

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 133 2012

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: Torsten Petterson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Jerry Määttä (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Magnus Bergvalls Stiftelse och Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2013 och för recensioner 1 september 2013. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck i form av en pdf-fil.

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

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978-91-87666-32-4

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2013

de arbeten som man kan förvänta sig med hänsyn till frågeställningar och ämne. Ämnet och materialet fordrar ett tvärvetenskapligt arbetssätt och det vore för mycket begärt att författaren skulle behärska och i detalj hänvisa till sekundärlitteraturen i varje deldisciplin som tangeras: kyrkohistoria, musikvetenskap, litteraturvetenskap, idéhistoria och etnologi.

Akribin lämnar dock en del i övrigt att önska. Avhandlingsförfattaren citerar flitigt, och det är i sig utmärkt. Det finns drygt 180 blockcitrat, eller fristående citat. Jag har kollationerat drygt en tredjedel. Ungefär hälften, 36 stycken, är felfria. Men i de övriga ca 30 citaten finns ca 75 citatfel. De rör sig för det mesta om struntsaker: felaktiga interpunktions-tecken, utebliven versal och liknande. Det är alltså mängden småfel som är det bekymmersamma. Det förekommer dessutom en del meningsförstörande skrivfel (s. 83, 107, 114, 178). Avhandlingstexten i övrigt kan beskrivas som delvis korrekturläst. En snabb genomgång av brödtext, noter och litteraturförteckning, ger ca 25 skrivfel.

Litteraturförteckningen är utomordentligt aspektisk. Här förekommer ofullständiga titlar, det är för den oinvigde t.ex. omöjligt att veta att Sverkers Sörlins bok *Europas idéhistoria 1492–1918* är ett idéhistoriskt översiktsverk när bara undertiteln står med (*Mörkret i människan*); att ange att det rör sig om dissertationer kan vara en viktig akademisk konsumentupplysning; notförteckningen innehåller också ett och annat smärre fel, men det som är särskilt problematiskt för läsaren är när upplysningen om citerat skillingtryck i noten inte stämmer med upplysningen i källförteckningen. Till sist: personregister saknas. Varför?

Anna Nilsson har tagit sig an ett forskningshett ämne och som historiker gett sig i kast med ett udda, brett och krävande material. Sättet att angripa det föränderliga, hala begreppet ”lycka” visar att hon har reflekterat över alternativa vägval. Hon rör sig över många ämnesområden, vilket i sig är arbetskrävande. Det händer att det som bibringas läsaren är handboksakta, men för det mesta är de kontextualiseringar som de enskilda trycken ger anledning till relevanta och upplysande. Många kostbara fynd har gjorts i det rika skillingtrycksmaterialet och tolkningarna är med något enstaka undantag säkra. Ett ofullständigt utrett problem är hur man ska förhålla sig till ett så spretigt material som inte är någon ”diktning” eller diktform, utan enbart en distributionsform.

Framställningen är mycket lätt att följa med i och läsaren lotsas säkert mellan de rikligt förekommande citaten. Läsaren är i sällskap med en trygg interpret. Avhandlingen är tydligt disponerad och skriven på en glasklar prosa. Anna Nilsson har åstadkommit ett akademiskt läsäventyr.

Håkan Möller

Dramatikern Almqvist. Red. Anders Burman, Roland Lysell & Jon Viklund. Gidlunds förlag, Hedemora 2010.

Antologin *Dramatikern Almqvist* utgörs av studier som ursprungligen presenterades vid en konferens i Stockholm i oktober 2008, arrangerad av Stockholms universitet, Kungl. Dramatiska Teatern och Almqvistsällskapet. Bidragen är författade av litteratur-, teater-, konst- och musikvetare, men också av regissörer och dramatiker. Här presenteras ett antal olika aspekter på Almqvist som dramatiker: studier av enskilda dramer, jämförelser med annan samtida dramatik, hur stora delar av hans författarskap genomsyras av teater, samt analyser av särskilda uppsättningar av hans dramatik.

Romantikens dramatik betraktades länge som ospelbar. Såsom fallet var för många av tidens dramatiker blev Almqvist aldrig spelad i sin samtid. Det skulle dröja till 1951 och då rörde det sig inte om något av hans dramer, utan om en scenisk bearbetning av romanen *Amorina*. Alf Sjöbergs pionjärgärning på Dramatens lilla scen satte spår. Under 1950-talet gavs flera av Almqvists dramer som radioteater. *Drottningens juvelsmycke* arrangerades för scenen, först i regi av Bengt Lagerkvist (1953) för en källarscen på Yxsmedsgränd i Gamla stan och därefter av Alf Sjöberg 1957, återigen för Dramatens lilla scen.

