Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 129 2008

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: Otto Fischer (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, samt även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till Otto.Fischer@littvet.uu.se. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2009 och för recensioner 1 september 2009.

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

Abstracts har språkgranskats av Magnus Ullén.

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 Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 978-91-87666-26-1
ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2009

rig velat *sälja min naturliga glädje* och som betald vissångare kände jag mig *prostituerad*" (min kursivering). Beaktar man den bakgrunden blir Pepitas och Violavas dans, deras sång deras glädje begriplig – dessa kvinnor är inte bara en konventionell bild av den glada horan, de är också en bild för den poet som tycker att han sålt sin glädje, men ändå förmår sjunga och dansa. Man kan förena denna läsning med Anthins: Pepita och Violava är poeter som bjuder glädje, fest, fastän de förödmjukats och förnedrats.

Dessa invändningar skall inte fördunkla det faktum att Anthins avhandling innehåller väsentliga resultat om Taubes konstnärskap. Det första är att Anthin klarlagt att Taube genom hela sin karriär som scenartist alltid strävat mot det intima och familjära tilltalet till publiken, att han alltid sökte minska avståndet mellan scen och salong, att han alltid strävade efter ett samspel med publiken, bland annat på så sätt att han ville ge intrycket av att denna visa skapades i det ögonblick den framfördes. I denna strategi ingick att han alltid ville ge intryck av spontanitet i föreställningen, i och för sig för det mesta inrepeterad, men den var alltid ett uttryck för en genomtänkt konstnärlig strategi, alltså idén om det intima, familjära, spontana tilltalet.

För det andra kan Anthin, särskilt i analyserna av Taubes intentioner och strategier i radio- och TV-programmen, visa hur Taube sökte förverkliga sina idéer om intimitet och spontanitet, och hur dessa kunde åstadkommas i radio-programmen, men blev mindre lyckade i TV-programmen. Anthins analyser av tillkomsthistorierna och Taubes strategier här är lysande. Här klargörs Taubes ständiga strävan till närkontakt med den lyssnande, hans strävan efter spontanitet.

För det tredje har Anthin klargjort bakgrunden till Taubes medvetna strategier som scenartist, nämligen det att vissjungandet, artisteriet för honom först och främst var knutna till framträdanden inför en sluten krets, det kunde vara kamrater, konstnärsvänner, ordenssällskap eller flottans män. Artisteriet var för Taube i förstone inget man skulle tjäna pengar på, utan ett sätt att vara tillsammans. Att han sedan kunde tjäna pengar på detta var tydligen inte alldeles utan komplikationer för honom; någon gång talar han om vissjungandet som en prostitution av sin sångarglädje, men Anthin kan visa, bland annat i analyserna av några av exempelvisorna, att intimiteten, det familjära tilltalet och spontaniteten, till och med amatörismen, var väsentliga inslag i hans artisteri.

För det fjärde har Anthin kunnat visa att Taubes förhållande till sina förebilder, först och främst det populärkulturella, det folkliga men också det finkulturella, framförallt Bellman, alltid varit originellt, att hans konst är "hybridens" det vill säga ett originellt bruk av framförallt det populära men också av det finkulturella, att hans konst var ett självständigt och genialt bruk av både det låga och det höga – i så måtto anslöt han sig till en mycket svensk tradition – namnen Bellman och Sjöberg anmäler sig osökt här.

Avhandlingen ger en samlad, gedigen och välskriven bild av Evert Taube som scenartist. Den lyfter fram den ögonblickets man Taube var, hans förmåga och mästerskap i att på en gång underordna sig en publik och domptera den, hans förmåga att på en gång hävda sin konstnärliga egenart och inordna sig under traditionens ok, hans alldeles unika synteser av högt och låg, folkligt och fint.

Eva Hættner-Aurelius

Marie Öhman, *"Här kan jag äntligen tala". Tematik och litterär gestaltning i Åsa Nelvins författarskap* (Örebro Studies in Literary History and Criticism, 6). Örebro 2007.

Huvudsyftet med Marie Öhmans avhandling är att identifiera grundläggande teman och litterära strategier i Åsa Nelvins författarskap. Böckerna behandlas en och en, men läsaren får också en viss inblick i Nelvins utveckling som författare och hennes övergång från prosaberättare till lyriker behandlas i avhandlingen. Nelvins verk står i förbindelse med kulturklimatet under 1960- och 70-talet och Öhman diskuterar därför också mottagandet av hennes verk. En återkommande fråga är om litterära ideal och konventioner har påverkat bilden av Nelvins litterära verksamhet.

Även om detta är en textanalytisk avhandling, så presenterar den också Åsa Nelvin som människa och konstnär, liksom hennes kulturella miljö. Marie Öhman vill således beröra de omständigheter som på olika sätt kan ha inverkat på Nelvins sätt att skriva, hon vill undersöka om det finns en speciell litterär metod hos Nelvin och hon vill utreda Nelvins förhållningssätt till livet och konsten.

Åsa Nelvin publicerade fem böcker innan hon dog 30 år gammal 1981: barnböckerna *De vita Björnarna* (1969) och *Det lilla landet* (1971), romanerna *Tillflyktens hus eller En f.d. inneboendes erin-*

ran (1975) och *Kvinnan som lekte med dockor* (1977) samt diktcykeln *Gattet: Sånger från barnasinnet* (1981) som utkom postumt. De behandlas alla mer eller mindre ingående och presenteras i kronologisk ordning. (Nelvin publicerade också några noveller och dikter i dags- och veckopress, men dessa, liksom hennes opublicerade texter, används i avhandlingen endast som referensmaterial.)

