I det andra står verkets gestaltade värld i centrum, eller med den motsvarande fenomenologiska termen, dess noematiska pol. I det tredje undersöker Pirholt tidens funktion i verket. Denna första del avslutas med en närmare läsning av romanen *Sjukdomen* (1972), med vilken Pirholt vill exemplifiera och fördjupa den tidigare tematiska analysen samt försöka belysa denna enskilda texts särart. I femte kapitlet ”Skriftspår”, i den andra