En av de frågor som ställs i antologin är vad för slags teater Almqvist kunde ta del av. Stefan Johansson ger i sitt bidrag ”Almqvist och den musikaliska dramaturgin” en insiktsfull belysning av frågan. I dag är teater liktydigt med talteater. Åskådan förväntar sig att skådespelarens gestaltning av texten ska stå i centrum. Så var det inte för 150 eller 200 år sedan. I den starka teaterillväxt som skedde under 1800-talet spelade musiken en central roll. I gamla operahuset vid Gustav Adolfs torg framfördes både dramatik och musikedramatik. Repertoaren var skiftande och man spelade 5–6 gånger i veckan. Det var inte den tyngre dramatiken som

dominerade. I stället var det pjäser av Kotzebue och Pixérécourt, komiska operor och sångspel, melodramer och baletter som gavs. I regel bestod en teaterkväll av ett blandat program. Sällan spelades endast en pjäs. Kvällen inleddes ofta med en talpjäs eller en kortare opera. Därefter följde ett större stycke i en annan genre. Musikinslag förekom även i talpjäserna. Till sist framfördes en balett ifall inte dansinslag hade avslutat operan eller dramat. Den repertoar som Almqvist kunde ta del av var mer inriktad på underhållning och effekt än på reflexion och djup, detta i hög grad beroende på att det som spelades skulle tillfredsställa samhällets alla klasser.

Ulla-Britta Lagerroth tar upp liknande aspekter när hon tecknar förutsättningarna för Almqvists dramatik och teatraliteten i hans prosa. Hon visar på det teaterintresse som Almqvists morfar hade. Den kunglige bibliotekarien, tidningsmannen och kulturpersonligheten Carl Christoffer Gjörwell kan mycket väl ha bidragit till den unge Almqvists teaterintresse.

Ungefär hälften av de fjorton bidragen behandlar Almqvists egen dramatik. Bland dessa dramer är det *Signora Luna* (1835) som tilldragit sig störst uppmärksamhet. Tre av texterna uppehåller sig vid detta femaktsdrama. Gunilla Hermansson har i sin studie "Kärlek och katastrof. Tre romantiska dramer" ställt *Signora Luna* i relation till Atterboms *Lycksalighetens ö* och Johan Ludvig Heibergs *Fata Morgana*. Hon betraktar Almqvists drama mot bakgrund av vad hon kallar "romantiska lycksalighetsöar", en tradition i dansk och svensk romantisk diktning. I dessa verk problematiseras "förhållandet mellan poesi, religion, filosofi och erotik eller kärlek och poesins roll i utväxlingen mellan jord och himmel" (62). Kärlek uppstår mellan den kristna Antonia Luna och muslimen Moharem. Hermansson menar att kärleken i dess olika yttringar i dramat framställs som enbart problematisk. Samtidigt är den "verkets mest insisterande budskap" (71). Lunas förbehållslösa kärlek slutar i tragedi. Det sker ingen försoning mellan muslimskt och kristet och konflikten mellan föräldrakärlek och erotik får inte heller någon lösning.

Genom att åberopa Almqvists ramberättelse i *Törnrosens bok*, där Richard Furumo kommenterar skeendet, finner Hermansson att händelseförloppet i en vidare mening inte bör betraktas som tragiskt, "utan hellre kan karakteriseras som en bön, ett hopp" (76). På så vis kan dramat betraktas som en negering av försakelsen och ett bejakande av de

mänskliga passionerna – detta utan att kontakten med det gudomliga går förlorad.

Klaus Müller-Wille jämför i sitt bidrag *Signora Luna* med Stagnelius *Martyrerna*. Också han aktualiserar ramberättelsen och Furumos kommentar. Bland annat finner han att ramdialogen till *Signora Luna* hänvisar till *Martyrerna*. Han noterar att handlingen är strukturerad kring motsatserna seende och blindhet, något som kan tolkas symboliskt. Luna har drabbats av blind kärlek och som en följd därav blir hon blind. Förälskelsen upphävs genom en religiös omvändelse och på så vis återfår hon synen. I jämförelse med Perpetua i Stagnelius drama upplever Luna ett mer svårartat martyrium för att hon "inte längre lyckas legitimera sina kärleksoffer" (97).

