

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 119 1998

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Claes Ahlund (recensioner)

Inlagans layout: Anders Svedin

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall lämnas först i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-14-6

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1999

den feministiskt inriktade forskaren gäller det alltså att frilägga dessa dolda och underliggande skikt på det att textens ”verkliga” budskap ska träda fram.

Gilbert & Gubars resonemang är långt ifrån invändningsfritt. Bland annat kan man ifrågasätta den syn på texten som de amerikanska forskarna företräder. Även om de flesta av oss är överens om att litterära texter kan rymma flera skikt som dessutom kan motsäga varandra, innebär detta inte med nödvändighet att det går att vaska fram *ett* budskap som är sannare än ett annat. Det är också tveksamt om den skönlitterära texten har just den strategiska funktion som Leffler vill hävda. Är den ambivalens som kommer till uttryck ett resultat av en mer eller mindre medveten strategi där det gäller att klä ett för etablissemangets opassande budskap i en mer passande dräkt, eller kan den snarare ses som ett uttryck för kvinnans och den kvinnliga författarens osäkra position i det slutande 1800-talets sociala och litterära fält?

Men även om man kan ifrågasätta det teoretiska ramverket, hindrar detta inte att de läsningar som Leffler utför med hjälp av på detta material inte tidigare prövade metoder, lyfter fram och tydliggör hur den ambivalens, som otvetydigt finns i de kvinnliga 1880-talsförfattarnas texter, skapas. Därmed lämnar hon också ett viktigt bidrag till förståelsen av denna period i vår svenska kvinnolitteraturhistoria.

Att med hjälp av nya metoder göra omläsningar av äldre texter, och därmed revidera den gängse synen på dessa, har sedan länge varit ett av de sätt på vilket de feministiska litteraturforskarna arbetat. Också i de sista två uppsatserna i *Bakom maskerna* står omläsningen i fokus. I sin tolkning av Anne Charlotte Lefflers *En sommarsaga*, vill Alva Uddenberg göra upp med de forskare som utslutande läst denna roman som ett biografiskt dokument. Genom att studera romanens komposition och berättarteknik visas hur *En sommarsaga* skapar ett kvinnoporträtt som går stick i stäv med den rådande kvinnorollen. Genom att presentera en ”en motbild till den traditionella kvinnobilden” antyder Anne Charlotte Leffler en möjlig väg ur de begränsningar som samtidens kvinna hade att leva under.

I den avslutande uppsatsen presenterar Jessica Rahm en omläsning av Alfhild Agrells roman *Guds drömmare*, som utkom 1904 och alltså är av betydligt senare datum än de övriga texter som behandlas i antologin. Också Rahm har ett polemiskt syfte med sin uppsats. Till skillnad från dem som hävdar att Agrell i sitt senare författarskap lämnat den könspolitiska debatten och som sett *Guds drömmare* som en manlig utvecklingsroman med en uttalat religiös problematik, visar hon att Agrells berättelse kan ses som ett radikalt inlägg i kvinnofrågan.

Därmed knyter dessa uppsatser an till de resonemang som inledningsvis förs av Anna Williams; de kvinnliga författarnas texter har i betydligt högre grad

än männens kopplats till biografiska omständigheter samtidigt som det kvinnliga perspektivet trängts undan till förmån för det manliga. Såväl Lefflers som Uddenbergs och Rahms uppsatser visar att omläsningar av detta slag är nödvändiga inte bara för att revidera litteraturhistoriens traditionella bild av det kvinnliga åttitalet utan också för att föra den feministiska forskningen framåt på detta område.

Eva Heggstad

Ingeborg Nordin Hennel, *Mod och Försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Konglig Theaterns skådespelerskor 1813–1863*. Gidlunds Förlag, Hedemora 1997 (488 sidor).

Den 23 februari 1811 var det premiär på *Cendrillion* på Kungliga teatern vid Gustav Adolfs torg i Stockholm. Teaterchefen A. F. Skjöldebrand hade sett detta sångspel i Paris och han trodde att en musikalisk askungesaga skulle behaga hans inte alltför bortskämda stockholmspublik. Titelrollen spelades av den då 18-åriga eleven Elise Frösslind, ”en roll som blev hennes största publik- och kritikerframgång under en drygt 30-årig anställning vid Konglig Theatern”, enligt Ingeborg Nordin Hennel. I sin bok *Mod och Försakelse* redogör hon utförligt om för- och efterspel till denna premiär. Jag kommer att uppehålla mig något vid denna teaterhändelse, inte bara för att den är spännande i sig, utan för att den också har ett metodiskt och teoretiskt intresse.