I första kapitlet tecknas en bild av Åsa Nelvin och hennes författarskap så som den framträder i tidigare forskning och kritik. Om Nelvin alls är ihågkommen är det ofta i samband med 1970-talets emancipatoriska kvinnliga självbiografier. Man utgår alltså ifrån att hennes verk handlar om psykologiska frågeställningar och genusfrågor, liksom att de är öppet självbiografiska. Nelvin är inte representerad i större litterära uppslagsböcker eller handböcker, skriver Marie Öhman. Men man bör då nämna att det finns ett viktigt undantag: *Nordiska kvinnolitteraturhistoria* (band 4, 1997) där Cristine Sarrimo presenterar Nelvin på några sidor.

Avhandlingens andra kapitel presenterar Åsa Nelvins liv. Marie Öhman vill visa hur nära liv och texter hör samman och hur detta återverkar på tolkningen av Nelvins verk. Nelvin var redan från början inställd på att bli konstnär av något slag och ville som ung bli skådespelerska. Redan som 15-åring antogs hon som den yngsta någonsin till ”Statens skola för scenisk utbildning” i Göteborg, men hoppade redan efter ett år av utbildningen. Hon hade dock en roll i den omdebatterade tv-serien *Friställd* och publicerade kort därefter sin första bok. Nelvin var respekterad och välkänd i konstnärskretsar men hon fick aldrig något publikt genombrott under sin livstid. Fin kritik fick *Gattet* som publicerades strax efter hennes död.

Hur pass självbiografiska är då Nelvins verk? Det sägs aldrig öppet att de skulle vara självbiografiska och det finns egentligen inget i texterna som får läsaren att tänka att de skulle handla om Nelvins egna upplevelser. Detta är ett av skälen till att Marie Öhman aktar sig för att som vanligen skett sätta Nelvin i relation till den kvinnliga självbiografiska traditionen. Samtidigt menar Öhman att det finns många självbiografiska element i Nelvins texter och att de är så viktiga för författarskapet som helhet att man inte kan bortse från dem. Marie Öhman hävdar att de har både en estetisk och en metalitterär funktion och att de uppmärksammar hur såväl text som liv konstrueras, liksom de visar på såväl skillnader som likheter mellan fiktion och verklighet.

I det tredje kapitlet beskrivs två kontexter som Öhman finner relevanta för Nelvins författarskap. Den första är det litterära klimatet under Nelvins tid, som kännetecknades av ett uttalat politiskt och feministiskt engagemang. Öhman betonar att Nelvins intresse för existentiella frågor och meningsskapande kom i konflikt med 1960- och 70-talets litterära ideal. Hon hävdar också att det är just den bristande överensstämmelsen mellan Nelvin och hennes tid som i hög grad förklarar varför hennes böcker fick det mottagande de fick och kanske också varför Nelvin inte är ihågkommen i någon större utsträckning idag.

Den andra kontexten som avhandlingen lyfter fram är den existentialistiska traditionen vars grundläggande idéer och begrepp presenteras. Marie Öhman vill visa att det finns en överensstämmelse mellan vissa grundtankar i denna filosofiska tradition och vad man kunde kalla ett återkommande handlingsmönster i Nelvins litterära texter. En av avhandlingens mer eller mindre klart formulerade teser är således att Nelvins författarskap främst sysslar med existentiella och inte psykologiska eller politiska frågor.

I de följande fyra kapitlen undersöks böckerna i kronologisk ordning. Kapitel fyra behandlar de båda barnböckerna *De vita Björnarna* och *Det lilla landet*. Men enligt Marie Öhmans teori var det inte Nelvins avsikt att de skulle bli just barnböcker. Här finns visserligen typiska sagodrag som det fantastiska, den abstrakta stilen och barnet som agerande, men allt detta tjänar enligt avhandlingen en retorisk funktion i texterna. Barnets barnsliga förhållningssätt och den fantastiska stilen för in ontologiska spörsmål i texterna, som ytterst söker svar på frågan vad det egentligen innebär att vara människa. Den abstrakta stilen sätter Öhman i samband med den existentialistiska traditionens strävan efter universell giltighet.

I sin behandling av barnböckerna lyfter Marie Öhman fram det som hon menar är huvudteman och viktiga strategier i författarskapet och som finns redan i dessa tidiga alster. Det gäller främst frågor om främlingskap, om konstnärens exklusiva status och om själva varandet. På ett intressant sätt frilägger också avhandlingen förbindelsen mellan den alienerade och konstnären, mellan språket och skapandet av verkligheten.

Det femte kapitlet ägnas *Tillflyktens hus*. Till skillnad från merparten av romanens recensenter som läste den som en skildring av ett psykiskt sammanbrott med eventuellt efterföljande tillfrisk-

nande vill Marie Öhman visa att den i stället handlar om livets brist på övergripande mening i enlighet med den existentialistiska grundsynen. Öhman menar att de som läste den som en skildring av ett mentalt sjukdomstillstånd inte tog tillräcklig hänsyn till romanens komplicerade komposition med olika narrativa nivåer och skilda berättarinstanser. Att romanen i stället bör föras till en existentiell sfär visar också det faktum att här finns ett komplicerat tematiskt nätverk vad gäller tiden, döden, evigheten och konsten, hävdar Öhman.

Till vilken genre hör egentligen *Kvinnan som lekte med dockor* frågar sig Marie Öhman i det sjätte kapitlet. Recensenterna läste den som kvinnolitteratur och/eller som bekännelselitteratur. Öhman visar att Nelvin mycket riktigt laborerar med några av dessa genres konventioner. Bokens baksidestext och dess titel hör till det som knyter an till ett feministiskt innehåll. Men samtidigt finns det annat som motsäger att det skulle röra sig om detta slags roman. Enligt Marie Öhman är *Kvinnan som lekte med dockor* inte i första hand skapad så att den fokuserar på en intrig. Det händer inte mycket i texten och läsaren bjuds inte heller ett regelrätt slut på historien. I kontrast till detta skulle en traditionell ”kvinnobok” skildra en utveckling och en lösning på problemen. Öhmans tolkning av romanen blir därför att den avtäcker ett existentiellt dilemma där två alternativ ställs mot varandra: å ena sidan ett inautentiskt liv med samhörighet och fasta normer, å andra sidan ett autentiskt och individualistiskt liv. En uppsättning motiv och litterära strategier används för att förmedla hur dessa villkor kan upplevas. I stället för ett tidsligt förlopp gestaltas här rumsliga mönster i form av statiska scener och sammanhängande bilder.