Signora Luna återkommer när Thomas Sjösvärd diskuterar "Incesttematiken i Almqvists medelhavstrilogi". Förutom detta drama behandlas *Svangrottan på Ipsara* och *Ramido Marinesco*. Sjösvärd iaktar hur vissa motiv återkommer och varierar i de tre dramerna men finner att just incesttematiken utgör en gemensam grundstruktur. Här urskiljs två typer av incest. I båda fallen leder de till döden.

En viktig utgångspunkt för Roland Lysell är betydelsen av hur äldre texter av Almqvist transformeras sedan de införts i *Törnrosens bok*. Den nya placeringen och den berättartekniska struktur de placeras i blir betydelsebärande. De båda dramer han analyserar har givits en centrumpacering i första bandet av imperialoktavupplagan. Lysell identifierar två olika litterära förhållningsätt när han jämför duodesupplagan och imperialoktavupplagan. Den förra präglas av ett allegoriskt skrivsätt och den senare av ett symboliskt skrivsätt. Vidare berör han de två dramerna *Isidoros av Tadmor* och *Marjam*. Det förra beskriver vandringar, i det senare är handlingen mer statiskt förlagd till Genesarets sjö. Tillsammans bildar de ett dubbeldrama. I imperialoktavupplagan förmedlas tolkande kommenterar av Herr Hugo, "Noter till Isidoros", men i huvudsak är deras funktion, menar Lysell, att förebåda nästa del i dubbeldramat, nämligen *Marjam*.

Ett av de mest insiktsfulla bidragen i *Dramatikern Almqvist* är Paula Henriksons "Att gå hem med en annan människa". I motsats till många litterära analyser visar hon hur form och innehåll korresponderar, hur också formen fylls med innebörd. I förlängningen kastar hon ljus över varför Almqvist har valt just dramat som form för att gestalta en tematisk motsättning. Såväl *Isidoros av Tadmor* som *Svangrottan på Ipsara* behandlar på olika ni-

vår övergången från den hedniska antiken till kristendomen. I dramat *Marjam*, som utgör fortsättningen på *Isidoros*, är en sådan tematik emellertid inte lika aktuell. En del av Henriksons undersökning går ut på att demonstrera hur *Isidoros av Tadmor* visar på en krock mellan två språkliga system. I grunden finns konflikten mellan antikt och kristet. Det visar sig att denna konflikt också reflekteras i språket. När huvudpersonen Isidora bekänner sig till kristendomen upphör hon att använda de antika versmåttens och går i stället över till prosa. Den konfessionella omvändelsen blir därmed också en språklig omvändelse. Samtidigt som grekerna karakteriseras genom sin hedendom karakteriseras de också genom sin sång, ”som i själva verket integreras och fullkomnas genom kristendomen, och som därför fungerar förmedlande mellan det grekiska och det kristna arvet” (151).

Studiens fortsättning ägnar Henrikson åt *Svangurottan på Ipsara*, som är betydligt mer konsekvent antikiserande. Dialogen är genomgående på jambisk trimeter och referenserna till klassisk kultur är rikligt förekommande. Det attiska dramats inslag av *anagnorisis*, igenkänning, återkommer här, och helt i enlighet det aristoteliska idealet sammanfaller *anagnorisis* och *peripeti* i slutet. Som ett slags underförstådd referens figurerar två av den antika litteraturens portalfigurer, Odysseus och Oidipus.

Romantikerna beskrev sig som motståndare till varje form av klassicism. Henrikson visar att de i själva verket strävade efter en djupare förståelse av antiken. Almqvists båda dramer utgör inga undantag, utan samma tendens menar hon sig se hos Hammarsköld, Palmblad, Stagnelius och Törneros.

I jämförelse med de hittills diskuterade dramerna framstår *Silkeshaven i Hagalund* och dess fortsättning *Purpurgreven* som radikalt annorlunda ifråga om form, tematik och tid. Anders Mortensen behandlar det första av dessa dramer och rubricerar det första dramat som ”en nationalekonomisk fars”. Satiren riktnas mot ”tidens vetenskap på modet, statshushållningsläran” (182), som utgår från Adam Smiths nationalekonomiska teori. Mortensen urskiljer två av romantikens kontrasterande inställningar till ekonomi, dels ett rousseauskt färgat avvisande av penningen, dels ett nationalekonomiskt tänkesätt à la Smith. Han visar också hur Almqvist i stora delar av sitt författarskap uppehåller sig vid frågor som rör alternativa ekonomiska system. *Silkeshaven i Hagalund* och *Purpurgreven* är två av de tydligaste exemplen. Mortensens bidrag framstår som både originellt och intresseväckande.