Med hjälp av Skjöldebrands memoarer får vi läsare följa intrigspelet bakom rollbesättningen. Teaterchefen hade upptäckt den unga Christina Elisabeth (Elise) Frösslind på elevskolan, inte bara för hennes talanger, utan också på grund av de klagoskrivelser den unga eleven hade skickat till teaterchefen. Elise hade 1804, bara 11 år gammal, skickats till kungliga scenens sångskola, sedan hennes far, en sprutlagare, som titulerades inspektör, hade dött. Två år senare återfanns Elise som en av de helinackorderingar hos fru Sophia Lovisa Gråå, som hade hand om en grupp flickor från elevskolan. Skolans inspektör, sång- och kormästaren vid teatern, J. F. Wikström var föga nöjd med förhållandena hos fru Gråå. Wikström klagar bl.a. på det skandalösa tillfället då den unga flickan hade bjudits ”på Spectacles utaf en 18 år Yngling”, trots att ”flickan /.../ i fulla tre år varit fullvuxen”. Likväl menar sig Wikström kunna se positivt på just Elise, eftersom hon var ”flitigare och upmärksamare än flera andra”.

Saken såg måhända något annorlunda ut från de tonåriga elevernas håll. I ett brev till teaterchefen Skjöldebrand klagar de att de ”bjuda till allt hvad vi kunna, och då han /Wikström/ är vid elakt lynne, slår han oss, om jag törs säga, utan skäl”. Naturligtvis framställer sig Skjöldebrand i sina memoarer som en räddare i nöden

och faktum är att han avskedade Wikström som sångmästare vid skolan. (Som kormästare vid teatern möter man dock den koleriske Wikström ännu på 1830-talet.) När Skjöldebrand funderar på rollbesättningen till *Cendrillion* är det just den nu 18-åriga Elise Frösslind han tänker på. Men andra medlemmar av ensemblen hade andra idéer.

Genom Ingeborg Nordin Hennels referat av Adolf Fredrik Skjöldebrands memoarer får vi fortsätta att följa intrigerna bakom kulisserna. Gustaf Fredrik Åbergsson, ”en aktör för den högre komedien”, hade liksom Skjöldebrand varit i Paris och sett *Cendrillion*. Med sig hade Åbergsson sin älskarinna, Carolina Kuhlman, sedemera hans hustru, och den förälskade Åbergsson tyckte att *Cendrillion* var en utmärkt roll för hans Carolina. Han köpte både text och musik och han föreslog att stycket skulle ges som hans recett, dvs. en i kontraktet inskriven förmån för de fast anställda artisterna, där de fick behålla inkomsterna från en s.k. recett-föreställning. Visserligen hade inte skådespelarna rätt att själva föreslå nya pjäser för sina recetter, men Skjöldebrand accepterade Åbergssons framstöt, eftersom det sammanföll med hans egna planer. Men angående rollbesättningen hade de båda herrarna skilda uppfattningar. Medan Åbergsson lanserade sin Caroline Kuhlman, hävdade Skjöldebrand att titelrollen skulle anförtros mamsell Frösslind. Intrigen fortsatte och även den dramatiska scenens ordningsman Lars Hjortsberg – ledande aktör sedan Gustav III:s tid – blev inblandad och t.o.m. drottningen lär vid en supé ha uttryckt sin förvåning över Skjöldebrands val av huvudrollsinnehavare.

Naturligtvis blev det som Skjöldebrand ville. Teaterchefen var inte skådespelare utan greve, som strax innan han tillträdde sin tjänst på teatern hade varit överståthållare i Stockholm med uppgift att återställa ordningen efter Fersenska mordet 1810. Senare blev han chef för det svenska kavalleriet, statsråd, general och ledamot av Svenska Akademien. Mot en sådan man vägde en skådespelares önskemål lätt. Elise Frösslind lärde sig rollen och Skjöldebrand säger sig ha lagt ner en hel del tid på att instruera henne, vilket kan äga sin riktighet då detta var en av förste direktörens uppgifter vid denna tid. Ännu på premiärkvällen besökte han henne i logen för att försäkra sig om att kostymerna var i ordning, ”ty det var en grufflig kabal mot henne” på teatern. Senare spreds det rykten om att skådespelarkollegor skulle ha gett sig fysiskt på den unga eleven respektive att hon blev ofredad på stadens gator av lejda ynglingar.