Det sjunde och avslutande kapitlet handlar om diktcykeln *Gattet* som från början var tänkt att bli en roman. Marie Öhman jämför en prosa- och en lyrikversion av samma textstycke för att se vilken sorts effekt Nelvin strävade efter att uppnå. Lyrikversionen visar sig inte helt överraskande vara mer universell. Ändå har det faktum att texten ursprungligen var tänkt som en prosaberättelse gjort att man kan läsa dikterna som en sammanhängande historia om en liten flicka som tillbringar sommaren med sina släktingar. De enkla händelserna blir i Marie Öhmans tolkning medel för att gestalta viktiga existentiella företeelser. I centrum står enligt Öhman teman och motiv med anknytning till gränser och gränsöverskridanden. Tid, rum, språk och ”verkligheten själv” framställs som sådana livsgränser. Lyriken överskrider dessa gränser genom sina bilder och sitt metaforiska språk.

Till sist summerar Marie Öhman sina slutsatser. Hon hävdar att den viktigaste angelägenheten i Nelvins författarskap är existensupplevelsen och meningsskapandet. Den överensstämmelse som Öhman menar råder mellan form och innehåll hos Nelvin ser hon som tecken på hennes utveckling från prosaförfattare till lyriker. Hon vill också beskriva Nelvins verk som deciderat meta-litterärt. Många temarelaterade drag i texterna har också en funktion på denna metalitterära nivå. Allt Nelvins skrivande gick till sist ut på att skapa konst och (litterär) betydelse och mening, hävdar Marie Öhman avslutningsvis.

Även om felaktiga konstruktioner förekommer och även om vissa formuleringar åtminstone i mina öron låter tämligen aparta, så är avhandlingen förhållandevis lättläst och Marie Öhman har flyt i sitt språk vilket gör att man läser med glädje och njutning. Bokens akribi är överlag god även om några av de refererade namnen blivit felskrivna respektive saknas i personregistret. Vid några tillfällen förekommer engelska citattecken i stället för svenska. Marie Öhman förtjänar beröm för att hon varit noggrann vid återgivningen av citaten, även om det hänt att de citerade dikterna ur *Gattet* av misstag har fått en versal i stället för en gemen i början av varje ny rad. Öhman har också för vana att göra kortare och längre uteslutningar i citaten. Ibland är det riktigt långa textstycken som hoppas över, ibland är de betydligt kortare. De markeras dock alla på samma sätt, nämligen med tre punkter inom klammer. Jag menar att det på något sätt borde ha framgått om det rör sig om en längre uteslutning. Även om innehållet inte påverkas kan läsaren få en något snedvriden uppfattning om Nelvins text genom Marie Öhmans citatteknik. Det hade också varit en fördel om notnumreringen börjat på nytt för varje nytt kapitel. När notsiffran når 530 blir det lite ohanterligt.

En anmärkningsvärd sak är att litteraturförteckningen innehåller ett antal verk som Marie Öhman aldrig refererar till i avhandlingen. Exemplen är påfallande många, så har Torsten Rönnerstrand två titlar i litteraturförteckningen utan att någon gång nämnas i avhandlingstexten och ett antal texter om biografisk litteraturforskning blir aldrig refererade i texten trots att de finns i förteckningen. Jag ställer mig tveksam till detta förfarande och förstår inte poängen med det.

Det är förståeligt att Marie Öhman vill driva

en egen tes och spetsa till resonemangen. Detta är lovvärt och gör hennes bok stimulerande att läsa. Öhman skriver ”att dominanten och konstanten i Nelvins texter är ett existentiellt utforskande, inte ett individualpsykologiskt eller könspolitiskt engagemang som varit den rådande uppfattningen tidigare” (s. 11). Vidare hävdar hon att den grundläggande tematiken hos Nelvin är ”människans livsvillkor och det existentiella utanförskapet” (s. 18). Jag menar att hon har en viktig poäng här och att den existensfilosofiska linjen som lyfts fram i avhandlingen i hög grad är relevant. Öhmans exempel övertygar genomgående och stöder hennes tes, men frågan är ändå om det ena verkligen utesluter det andra. Kan man inte tänka sig att både Öhmans ”nya” läsart och den som tidigare läsare tillämpat är möjliga och att de båda har sanktion i texterna? Hur är det annars möjligt att så gott som alla kunnat läsa Nelvins verk ”individualpsykologiskt” och ”könspolitiskt”? Det bör ha funnits starka implikationer i texterna som gjorde att man läste på detta sätt. Åsa Nelvin torde själv ha varit ganska djupt infogad i ett sådant sätt att tänka. Det framgår av de intervjuer hon gjorde att hon inte hade något emot att framstå som en feministisk skribent. Dessutom nämner Marie Öhman att Maria-Pia Boëthius i romanen *Svensson Svensson* (1979) har en figur vid namn Åsa Melvin som är författare och gör uttalanden i pressen om kvinnofrågor. Nog visar detta vilken bild samtiden hade av Åsa Nelvin, som är den uppenbara modellen till den fiktiva gestalten. Att Öhman som läser och skriver i en annan tid ser andra saker i texten och vill lyfta fram dem är mycket bra. Det jag vill problematisera är hennes – som jag uppfattar det – radikala ifrågasättande av den andra läsningens relevans. Detta gäller inte minst *Kvinnan som lekte med dockor* som jag uppfattar som en i hög grad feministisk och könspolitisk text.