De båda romanerna *Amorina* och *Drottningens juvelsmycke* innehåller betydande inslag av dialog, ungefär som en dramatext. I andra avseenden har man funnit att dessa verk, liksom andra prosatexter av Almqvist, kan beskrivas som teatraliserade.

Det mest omfattande och i många stycken mest perspektivrika bidraget i antologin står Ulla-Britta Lagerroth för. I sitt avsnitt ”Almqvist och den teatrala leklusten” definierar hon denna leklust som en ”strukturerande princip i vissa av hans verk och drivande kraft i hans skapande” (17), ett samband som 1950-talets teaterpraktiker hade klart för sig när de omvandlade romanerna till scenkonstverk. Lagerroth knyter sitt begrepp till den schillerska idén om den lekande människan, *homo ludens*, och ser i nästa steg hur den teatrala leklusten också är förbunden med uppfattningen om världen som en teater, *theatrum mundi*, något som i sin tur får sin estetiska manifestation genom att Almqvist i sina verk infogade drag hämtade från ”varierande teaterformer: talteater, opera, balett, pantomim, tableau vivant” (19).

Melodramen var en populär teaterform på 1800-talet. Den kännetecknas främst av en tydlig intrigstruktur där gott och ont kontrasteras, en stereotyp personframställning, en högsjälad retorik och ett överdrivet kroppsspråk i den sceniska gestaltningen. Lagerroth demonstrerar hur melodramens estetik har satt spår redan i den första versionen av *Amorina* (1822). Hon visar också hur dekorelement som förekommer på teatern har fått ett slags visuellt fäste i den natur som skildras i romanen.

Den person kring vilka de många händelseförlöppen i *Drottningens juvelsmycke* kretsar är Tintomara. Hennes återkommande förklädnader och förvandlingar gör maskeraden till en övergripande metafor i romanen. Det är på maskeradbalen som kungamordet inträffar. Att balen hålls på operan, huset för utklädnad och iscensättning av imaginära världar med hjälp av kulissbyten, changemang och andra sceniska verknytningsmedel, bidrar ytterligare till att betona maskeradens centrala funktion. Med återkommande exempel åskådliggör Lagerroth hur Almqvist i sin roman iscensätter den ena förvandlingen efter den andra, hur till och med Tintomaras androgyniska gestalt och dubbla könstillhörighet pekar hän mot maskeraden som central del i den teatrala leklust som återkommer i många av författarens verk.

Tintomara uppträder under romanens gång i nio olika kostymer, enligt Åsa Mälhammar, som även hon uppehåller sig vid romanens teatrala aspekter.

I studien "Maskens betydelse i *Drottningens juvelsmycke*" betonas masken som dominerande tecken. Ifråga om Tintomaras gäckande könstillhörighet refererar Målhammar såväl till Mignon-gestalten hos Goethe som till operakonstens byxroller, bland annat Cherubin i Mozarts *Figaros bröllop*.

Brevromanen *Araminta May eller ett besök i Grönhamns prostgård* är föremål för Yvonne Lefflers bidrag "Dialogroman och läsdrama. Almqvists lek med den dramatiska formen i *Araminta May*". I olika avseenden åskådliggörs att denna brevroman har en dramalikhande karaktär. Brevväxlingen kan beskrivas som dialogisk även om det är långt mellan replikskiftena, här finns återkommande hänvändelser till den andra parten, den överraskande inledningen har karaktär av en "coup de théâtre" och referenser till teatern är dessutom flitigt förekommande.

Sedan 1950-talets början har Almqvists verk varit föremål för såväl insceneringar som adaptationer. Regissören och författaren Bengt Lagerkvist skriver att han i början på 1950-talet läste en artikel av Henry Olsson om Almqvists ospelade dramatik. Litteraturprofessorn uppehöll sig bland annat vid *Drottningens juvelsmycke*. En annan väsentlig inspiration var Alf Sjöberg uppsättning av *Amorina* ett par år tidigare. I sitt antologibidrag "Så minns jag *Drottningens juvelsmycke*" rekapitulerar Lagerkvist betingelserna för sitt ungdomliga teaterexperiment. Lagerkvist hade varit verksam inom Studentteatern vid Stockholms högskola och drev tillsammans med några andra teaterintresserade Teatern i Gamla Stan, i en liten lokal med 49 sittplatser.