Premiärföreställningen blev en stor succé. Sophie Zelow, som under namnet von Knorring blev en av 1800-talets betydande författarinnor i Sverige, hade övat in en dans med unga fröken Frösslind och satt därför bland premiärens publik. Senare mindes hon om Elise att ”hon gjorde furore med hela denna pjes, vida större

än våra theaterdrottningar nu för tiden, ty ett sådant stormande bifall och detta fullkomligt enhälligt var någonting rart både då och nu”. Men det var inte bara den unga författarinnan som sveptes med av begeistringen. I den nyromantiska tidskriften *Polyfem* förklarade recensenten framgången med ”owanen, at se et skådespel, som innehöll något annat, än vanliga Sällskapsintriger, ett stycke som verkliga lyfte Spektatörerne i en annan werld, än den verkliga, och således på något sätt uppfylde den högsta fordran på et konststycke”. Till och med den danske blivande litteraturprofessorn Christian Molbech skriver från en resa i Sverige 1812 efter att ha sett *Cendrillion*: ”Man glemmer her rent at spørge: er det Kunst eller Natur?”

Just denna fråga skulle dock snart hetsa upp ett antal skribenter i stockholmspressen. Efter att den första stormen kring Elise Frösslinds succé hade lagt sig – med både hyllningsdikter till den unga aktrisen och förhoppningar om att detta må vara upptakten till en ny reper-toar i Stockholm – började en debatt i Stockholms tidningar och journaler som kretsade kring frågan om Elise Frösslind lyckats så väl på grund av sina naturliga förutsättningar eller om man här kan tala om någon konstutövning. Rollen kräver en aktris som är ”både ung, täck, naive och litet gauche”, egenskaper som M. Il Frösslind ägde, enligt *Journal för Litteraturen och Teatern*, men enligt den (icke namngivne) skribenten behövde Elise Frösslind inte alls spela, utan det räckte att hon var sig själv. Påståendet går till och med ett steg längre: hade rollinnehavarskan varit en ”öfwad Actris” med mer konstskicklighet, så skulle hon ha lyckats mindre. Skribenten menar således att Elise Frösslind bara lyckades så väl för att hon egentligen inte kunde spela teater.

Argumentationen i P. A. Wallmarks journal, som framfördes i tre artiklar, blev inte oemotsagd. Ingeborg Nordin Hennel följer motargumenten i tidning efter tidning, där det hävdades att även naivitet och täckhet kräver sin konstnärliga gestaltning. Debatten ledde till en försiktigt antydd ursäkt i *Journal för Litteraturen och Teatern*, föregivande att fröken Frösslind hade blivit bättre i takt med att fler föreställningar av *Cendrillion* spelats på Konglig Teaterns scen.

Ingeborg Nordin Hennel följer inte bara argumentationen om Elise Frösslind gestaltning av denna roll, utan hon lägger också märke till hur debattörerna beskriver effekten av denna gestaltning på publiken. Hon menar att ”det tillsammans med andra vittnesbörd om gråt och olika sinnesrörelser i teatersalongen och trots den sarkastiska tonen /blir/ ett bevis bland flera på hur intensivt den tidens publik levde med i en teaterföreställning”. (sid.218) Publiken blir således inte bara en viktig aspekt i denna estetiska diskussion om ”natur och konst”, utan en grundläggande och konstitutiv del av den teatrala händelsen. Hur man uppfattade skådespe-

lerskan är lika viktig som det som skådespelskan utför på scenen – en hållning som på ett välgörande sätt genomsyrar stora delar av *Mod och Försakelse*.

Berättelsen om *Cendrillion* utgör för mig ett centralt avsnitt, placerat ungefär i mitten av den nästan 500 sidor tjocka boken, i vilken författarinnan presenterar en omfattande och inträngande analys av den kvinnliga scenartistens livs- or yrkesbetingelser under 1800-talet förra hälften. Att jag valt att så utförligt stanna vid Ingeborg Nordin Hennels beskrivning av omständigheterna kring premiären av *Cendrillion* beror bl.a. på att det finns en hel del att säga om detta metodiska grepp. Jag kan här se en teoretisk nydaning, som dock i boken inte lyfts fram som sådan. Jag uppfattar ”teaterhändelsen” som ett teoretiskt koncept för en förnyelse av historiografisk forskning och framställning, som teatervetenskapen har stort behov av.