Utifrån mottagandet av främst *Kvinnan som lekte med dockor* pekar Öhman på att Nelvin sågs som en *kvinnlig* författare snarare än som ”författare” och att det fick konsekvenser för hur hennes böcker uppfattades och värderades. Öhman kopplar detta till 1960- och 70-talets ”nya” kvinnorörelse. Detta är uppenbarligen inte unikt för Nelvins författarskap, man kan erinra sig Doris Lessings häftiga reaktion mot Svenska Akademiens motivering till hennes Nobelpris där hon sågs som ”den kvinnliga erfarenhetens epiker”. Samtidigt måste man nog ändå hålla med om att både Nelvin och Lessing faktiskt skildrar kvinnor mera ingående och nyanserat än vad de skildrar män. Så resonemanget torde inte vara helt gripet ur luften.

Upprepade gånger talar Öhman om barngestalterna i Nelvins så kallade barnböcker *De vita Björnarna* och *Det lilla landet*. I diktcykeln *Gattet* finns förvisso ett barn – den sjuåriga huvudpersonen Lisa – därför kunde man säga att barnperspektivet är mest genomfört där. Det enda barn som förekommer i ”barnböckerna” är flickan Kerstin. Hon är visserligen bara tre år gammal, men samtidigt framträder hon knappast som ett barn i sagan. Snarare är det en poäng att hon i den fantastiska världen slipper ifrån den underordnade position som hon tidigare haft i sin egenskap av barn och blir en förhållandevis självständig och agerande gestalt. Att barnet på detta sätt blir en betydelsefull person är just något av ”det fantastiska” som händer. Jag tror också att det är Nelvins beskrivning av Kerstin som allt annat än en barnslig treåring som förleder Öhman att vid något tillfälle tala om ”en ung kvinna som Kerstin själv” (s. 83)! Öhman skriver också om Kerstins allomfattande kunskaper som gör det möjligt för henne att överskrida vissa av den ”vanliga” människans begränsningar. Här gör hon en intressant koppling till det orfiska och diktarrollen. Men samtidigt har vi då kommit långt bort från det barnsliga. Ambivalensen finns förvisso i texten, Kerstin är både ett litet barn och en ”övermänniska” på en och samma gång.

Samtidigt har jag lite svårt att förstå Öhmans tes att Åsa Nelvin från början inte tänkt sig att *De vita Björnarna* skulle vara skriven för barn. Varför skickade hon då manuset till Rabén och Sjögren – ”ett utpräglat barnboksförlag” som Öhman själv skriver (s. 95) – och varför markerade hon redan i inledningen att det rörde sig om en saga? Visserligen kan man hävda att all sagolitteratur är ”vuxenlitteratur” i den existentiella bemärkelse som utreds hos Öhman. Men jag har ändå svårt att förstå varför tesen att Nelvins båda första böcker inte var barnböcker måste drivas så hårt.

Marie Öhman skriver att björnvärlden är en plats som är oanfäktad av tidens gång och att det är just denna upplevelse av tidlöshet som genererar den känsla av trygghet och välbefinnande som Kerstin erfar där. Kvinnan i De brändas by berättar mycket riktigt att tiden stannat där och att ingen åldras längre, men detta är långt ifrån ett önskvärt tillstånd. Tvärtom är det en tragedi att barnen stannat i växten och att invånarna i byn fått sina själar beslagtagna och lever i ett tillstånd av levande död. Även om tidlösheten också kan ha sina goda aspek-

ter så menar jag att tidlösheten som fenomen snarare blir negativt än positivt beskriven.

Jag kan inte hålla med då Öhman hävdar att berättelsen *De vita Björnarna* mynnar ut "i en uppgiven insikt om att allt måste förbli som det är" (s. 82). Viktiga förändringar har ändå skett tack vare Kerstins insats. Många är tacksamma mot henne för vad hon gjort och de gestalter som berövats sina själar har fått nytt liv. Jag tror att poängen är att visa att hon lyckades till en del, men att det inte gick hela vägen därför att hennes egoism och maktlystnad tog överhanden.

Öhman ser det faktum att Kerstin upplever att hon kvävs av sin egen sång samtidigt som folket jublar som en antydan om att det finns en dubbelhet i det orfiska uppdraget. Hon talar vidare om motsättningen mellan individualitet och gemensamhetssträvanden och anknyter till dilemmat tillhörighet – inautenticitet, utanförskap – autenticitet i *Kvinnan som lekte med dockor*. Men jag har svårt att se att det handlar om detta här. I det textställe som citeras heter det bland annat: "Jag var hisnande lycklig, aldrig hade väl en sådan känsla funnits i mig förut. Men långt inne spirade något annat, en förnimmelse av vild triumf, en stolthet utan like som vällde upp och hotade kväva mig." (*De vita Björnarna*, s. 20 f.) Detta är ett uttryck för hybris och det är lite synd att Marie Öhman inte fördjupar sig i bokens hybristema.

Marie Öhman för ett intressant resonemang där hon anknyter till det orfiska temat i *Det lilla landet* och där hon naturligt kommer in på diktarens roll och förbindelsen mellan språk och verklighet. Detta tolkningsspår är mycket givande och Öhman finner det alltså i både *De vita Björnarna* och *Det lilla landet*. Sedan går hon ett steg längre och spekulerar i att den fantastiska sagoformen i barnböckerna kanske är ett första uttryck för Nelvins önskan att vara en del av ett ständigt pågående meningsskapande. Detta resonemang är byggt på tanken att en saga aldrig är färdig eller slutgiltig. Varje gång den berättas skapas den på nytt. Sagomaterialet finns som en möjlighet till skapande och som en del av ett ständigt pågående berättande snarare än som en färdig produkt. Detta stämmer förstås på sagorna i en muntlig berättartradition, men så snart sagan blivit tryckt måste den ses som en färdig produkt i samma mån som vilken tryckt (litterär) text som helst. Åsa Nelvins sagor är därmed precis lika "avslutade" som hennes övriga verk. Därför haltar Öhmans resonemang även om tanken är elegant.