Texten var drastiskt förkortad i förhållande till originalet med dess många skiftande episoder. I inledningen uppträder de två kirurgerna som talar om den mystiska Tintomara och därmed ger vissa väsentliga förutsättningar för fortsättningen. Sedan följer Adolfines vandring i natten med kungamördaren och därefter en serie händelser vid Stafsjö och Kolmården. Radikalt nog slutar pjäsen med scenen vid Lindamot, realiserad i ett rörelsemönster med de unga männen och de unga kvinnorna som alla är besatta av Tintomara och som nu närmar sig henne från var sitt håll. Birgit Cullberg utformade denna scen liksom koreografin till Tintomaras dans.

Sverker R. Ek har tagit sig an Alf Sjöbergs bearbetning och inscenering av samma roman i sin studie "Drottningens juvelsmycke i scenisk gestaltning. Alf Sjöberg och Lennart Mörk i konstnärlig samverkan". Med hjälp av Sjöbergs regibok och Mörks grafiska bilder ger Ek perspektiv på samarbetet mellan regissör och scenograf.

I sin omgestaltning av Almqvists text har Sjöberg visserligen gjort strykningar men samtidigt tagit över hela meningar tämligen obearbetade. Franska uttryck, liksom originalets morfologi och syntax har inte heller ändrats i större utsträckning. Ek finner att en huvudlinje i Sjöbergs regi var att kontrastera den vitala gustavianska epoken och den repressiva reuterholmska. Vidare identifierar Ek ett slags drömspelsteknik som Sjöberg tillämpade, bland annat genom rolldubblingar i kontrasterande och samtidigt meningsbärande sammansättningar. Så spelade Ulf Palme både balettmästaren Terrade och Reuterholm. Anders Ek gestaltade både Ankarström och mannequinen.

Den senare delen av Eks artikel kan läsas i relation till bokens nästa bidrag, Jan Svanbergs och Cecilia Sidenbladhs "Dialog om sättet att teckna teater". Samtalet rör de tuschteckningar som Mörk gjorde efter att ha läst Almqvists roman vid 1950-talets mitt. Av allt att döma gjordes de utan någon tanke på att de skulle användas i teatersammanhang. Trots det, noterar Svanberg och Sidenbladhs, har de en scenisk prägel. I förtexten till dialogen framgår också att de tre grafiska blad som Sverker Ek behandlar tillkommit senare, förmodligen sedan han anlits av Sjöberg för att göra kostymskisserna till insceneringen. Det kan också tänkas att han gjorde dem ännu senare. I motsats till de grafiska bilderna är tuschteckningarna betydligt mer tidstrogna, främst ifråga om kostymdetaljer. Grafiken har en helt annorlunda, frigjord karaktär både ifråga om form och tidsanknytning.

Till firandet av Stockholmsoperans 200-årsjubileum 1973 fick Lars Johan Werle uppdraget att skriva en opera. Passande nog valde han ett ämne som knöt an till operainstitutionens födelse och dess skapare, Gustav III, men också till den ödesdigra maskeradbalen och skaparens död. *Drottningens juvelsmycke* blev nu föremål för ännu en adaptation, men titeln på sitt verk hämtade Werle från huvudpersonen, *Tintomara*. Genom valet av ämne kunde Werle operahistoriskt knyta an till Verdis *Un ballo in maschera*. Med Erik Lindegrens nyöversättning och med regi av Göran Gentele hade denna opera haft stor framgång vid premiären i Stockholm 1958 och hade således fortfarande viss aktualitet femton år senare. Mindre bekant är att Almqvist har skrivit ett operalibretto, något som Ulla-Britta Lagerroth behandlar i sin artikel i *Dramatikern Almqvist*.

De båda musikvetarna Johanna Ethnersson Pontara och Joakim Tillman belyser i sitt gemensamma bidrag, "Drottningens juvelsmycke som postmodern

opera”, vilka narrativa och intertextuella implikationer musiken är laddad med i Werles opera. Även detta verk är baserat på Almqvists egen text, om än drastiskt komprimerad och förkortad.

Pontara och Tillman demonstrerar övertygande hur musiken, åtminstone för den initierade lyssnaren, är innebördsrik och inbjuder till associationer och tolkningar. Musik från bland annat Mozart och Kraus får i denna nya kontext en oväntad narrativ funktion. Detta förfaringssätt med musikaliska intertexter är inte nytt. Operahistorien uppvisar många liknande exempel, något som de båda artikelförfattarna naturligtvis också framhåller.