I *Cendrillion*-avsnitt fokuserar Nordin Hennel med skärpa den teatrala händelsen som teaterns centrala företeelse. Mycket kan sägas och skrivas om teaterlivet vid en viss historisk tidpunkt, men ofrånkomligt är att föreställningar är grunden för all teaterverksamhet. Utan föreställning, i vilken scenens artister möter salongens åskådare, kan vi knappast tala om teater. Självfallet är teaterhändelsen omgiven av förutsättningar och regler liksom av smak och tycke, dvs. en mängd olika kontexter inom vilka teaterhändelsen fungerar, men *til syvende og sidst* tar teater alltid gestalt i form av konkreta föreställningar, teaterhändelser. Teaterhändelsen omfattar därvid såväl scenen som salongen, artisterna som åskådarna i deras ömsesidiga kommunikation. Skådespelarna iakttar ständigt hur publiken förhåller sig och reagerar på presentationen medan åskådarna betraktar spelet och tolkar det som försiggår på scenen. Det är i denna kommunikativa enhet som teaterhändelsen innesluts.

Nu behöver man inte se teaterhändelsen så snäv som den tid som förflyter mellan det att ridån går upp och artisternas sista applådtack, utan givetvis kan man fatta teaterhändelsen så att även dess förutsättningar och dess konsekvenser betraktas i sammanhanget. I detta perspektiv kan man verkligen fråga sig var en teaterhändelse tar sin början. Var det i *Cendrillions* fall redan då teaterdirektören i Paris fick idén att sätta upp stycket i Stockholm? Eller ska man gå ännu längre tillbaka till det ögonblicket då Skjöldebrand lägger märke till den unga Elise Frösslinds begåvning under hennes elevskoletid? Jag ska inte överdriva mina funderingar i detta fall för att slutligen hamna vid inspektör Frösslinds död och moderns beslut att sätta den unga flickan i teaterskolan. Meningen är inte att tänja på händelsebegreppet utan snarare vill jag understryka den möjlighet som fokuseringen på teaterhändelsen ger för att ge konkretisering åt just sådana förutsättningar som Ingeborg Nordin Hennel ger oss som läsare ett sådant utmärkt exempel på.

Det som hon i tidigare kapitel har sammanställt och analyserat med hjälp av ett oerhört rikt material av reglementen, kontrakt, korrespondans, tidningsartiklar, memoarer, uppfostringböcker m.m. får här en blyxtbelysning genom det enskilda fallet. Genom att ställa Elise Frösslind i centrum lyfter Nordin Hennel fram ett typiskt exempel, konkret, åskådlig och engagerande, utan några försök att därmed vilja beskriva något generellt. Distinktionen är viktig: Det typiska fallet behöver inte vara det generellt förekommande, men genom att vara typiskt är syftet ändå att ge läsaren en djupare inblick i tidens förhållanden.

Detta framgår även mycket tydligt av den fortsatta framställningen kring Elise Frösslinds karriär. Under 30 år förblir hon en god kraft vid Konglig Theatern, utan att uppnå den berömmelse som den samtida kollega Henriette Widerberg kunde ånjuta eller som senare stjärnor som Jenny Lind, Emilie Högquist eller Elise Hwasser uppnådde. När Elise Frösslind lanserar Beethovens *Fidelio* på Operan 1832 var det inte hon själv som kreerade titelrollen – den anförtröddes till M:lle Widerberg – utan hon fick nöja sig med Marcellinas roll, den unga flickan som förälskar sig i *Fidelio*, men inte får visa detta. Elise Frösslind blev en fånge av *Cendrillion*-bilden och spelade under större delen av sina karriär just unga oskyldiga flickor, fiffiga kammarjunfrur och attraktiva hustrur.