Öhman skriver att en allegorikänsla uppstår i läsningen av *Det lilla landet*. Vidare hävdar hon att de flesta av de noveller som Nelvin producerade vid denna tid "har formen av allegorier även om det precis som i *Det lilla landet* aldrig är uppenbart vad den bokstavliga betydelsen av allegorin är. Allegorikänslan är visserligen liktydig med en upplevelse av att texten har oändligt många betydelser, men den medför också ett ständigt närvarande tvivel på varje enskild betydelse" (s. 80). Nu är frågan: ger verkligen en allegori – så som man traditionellt uppfattat den – utrymme för mer än en tolkning? Med andra ord: stämmer det som Öhman säger (s. 77) att *Det lilla landet* är en allegori? I *Svenskt litteraturlexikon* fastslås att en allegori är en bildlig framställning som arbetar med personifierade egenskaper och att det karakteristiska för allegorin är en genomförd och konsekvent fasthållen dubbelmening. När Öhman talar om ett oändligt antal betydelser i allegorin så stämmer det alltså inte med denna handboksdefinition. På tal om *Kvinnan som lekte med dockor* behandlar hon senare Brian McHales beskrivning av den postmoderna allegorin som flertydig och flyktig i sin meningsproduktion. Det är uppenbarligen en sådan postmodern allegori som Öhman också menar är verksam i *Det lilla landet*. Men detta borde naturligtvis ha klarlagts. Dessutom syns det mig som en problematisk slutsats eftersom jag inte kan se att boken om det lilla landet är speciellt postmodern i övrigt.

Marie Öhmans sammanställning av recensionsmaterialet särskilt då det gäller *Tillflyktens hus* och *Kvinnan som lekte med dockor* är mycket intressant att ta del av. Läsaren får en uppfattning om tidsandan och mekanismerna bakom dagstidningskritiken i allmänhet och 1970-talskritiken i synnerhet. Öhman är också värd en eloge för sin lyhördhet då det gäller de existensfilosofiska och absurdistiska texter som hon använder för att belysa och berika sina tolkningar. Här har hon gjort en viktig och lovvärd insats genom att uppmärksamma den existensfilosofiska och absurdistiska traditionens närvaro hos Nelvin. Läsarens associationer går lätt till texter av Camus, Sartre och Pinter. Tack vare Marie Öhmans framställning får dessa vaga aningar substans och trovärdighet. När Öhman – i not 313, s. 121 – talar om absurdismen som en genre vill vän av ordning dock invända att absurdismen snarare är en (litterär) riktning eller strömning.

Ett litet slarvfel har smugit sig in i beskrivningen av de tre karaktärerna i *Tillflyktens hus*. Öhman talar om en konflikträdd ung man som gärna hemfaller åt pedanteri och en äldre man med alkoholpro-

blem. Men det är pedanten som är den äldre av de två och alkoholisten som är den yngre.

Åsa Nelvins baksidestext till *Tillflyktens hus* är intressant: ”Boken eller ’romanen’ är en skildring av en process. Jag vet inte vad termen för denna process heter i kemin, men jag tror att det finns en. Inom psykiatrin är termen förmodligen schizofreni. Ett annat ord i sammanhanget är alienation.” Öhman menar att man får intrycket att textens innebörd skulle kunna vara vad som helst. Men jag ser det tvärtom så att Nelvin här söker precisera vad boken handlar om. Vidare hävdar Öhman att Nelvins formulering framstår som en ironi mot tolkning som fenomen och mot uppfattningen att en text står i någon form av referentiellt förhållande till verkligheten. Nu är dock frågan om baksidestexten verkligen är rätta platsen att vara ironisk på. Mot Öhmans hypotes att syftet med Nelvins ”paratexter” inte skulle vara att hjälpa läsaren utan snarare att spela med konventioner vill jag invända att jag uppfattar åtminstone baksidestexten som en nog så allvarligt menad läsanvisning. Det jag finner anmärkningsvärt i baksidestexten är att Nelvin talar om skildringen av en process för att sedan som exempel nämna schizofreni och alienation. Men schizofreni och alienation är knappast processer, utan snarare tillstånd. Att processen skulle innebära en utveckling och att berättelsen därmed skulle handla om vägen ut ur ”inneboendet” – jämför ”en f.d. inneboendes erinran” – är rimligt att anta. Så det är inte förvånande att recensenterna gjorde kopplingen till mentalsjukdom och att de ofta såg en utveckling mot tillfrisknande. Man kan också notera att rubrikerna från och med det som Öhman kallar husetskildringen är ”Första stadiet”, ”Andra stadiet” och ”Tredje stadiet” (”Tredje stadiet” är samtidigt sista delen av det Öhman kallar ramberättelsen).

Marie Öhman skriver: ”Just innan husetskildringen påbörjas placerar ramjaget ett papper i en skrivmaskin” för att med Nelvins ord ”knacka ner några sidor”. Vidare förklarar Öhman: ”Det är sedan detta manuskript som jaget hittar innanför sin rock i romanens inledning och börjar läsa som skildringen av N:s liv, d.v.s. albumdelen” (s. 132). Nu kan man dock fråga sig hur ”ramjaget” plötsligt kan komma in i ”albumdelen” och börja agera där? I albumdelen är N huvudpersonen, och det verkar mycket förbryllande att jaget N plötsligt skulle bli ramjaget i och med att hon sätter papperet i maskinen. Man kan naturligtvis säga att de olika jagen är en och samma gestalt – de är ju också till förblandning lika – men enligt Öhmans läsning skulle de inte vara det om jag förstått saken rätt. Det här är små detaljer men de berör ett stort och viktigt tolkningskomplex, nämligen frågan om romanens olika nivåer som är synnerligen komplicerad.