Som framgått bjuder *Dramatikern Almqvist* på många skiftande infallsvinklar. Det kan tyckas som en paradox att författarens prosa i högre grad än hans dramatik lockat teaterpraktikerna. Den iakttagelsen aktualiserar frågan om hans dramatik bör karakteriseras som läsdramer eller ej. Frågan tangeras vid några tillfällen i monografen. Lagerroth avvisar idén om läsdrama medan Mortensen bedömer sitt studieobjekt, *Silkeshaven i Hagalund*, som i princip ospelbart och att det därmed bör betraktas som ett läsdrama. Mot bakgrund av den repertoar som dominerade under 1800-talets första hälft kan man förstå att Almqvists dramatik inte passade in. Men inte heller senare har hans dramer, med några undantag, blivit spelade. Ur den synvinkeln visar receptionshistorien att de bör klassificeras som läsdramer.

En annan fråga som flera av skribenterna berör är relationen mellan ramberättelsen och den enskilda texten. Förhållandet är komplext, särskilt om man tar hänsyn till de olika upplagorna och det enskilda verkets skiftande kontext.

Det förekommer vissa överlappningar mellan texterna i antologin, men de är få och knappast störande. Föredömligt är att de olika skribenterna varit generösa med att referera till varandras bidrag. Man får intrycket att detta har uppmuntrats av de tre redaktörerna. I *Dramatikern Almqvist* är perspektiven många och varierande. De ger bilden av ett rikt och skiftande författarskap där teatralitet och dynamik inte bara präglar hans dramatik, utan kanske i än högre grad hans romankonst. Av både kända och förklarliga skäl måste en samling som denna framstå som heterogen. De enskilda studierna varierar både ifråga om omfattning och kvalitet. Men efter genomläsningen noterar jag att summan är större än delarna.

Johan Stenström

Kristina Fjelkestam, *Ta tanke. Feminism, materialism och historiserings praktik*. Sekel Bokförlag, Lund 2012.

Ta tanke är den välfunna titeln på Kristina Fjelkestams nya bok. På framsidan syns ett fotografi av hur en polisman arresterar suffragetten Emmeline Pankhurst. Fotot och titeln visar fint upp bokens projekt: att diskutera hur tankar, idéer, ord och litteratur kan göra skillnad och ingripa i världen, företrädesvis diskuterar ut ett feministiskt perspektiv. Författaren skriver att hon söker ”en möjlig, språk-teoretisk grund för det emancipatoriska projektet” (s. 7). Det är en stor och spännande ambition. Den är också svår och kräver sitt utrymme för att kunna genomföras. I fyra korta kapitel, varav två i tidigare versioner har publicerats som tidskriftsartiklar, vill Fjelkestam täcka in mycket. Resultatet blir en i många stycken alltför kortfattad framställning.

De litterära verk som behandlas i boken är från olika tider och kulturer, vilket är ett medvetet val utifrån cultural studies’ tankar om artikulation: ”Urvalet och ordningsföljden av materialet, det vill säga konstellationen av skilda element som i filosofisk mening inte är nödvändig, skapar *i sig* mening” (s. 88). Författaren definierar inledningsvis sin kulturmaterialistiskt historiserande metod med orden: ”Rent generellt handlar den om att i vidare mening läsa mothärs, det vill säga inte bara i fråga om individuella texter utan i termer av sådant som genre eller epok” (s. 9). Det är en intresseväckande utgångspunkt och bokens upplägg fungerar väl. Efter en kort inledning – som etablerar författarens perspektiv och ger en kort historieskrivning över ”the material turn” – följer tre kapitel som studerar litterära verk, och först därefter kommer en längre diskussion om kultur- och språk-teoretiska aspekter. Det är en god idé att börja i litteraturen och att sedan avslutningsvis återkomma till de teoretiska tankarna.

I första kapitlet, ”Känslans konsekvens. Politisk sentimentalitet i Rousseaus *Julie* och Staëls *Delfine*”, diskuteras två brevromaner, Rousseaus *Julie* eller *den nya Héloïse* och Madame de Staëls *Delfine*. Fjelkestam sätter den sentimentala romanen i relation till politiken, och diskuterar de två hjältinnornas självupppoffringar som ett svar på ”den för kvinnor olösbare ekvationen mellan universalitet och individualitet” (s. 23). Hon lyfter också fram de olika konsekvenser de båda hjältinnornas offer får, där hon ser de Staël som en motröst till manliga tänkares negativa syn på kvinnors förmåga.