Också hennes privatliv kan ses som typiskt, om än inte genomsnittligt. Hon gifte sig med en skådespelarkollega, Carl Gustaf Lindström, födde fem barn inom lika många år utan att få några tjänstledigheter. Två barn dog vid späda ålder, två döttrar blev skådespelerskor och sonen lärde ett borgerligt yrke. Hennes man levde ekonomiskt oansvarigt, som det hette, och slutligen skilde sig paret. Hon kom i konflikt med teaterledningen, fick respass, fick dock uppträda ytterligare något år för att slutligen ge sin avskedsföreställning i januari 1835, men kunde likväl hålla sig kvar på Konglig Theatern, pendlades mellan pension och enskilda föreställningar, framförallt i roller som hon haft tidigare. Hon dog 1861, inte fattig, men heller inte förmögen. På cirka 50 boksidor möter här läsaren ett livsöde som är både gripande och målande, som utgör en typisk bild av en skådespelerska under 1800-talet första hälften, men också lyfter fram en individ som väl förtjänar en plats i teaterhistorien.

Bortsett från den engagerande framställning som består Elise Frösslind – den språkliga stilen avslöjar att författarinnan lagt ner inte bara mycket forskarmöda på detta livsöde, utan också investerat engagemang och empati – tydliggör detta kapitel också hur intimt en konstnärlig karriär är förknippad med tidens teaterförhållanden och med de sociala och ideologiska förutsättningar som en sådan karriär är ingjuten i. Även i detta avseende utgör kapitlet om denna skådespelerska en väl

balanserad snittpunkt mellan de föregående och de avslutande avsnitten. I början beskrivs aktrisernas förhållanden på elevskolan och på teatern, i det efterföljande avsnittet granskas samtidens syn på detta yrke. De kvinnliga företrädarna inom denna kår riskerade alltid att av den manliga blicken sorterades in antingen som helgon eller som hora.

Boken inleds emellertid med ett kapitel som på ett mycket stimulerande sätt förenar teoretiska funderingar med ideologiska och historiska sprörsmål i tiden. Ingeborg Nordin Hennel förankrar sina resonemang i såväl den feministiska diskursen som i moderna sociologiska teorier. Toril Moi är här en utomordentlig länk som i sina skrifter ägnat sig åt både Simone de Beauvoir och Pierre Bourdieu. Men på ett för Ingeborg Nordin Hennel typiskt sätt följs dessa utläggningar om befintliga teoribildningar strax av illustrativa konkretiseringar. Speciellt vill jag här lyfta fram det i mina ögon mycket givande avsnittet om den didaktiska litteraturen som gavs ut som vägledning för uppfostran av kvinnor. Särskilt uppehåller sig Nordin Hennel vid Johan Evalds *Konsten att blifva En God Flicka, En God Maka, Mor och Matmor*, som kom i svensk översättning år 1811. Evald förankrar sin syn på kvinnan som något väsensskilt från mannen i Bibeln och kan således sanktionera sin uppfostringsetik som en av gud given ordning. Det är gud som gjort kvinnan mer böjlig så att hon i livets alla lägen kan anpassa sig till mannen. Det vore lätt att ironisera om en sådan text om vi inte visste att den uttrycker 1800-talets grundläggande värderingar, uttryckt av en man. På skådespelaryrket hade det bland annat den effekten att en kvinnas val av detta yrke – såvida hon nu i praktiken alls hade något val – möjligen kunde rättfärdigas ifall hon även var en god mor och maka. Att långt ifrån alla skådespelerskor under perioden kunde leva upp till dessa förväntningar, gjorde dem så oerhört attraktiva i männens ögon – som offentligt utställda erotiska objekt – samtidigt som de kunde förkastas med hög-
röstad moralism.

Boken avslutas med en analys av ännu ett kvinnoöde, denna gång dock baserat på den första självbiografin som en kvinna publicerat på svenska under eget namn. Det är Henriette Widerbergs i långa stycken dialogiserade framställning av sitt liv, utgiven i två tunna häften 1850–51. Jag ska här inte gå in i detalj utan bara konstatera att Nordin Hennels analys av dessa texter knyter samman många av de trådar som förekommer genom hela boken: svårigheten att få ekvationen mellan modern (Henriette Widerberg hade fem utomäktenskapliga barn), makan (hennes mor förbjöd henne att liera sig med fadern till det första barnet), yrkeskvinnan (hon påstod att modern tvingat in henne i yrket) och den offentliga personen (hon redogör orädd för sina amorösa förbindelser) – denna ekvation var svårt att gå ihop. Ge-

nom att Nordin Hennel jämför dessa memoarer med t.ex. Johanne Luise Heibergs *Erindringer* från 1890-talet, med Fredrika Bremers bild av Jenny Lind, med den amerikanske forskaren Thomas Postlewaits undersökningar av kvinnliga skådespelarbiografier m.m. öppnar hon ett brett perspektiv på dessa yrkeskvinnor som idoliserades i lika hög grad som de föraktades.