Hur är det då med berättelsens olika nivåer och deras förhållande till varandra? Öhman har utan tvivel rätt då hon hävdar att det inte finns någon entydig lösning på frågan hur romanen egentligen hänger samman eller hur berättarnivåerna förhåller sig till varandra, och det är enligt min mening en del av dess poäng. Själv väljer Öhman att avvisa den individualpsykologiska tolkningen som utgår ifrån att det skulle finnas kausala och temporala samband mellan romanens delar. Hon läser i stället de tre delarna som tillhörande olika narrativa nivåer där vad Öhman kallar albumdelen och husetskildringen är inbäddade ”berättelser” i ramdelen. Marie Öhman presenterar dessa båda läsarter på ett informativt sätt och drar slutsatsen att båda tolkningarna inte kan vara giltiga samtidigt. Och det kan de förstås inte. Öhman ser inte heller de båda läsarterna som två möjliga perspektiv utan menar att det är av avgörande betydelse huruvida det är den ena eller andra tolkningen som gäller. Men stämmer detta verkligen? Själv vill jag hellre se det så att de båda perspektiven finns mer eller mindre klart inbyggda i romanen och att man kan välja det ena eller andra betraktelsesättet (dock inte vid en och samma läsning). Här kan jämföras med hur man kan välja perspektiv i Henry James’ berättelse *The Turn of the Screw*. Antingen måste läsaren konstatera att guvernanten faktiskt ser spöken eller också blir konklusionen att hon är ”tokig”. Båda tolkningarna kan inte gälla samtidigt, men båda perspektiven finns inbyggda i berättelsen och det är dess poäng. Jag är medveten om att denna jämförelse kan halta då det rör sig om synvinklar respektive en romans uppbyggnad i olika nivåer, men jag menar ändå att den har sin relevans.

Marie Öhman hävdar att det är svårt att som läsare sympatisera med karaktären N:s syn på världen och människorna, eftersom man har en förförståelse av hur en fungerande social samvaro och en sund och ”normal” upplevelse av medmänniskor bör se ut. Därför tror man gärna att det är N som är avvikande och onaturlig, medan hennes omgivning utgör normen. Men – skriver Öhman – ”inget i texten tyder på att denna värdering verkligen är giltig” (s. 109). Stämmer det? Det finns indikationer i texten på att N faktiskt skulle vara på ”fel” väg! Låt mig citera ett par exempel: ”N tyckte sig stå utanför (och alltid ha stått utanför) ett hemlighets-

fullt, underbart brödraskap – det av kött och blod." (*Tillflyktens hus*, s. 69) På ett annat ställe heter det: "Snart nog kommer jag att inse mitt ödes vidrighet – jag är utstött ur vardagen." (s. 79)

Marie Öhman anknyter till Thure Stenströms utläggning om ensamheten i den romantiska kontexten där ensamhetens höghet framhålls och där den framställs som en nödvändig förutsättning för självutlevelse och kreativitet. Men jag kan inte se att N:s ensamhet präglas av någon sådan höghet eller självutlevelse i någon positiv bemärkelse. Det stämmer att N med emfas hävdar att hon vill bli ensam när hon tvingas bo hos sina släktingar, men vad hon önskar sig är snarare ett annat sammanhang än familjen – även om detta aldrig blir verklighet för henne.

På tal om jagets blodbad på Maria skriver Öhman att Medlaren och Nubben åtminstone känner ett visst obehag inför det hela, men det är ett understatement då det gäller Medlaren. Visserligen börjar han skratta tills han får paroxysmer, men sedan bryter han samman och ger sig hän åt vild gråt. Jaget får bära honom till ottomanen och han sjunker ihop och förses på en kort stund "med en hel mängd senila drag" (*Tillflyktens hus*, s. 231).

I baksidestexten till *Kvinnan som lekte med dockor* finns följande citat av Simone de Beauvoir: "Äkta sexuell mognad når bara den kvinna som samtycker att vara kött i nöd och lust". Marie Öhman menar att detta inte behöver inrikta läsningen mot ett könsperspektiv utan lika gärna kan "uppmana till ett existentiellt perspektiv vid läsningen" (s. 147). Men med tanke på citatets innehåll är detta ett mycket tveksamt antagande. Klarare än så kan väl knappast en könstematik formuleras!

Jag håller inte riktigt med Öhman om att valet av motton till de olika avsnitten i *Kvinnan som lekte med dockor* snarare skapar förvirring än tolkningshjälp. I stället menar jag att de rätt väl illustrerar respektive avsnitt, ofta i ironisk mening. För att ta citatet ur H. C. Andersens "Prinsessan på ärten" som exempel: "Det var en gång en prins, och han ville ha sig en prinsessa, men det skulle vara en *riktig* prinsessa." (*Kvinnan som lekte med dockor*, s. 83) Detta står som motto för kapitlet "Prinsen" där Stumpan inleder en relation med en man som hon benämner just på detta sätt. Såväl Stumpans namnval som citatet har sin uppenbara ironiska poäng.

Öhman citerar en av recensenterna på tal om *Kvinnan som lekte med dockor*: "'Speciellt mansporträtten är elaka och rakt på sak. [...] Där bakom finns en kvinnas vägran att vara objekt, ett ting, och aningar om varför också männen skulle vinna på att slippa se henne som ett sådant.'" (s. 158) Själv invänder hon mot detta och menar att männen – liksom släktingarna – fungerar som representanter för ett sätt att leva och se på tillvaron som Stumpan i egenskap av outsider inte *kan* underordna sig. Öhman har helt rätt i detta, men ändå menar jag att det inte går att bortse från mansaspekten i *Kvinnan som lekte med dockor*. Det är i deras egenskap av män som Stumpan hatar dessa gestalter. Att hon också hatar familjen stämmer naturligtvis, men det blir likväl reducerande att negligera Stumpans deciderade manshat. Öhmans jämställande av familjen – Mams och Paps – med Stumpans pojkvänner fungerar inte så bra, för om Mams och Paps representerar normaliteten in i minsta detalj så är både Prinsen, Billy och Viktor var på sitt sätt outsiders liksom Stumpan. De är motsatsen till normaliteten och ändå hatar Stumpan dem också, och hon hatar dem just i deras egenskap av män! Det faktum att Stumpan är kvinna genomtränger enligt min mening hela skildringen som i hög grad är en kvinnas revolt.

Marie Öhman läser in en abstrakt innebörd i en scen där Stumpan speglar sig. Ytligt rör det sig om en ung kvinnas kamp med rådande skönhetsideal, men egentligen – hävdar Öhman – ställs ontologiska frågor av typen: vad innebär det att vara ett jag? Själv ser jag det som mest närliggande och naturligt att läsa denna scen just ytligt och bokstavligt då jag menar att det är den ytliga jakten på skönhet som medvetet fokuseras här. Det är skönhetsidealet som förfrämligar Stumpan inför henne själv så att hon måste göra sig till också när hon är ensam! Det är också skönhetsidealet som får henne att fördöma sig själv och sitt utseende. Med andra ord rör det sig om en deciderat feministisk problematik. Öhman hävdar vidare att Stumpans självstympning fungerar som en bild av den autenticitetssträvan som romanen handlar om. Att undvika olustiga och negativa upplevelser skulle i romanen vara liktydigt med skönmålning och inautenticitet. Denna tolkning ställer Öhman i kontrast till en läsning som vore naturlig inom en kvinnolitterär tolkningsram där självstympningen skulle betraktas som ett utfall mot kvinnokroppen och de åtaganden den konkretiserar. Men visst har detta med kvinnokroppen och dess åtaganden att göra. Liksom hon förställer sitt ansikte i spegeln kan detta ses som ännu ett av Stumpans försöka vara männen till lags. Hon har internaliserat männens sätt att tänka så till den grad att hon är beredd att van-

ställa sin egen kropp. Hur man kan uppfatta detta som autentiskt förefaller mig gåtfullt.

När det gäller karaktären Viktor skiljer sig min tolkning från Marie Öhmans bland annat i det att hon tillmäter figuren mindre betydelse i romanen än vad jag gör. Öhman menar att när Viktor – efter att endast sporadiskt ha förekommit i romanens inledning – försvinner ur skildringen är Stumpans sökande efter honom inte särskilt målinriktat utan snarare tentativt och passivt. Men jag ser det inte alls som ett passivt sökande, även om det ytligt sett kan förefalla så. Jag menar att Stumpan för både sig själv och andra söker dölja hur intensivt hon faktiskt söker efter Viktor och detta är en poäng. Hon söker honom överallt och hon mår mycket dåligt av att han är borta. ”Leta efter Viktor” lyder till exempel en rubrik. Även om han är ”fysiskt” frånvarande upphör således inte hans betydelse. Tvärtom spelar han en större roll som frånvarande än som närvarande.

När de av en slump återser varandra i romanens slutskede känner Viktor inte igen Stumpan och inget tyder på att de någonsin haft någon viktig bindning till varandra, skriver Marie Öhman. Men det är verkligen en sanning med modifikation. Jag uppfattar Stumpans bindning till Viktor som mycket stark och olycklig. Varför ringer hon till honom när romanen närmar sig sitt slut och hon inte haft kontakt med honom på länge och varför är hon så upprörd och berörd då hon ringer? Varför har hon överhuvudtaget sparat hans telefonnummer som ett sista halmstrå ända till slutet? Varför hoppas hon att det är hans steg hon hör i trappan och varför förlåter hon inte den nerdekade målaren att han inte var Viktor som kom och ringde på hennes dörr? Mer eller mindre utsagt jämför hon alla män hon möter med Viktor. Till och med när hon motvilligt går på klassträffen gör hon det outsagt i förhoppningen att komma i beröring med något som anknyter till Viktor. Det är Viktor som styr Stumpans handlingsmönster. Här visas tragiken i den besatthet som det talas om i baksidestexten.

Öhman menar att Viktor är tänkt att gestalta det nära sambandet mellan det ”negativa” och det autentiska (eller strävan efter autenticitet). Men att Viktor skulle representera någon form av autenticitet har jag svårt att se. Jag menar i stället att romanen visar på passionens irrationalitet och hur nedbrytande det kan vara för en kvinna att som Stumpan hamna i klorna på en man som är allt annat än ett föredöme på något plan. Stumpan lever inautentiskt genom sin olyckliga bindning till Viktor, en människa som hon vet att hon borde fly ifrån. Till slut hatar hon också Viktor – skulle hon då hata autenticiteten?

Helt riktigt påpekar Marie Öhman att de biografiska elementen är helt dolda för den som inte har specialkunskaper om Nelvins biografi. Ändå menar hon att de biografiska inslagen förefaller mer signifikanta än att de bara skulle vara personligt stoff som Nelvin liksom andra författare använder sig av i mer eller mindre stor utsträckning. Enligt Öhman är de en del av Nelvins semiotik och skrivs in i romanen ungefär som i måleriets kollageteknik. Ett ”dokument” placeras i konstverket och blir en del av det, men fungerar också som en påminnelse om skillnaden mellan konst och verklighet. Min fråga är dock i vilken grad detta är relevant information då läsaren av Nelvins text aldrig torde ha någon möjlighet att upptäcka betydelsespelet.

Öhman benämner *Kvinnan som lekte med dockor* autofiktion. Men i Marie Darrieussecqs definition av autofiktion – citerad i avhandlingen – är ett kriterium att författaren framträder homodiegetiskt under sitt rätta namn och det gör inte Åsa Nelvin! Hur ska då läsaren kunna veta något om det självbiografiska stoffets betydelse i romanen? Visserligen hävdar Dervila Cooke – som också citeras i avhandlingen – att textens autofiktionella status inte är avhängig av huruvida någon annan än författaren kan skilja de biografiska elementen från den övriga texten. Spelet mellan fakta och fiktion pågår oberoende av läsarens kunskap om andra texter eller paratextuell information, säger Cooke. Jag kan inte förstå detta resonemang. Den läsare som inte har kunskap om författarens biografi kan inte ens förstå att boken ska föras till denna kategori och var uppstår egentligen genren om inte hos läsaren? Det blir något nästan magiskt över Cookes tanke. Det är som om texten vore något i sig, oberoende av läsaren. När därför Marie Öhman hävdar att de biografiska elementen fungerar som tecken och för med sig en specifik betydelsesfär – något betecknat – in i texten så undrar jag: på vilket sätt och för vem?