Det är givetvis frågan om 1800-talet, men jag undrar understundom vid läsningen av denna bok om det verkligen har förändrats i grunden sedan dess. Visserligen kan man säga att teatern tidigare än de flesta andra samhällssektorerna erbjöd kvinnor möjligheter att göra en självständig karriär – och Nordin Hennel är mycket medveten om detta – men detta innebar inte att de var likställda med sina manliga kolleger. De hade varken de ekonomiska eller de organisatoriska fördelarna som erbjöds de manliga skådespelarna. Till yttermera visso tvingades de att på scenen gestalta en kvinnobild som förnekades dem själva, att vara goda döttrar, systrar eller mödrar. Men, som Nordin Hennel också påpekar i sitt slutord, flera av dem var expansiva, självständiga och modiga och ”utmanade den kvinnliga diskursen på en patriarkal ordnings villkor”. Det finns ingen enkel sammanfattning, men Nordin Hennel formulerar några väl funna iakttagelser på bokens sista sidor. ”Aktrisen var med andra ord fångad i en patriarkal ordnings slänggunga, där hon hade att hantera ett komplicerat dubbelt tal och där publiken, vars smakomdöme bestämdes av män, tycks ha haft sista ordet.” – ”De kvinnliga scenaristerna ställde sitt yrkeskunnande och sig själva i det samhällets tjänst som de inte på ett självklart sätt tillhörde som privatpersoner.” – ”Huruvida min undersökningsperiods skådespelerskor var kvinnopolitiskt medvetna eller ej är emellertid svårt att säga. Det mest adekvata torde vara att uppfatta dem som ett kvinnofrigörelsens avantgarde.”

Det händer inte sällan att man får en bok i sin hand, vars titel är storvulen och vars undertitel gör utfästelser om fantastiska läsäventyr. Med Ingeborg Nordin Hennels senaste bok är det snarast tvärtom. Geijer-citatet ”Mod och Försakelse” är helt adekvat till bokens innehåll och undertiteln är närmast blygsam. Det som här beskrivs med avseende på skådespelerskorna vid Konglig Theatern gällde med största sannolikhet i ännu krassare form vid andra teatrar, där inga elevskolor eller pensionskassar fanns, och förhållandena gällde nog med mindre variationer långt över de 50 åren som aviseras här. Om bokens tjocklek verkar avskräckande, så kan jag försäkra att läsningen lyfts upp av ett lättillgängligt och elegant språk och av ett antal välvalda illustrationer. Därtill kommer en relativt utförlig bilagedel, som inte bara ger exempel på kontrakt med elever och artister, utan också ett stort antal minibiografier om ensemblens skådespelerskor och av de kvinnliga drama-

tiker och översättare som var verksamma under perioden. Fotnoterna är omfattande och i sin detaljrikedom en ymmig källa för andra forskare. Ingeborg Nordin Hennel dokumenterar här en utomordentligt omfattande och noggrant genomförd källforskning, som kommer att göra detta arbete till ett standardverk om 1800-talets svenska teaterliv, om den tidiga kvinnohistorien och de ideologiska och estetiska normerna som förenar dem.

Sist men inte minst en anmärkning om denna bok ur teaterhistorisk synvinkel. Svensk teater sedan den gustavianska epoken har alltsedan Gösta M. Bergmans epokgörande avhandling om Gustaf Lagerbjelke som regissör på 1820-talet tenderat till att ses som en regihistoria. Detta är ideologiskt betingat – uppfattningen om regissören som teaterns främste konstnär – men har också sin grund i materialtillgången. Regissörens och scenografens arbete avsätter oftast tydligt iakttagbara spår, medan skådespelarnas verksamhet inte är lika lätt att dokumentera. Det är en av Ingeborg Nordin Hennels stora förtjänster att ha lyft fram forskningen kring skådespelarkonsten i rampljuset. Hon är inte den första som studerat svenska skådespelare ur ett perspektiv som överskrider det biografiska, men hennes arbete utgör ett lysande exempel på att sådan forskning är nödvändig och möjlig. Det är genom aktörens möte med publiken som teater blir till en händelse sedan aktörerna med ”Mod och Försakelse” har tagit plats på scenen.