Ett konkret exempel är romanens omslagsbild. På ett intressant sätt klarlägger Öhman att fotografiet på omslaget visar Åsa Nelvin själv. Vi ser henne bakifrån och hon är på väg bort från betraktaren. Hon befinner sig på långt avstånd och ingen skulle komma på tanken att detta är romanens författare – förmodligen inte ens de som kände Nelvin! Inte heller tror jag att Nelvin föreställde sig att läsaren skulle associera till henne själv vid åsynen av bilden. Läsaren tänker troligen på Stumpan, men samtidigt

är Nelvin här bara ett ”tecken” för en kvinna vilken som helst och det är poängen. Det är en intressant upplysning att det faktiskt är Nelvin, men jag har svårt att se att den på något sätt skulle påverka läsningen av romanen. Marie Öhman menar att redan på romanens tröskel finns krockar mellan fakta och fiktion inbyggda. Det faktum att författaren själv förekommer på romanens framsida skulle ha den effekten att en Lejeunsk självbiografisk pakt upprättades mellan läsare och författare och att en referentiell läsart skulle tillämpas. Jag menar att inget av detta händer därför att ingen har en tanke på att det är Nelvin som avbildas! När Linda Haverty Rugg – som Öhman hänvisar till – talar om fotografier i självbiografier handlar det om fotografier där det klart framgår vem som avbildas och det är något helt annat.

Avhandlingens avslutande kapitel om diktcykeln *Gattet* kan diskuteras vad gäller enskildheter, men överlag finner jag Öhmans tolkningar övertygande och stringent genomförda så jag avstår från vidare kommentarer.

Marie Öhman talar om motsägelsefullheten och ambivalensen i Åsa Nelvins författarskap. Här rör hon vid något mycket viktigt. Jag menar att ambivalens skulle kunna ses som själva nyckelordet hos Nelvin. Tack vare denna mångtydighet tenderar också diskussionen om böckerna att bli outtömlig.

Insatsen att lyfta fram ett författarskap som till och med bland många litteraturvetare var – eller höll på att bli – bortglömt är synnerligen lovvärd. Det här är en riktigt intressant avhandling som vittnar om både självständigt tänkande, kreativitet och forskarglädje. Inte bara för den framtida Nelvinforskaren utan också för den som intresserar sig för tidens kulturklimat och för allmänmänskliga problem och frågeställningar kommer Marie Öhmans bok att fungera som en rik källa till kunskap och inspiration.

Inger Littberger

Cecilia Lindhé, *Visuella vändningar. Bild och estetik i Kerstin Ekmans romankonst* (Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet 46). Uppsala 2008.

Cecilia Lindhés avhandling för doktorsexamen med den lockande titeln *Visuella vändningar. Bild och estetik i Kerstin Ekmans romankonst* har som en av sina förutsättningar att Ekman tillhör en av litteraturens ”Doppelbegabungen” eller kanske snarare ”multibegåvningar”. Hon har alltså utöver sitt skönlitterära skrivande också yrkesmässigt arbetat i och med andra medier och konstarter som till exempel film och datorspel.

En annan förutsättning, som naturligtvis hänger samman med den förra, är den ”visuella vändning” – det starkt ökande antalet visuella representationsformer – som präglar senmodernitetens samhälle.

Avhandlingens pregnant formulerade syfte är att undersöka hur Ekman, bland annat genom att integrera andra konstarter och medier i sina romaner, gestaltar det förflutna och samtiden, men också förhållandet mellan de litterära karaktärerna (den existentiella tematiken) i ett samhälle präglat av den ovan nämnda visuella vändningen. Därutöver aktualiseras en rad mytologiska och kontextuella samband.

För att uppnå det här syftet, närläses i avhandlingen tre av Kerstin Ekmans stora 1980- och 1990-talsromaner: *En stad av ljus* (1983), *Händelser vid vatten* (1993) och *Gör mig levande igen* (1996). Utblickar till och jämförelser med det övriga författarskapet presenteras emellertid också. Det är särskilt spänningen mellan vad som i avhandlingen benämns ”bildbyggande” och ”bildkritik” – pendlingen i författarskapet – och hos de litterära karaktärerna – mellan tilltro till och misstro mot olika former av visuella representationer som analyseras. Genom att gå till väga så menar sig avhandlingsförfattaren kunna visa hur Ekman problematiserar sådana motsatspar eller binära oppositioner som natur–kultur, man–kvinna, kropp–själ.

Avhandlingen består av sex kapitel vartill kommer den sedvanliga vetenskapliga apparaten, som här glädjande nog också omfattar ett personregister.

I inledningskapitlet presenteras förutom syfte och avgränsningar också några av de teoretiska begrepp och analytiska verktyg som ligger till grund för textanalysen. Andra teoretiska fält – det rör sig bl.a. om metafiktion och genusteori – introduceras löpande.

Centralt i avhandlingen är det tvärdisciplinära forskningsfältet ”Intermedialitet”, där man studerar olika typer av kontakter över gränserna mellan enskilda medier och konstarter (konstnärliga bilder/fotografier/skulpturer i dikter, musik/film i romaner etc.). Viktig i avhandlingen är den amerikanske forskaren W.J.T. Mitchells analys av äldre och nyare estetiska teorier, vilka har gjort en skarp åtskillnad mellan ord- respektive bildkonst. Ett av de mera bekanta exemplen är Lessings *Laokoon oder über die*