Willmar Sauter

Lars Nylander, *Den långa vägen hem. Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1997.

Som Lars Nylander framhåller i sin studie över Lars Norén har dennes författarskap befunnit sig i ständig förändring; en utveckling, där de olika ’faserna’ relaterar sig till tidigare, ’övervunna’ positioner. Nylander urskiljer sex faser, eller *nivåer* som han föredrar att kalla dem: ”Inskription och (av)grund” där den s.k. schizopoesin etableras (1963–64), ”Schizopoesins verbala bildprakt” (åren 1965–68), ”Gestaltning och tilltal” (1969–73) med dess inövningar i identitet och socialitet, ”Subjektivering och motstånd” under åren 1974–80, då skrivandet koncentreras på dagbokspoesin, ”Det slutna rummets (av)grund”, en fas som sträcker sig från 1978–80, dvs. överlappande den föregående fasen, och som determineras av dramer förankrade i det naturalistiska rummets princip (t.ex. *Modet att döda*) och slutligen den sjätte nivån ”Subjektivering, hemkomst”, där den ”supranaturalistiska dramatiken” tar form med dramerna *En fruktansvärd lycka* och *Underjordens leende*, en fas som sträcker sig fr.o.m. 1980.

Nylanders genomgång av Noréns texter ordnade kapitelvis efter dessa nivåer föregås av ett introducerande avsnitt, vari grunderna för läsningen redovisas med invertering av tidigare forskning, och ett tidshistoriskt kapitel ”60-talet i backspegeln: Oidipus, Narcissus och det moderna broderskapet”, där de kontextuella utgångspunkterna för Noréns skrivande diskuteras. I det sammanhanget ges även en initierad presentation av diskussionen kring moderniteten och postmodernismen. Sist, men inte minst, innehåller Nylanders bok vid sidan av en lödig bibliografi och litteraturförteckning ett synnerligen givande appendix, där två samtal med Lars Norén återges.

Nylander ser alltså Noréns författarskap som en process, där de senare verken ’vänds’ mot de tidigare; skrivandet drivs av ett (ostillat) begär som hela tiden tvingar författaren att försöka på nytt. Strategin är därmed given: för ”att tydliggöra den processuella logiken av ett författarskap måste innebörden av varje enskilt verk primärt bestämmas utifrån vilka betydelse och effekter det haft *för och i författarens fortsatta skrivande*” (s. 43). Infallsvinkeln är med andra ord psykoanalytisk, och mycket av inspirationen har hämtats från Jacques Lacan, vars teoretiska resonemang ger stadga åt framställningen. Men också andra impulsgivare förs in i Nylanders analys, och vad gäller själva greppet att studera författarskapet som en helhet, där den nya texten retroaktivt korrigerar tidigare texter, hänvisar Nylander till bl.a. Birgitta Holms *Selma Lagerlöf och ursprungets roman* (1984).

En följd av detta övergripande synsätt blir, som Nylander själv framhåller, att analysen av ”de enskilda verkens estetiska effekt, deras status av konstnärliga verk, underordnas analysen av deras relation till tidigare och senare verk, en relation som primärt avläses genom det sätt på vilket centrala motiv bearbetas och gestaltas i olika perioder” (s. 44). Den kritik jag främst vill rikta mot Nylanders bok har sin grund just i detta – hur imponerande än helheten kan te sig är det svårt att få någon djupare föreställning om de enskilda texternas estetiska kvaliteter eller karaktär över huvud taget. De reduceras s.a.s. till länkar i en kedja. Det gäller f.ö. inte bara enskilda texter och samlingar; även perioder (eller för att bruka Nylanders term, ’nivåer’) kan synas undanglidande. Så framstår t.ex. avsnitten om schizopoesin som rätt substanslösa vid en jämförelse med vad Cecilia Sjöholm tidigare har givit i sitt Norénavsnitt i avhandlingen *Föreställningar om det omedvetna* (1996).

Men styrkan i Nylanders arbete ligger där han valt att lägga den – i helhetssynen på Lars Noréns författarskap, från debuten med ”Fuga” i tidskriften *Rondo* (1962) fram till den uppsjö av dramer som för närvarande strömmar från hans skrivbord. Från ungdomspoesins schizoida flöde till en stabil jagposition och en avdemonstrering av fadersgestalten. En analys av ”den dynamis-