

RECENSIONER

Drama & repetition

Jørgen Veisland, *Drama and repetition: time in selected plays by Henrik Ibsen, Bertolt Brecht and Samuel Beckett*

Olecko: Badania naukowe Wszechnicy Mazurskiej w Olecku, 2009, 184 s.

Den som skriver om dramatik skriver också om tid. Mest explicit, men också mest slentrianmässigt, sker det i hänvisningar till de »aristoteliska enheterna« och regeln att en pjäs fiktionshandling bör utspelas under en tydligt begränsad tidrymd, tjugofyra timmar eller kortare. En sådan norm formaliserades hos de klassicistiska poetologer som i verklighetsavbildningens namn kunde åberopa en absolut representationell överensstämmelse mellan tiden det tog för en skådespelare att yttra en fras, och den som samtidigt tänktes utspelas i det diegetiska universumet: Castelvetro föreslog, exempelvis, att den dramatiska handlingens temporala omfång direkt borde motsvara den tid åskådaren befann sig i salongen. Hos Aristoteles behövde dock tragöden inte något tidtagarur eftersom det begränsade formatet egentligen följde naturligt ur en mer grundläggande estetisk och genreteoretisk förståelse av enhetsbegreppet: det sköna var enligt Aristoteles det överskådliga, tillräckligt stort att demonstrera ett spel mellan proportioner, men ändå möjligt att fångas i sin helhet av sin-

net, och inte, likt ett vidunder, bre ut sig riktningsslöst i det oändliga. En tragisk handling måste vara så avgränsad att dess helhet kunde begripas och hållas i minnet av åskådaren, och temporalitet var därför först och främst en strukturell fråga om estetisk form.

Parallellt med den formella poetiken har funnits en kontinental, inte sällan tysk, tradition där tragedin som genre mindre varit en fråga om estetiska principer för proportionell sammansättning och snarare en om ett särskilt slags filosofiskt modus, ett diskursivt utrymme för gestaltningen av tillblivelse, där litteraturen kunnat bidra med en typ av epistemologiska variationer vilka kompletterat och nyanserat den mer fackmässigt filosofiska spekulativen. Hos somliga teoretiker – som Peter Szondi – har traditionerna kombinerats, men hos andra har de skiljts åt i polemik.

Professor Jørgen Veisland har i tidigare arbeten tydligt skrivit in sig i en kontinental filosofisk tradition, och hans nya bok om tid i dramata utgör inget undantag. Så lyder öppningsmeningarna: »I will begin by introducing theories of repetition, being and nothingness by Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida and Walter Benjamin. I will also present significant concepts of reality worked out by Parmenides and Nagarjuna.« Detta överväldigande teoretiska batteri kallas in i jakten efter ett alternativ till traditionell västerländsk tidsförståelse vilket sedan ska utgöra

grunden för en analys av tid i modernt, icke-aristoteliskt drama. Tid i dramat ska alltså inte som hos Aristoteles förstås som en strukturell dramaturgisk princip – »a temporal curve moving towards closure« – utan har mer att göra med dramats »innehåll«: det är, enligt Veisland, lika mycket en fråga av existentiell och epistemologisk som estetisk art.

Den inledande meningen utmärker anslaget inte bara genom att ange dess urkunder utan också genom att demonstrera dess operativa principer: hela den förberedande teoretiska presentationen är nämligen lika koncentrerad, samtidigt som den öppnar upp ett vindlande resonemang vilket sträcker sig över bokens samtliga kapitel. Dessa är knappast fristående utan utgör variationer i en pågående, lika melodisk som rapsodisk, diskussion där namn, begrepp och problem ständigt omtas och omvandlas. Framställningens tematiska nav utgörs faktiskt just av en liknande relation mellan koncentring och expanderande, upprepning och förskjutning, och sammanfattas i det kierkegaardska begreppet »øieblikket«, enligt Veisland »a paradoxical moment in time outside of time, a kind of cross-section between time and eternity«. Här finns en ansats till en traditionell schillersk – och strukturell – förståelse av det analytiska dramat, där den avgörande handlingen återfinns i det förflutna, men samlas upp och förtätas i en omedelbar nu-situation vilken öppnar upp det kommande; men Veisland är snarare intresserad av ögonblickets temporala sammanfallande, där motsättningarna mellan då-, nu- och framtid (liksom mellan tid och rum, kinesis och stasis, inre och yttre, ändlighet och oändlighet, och så vidare) förvandlas i ett slags slutna punkt vilken sträcker sig gränslöst utåt, i alla riktningar, för att så innefatta sig själv i en dubbelt dialektisk reflektion.

För den som har svårt att hänga med i de tjugo inledande sidornas metafysiska koncentrat erbjuds lyckligtvis ett par konkreta skönlitterära exempel: Joyces *Ulysses* och Woolfs *To the Lighthouse* får bidra med scener där den

yttre handlingen kondenseras och avstannar samtidigt som karaktärernas inre aktivitet intensifieras och upplåter enorma expanderande och självreflexiva tankerymder. Øieblikket inskränks dock inte till en enkel teori om medvetandeströmmar och modernismens vändning inåt utan ska – förmodligen – förstås som ett komplext och pågående spel mellan medvetande och omgivning vilket på intet sätt kan reduceras till litterära tekniker eller stildrag. Men en tydligare anknytning till skönlitteraturen redan inledningsvis hade nog underlättat förståelsen, liksom till de litteraturanalytiska försök som gjorts att utreda liknande frågor: Gérard Genettes hastighetsbegrepp, till exempel, behandlar ju direkt relationen mellan fiktionstid och spatial utbredning i texten, och var och en av oss kan nog peka ut sin saknade favorit.

Av arbetets tio verkanalyser ägnas Ibsen åtta kapitel och Brecht och Beckett var sitt, varför intrycket blir ibsenstudie med appendix; men de avslutande kapitlen flätas samtidigt in i den kretsande och återupprepande motividiskussion som mycket medvetet undviker huvudämnen och mittpunkter. *Peer Gynt* lämpar sig naturligtvis väl för en studie i subjektets spel mellan koncentring och utspridning och Veisland sammanfattar träffande i en typisk formulering: »The external journey is through a quasi-realistic space and time; the internal journey repeats the external one, reversing the spreading-out in time and space by condensing or contracting it so that it comes close to the 'instant' that is beyond time.« Vandringsdramat inbjuder också till det slags intertextuella jämförelser med *Odysseen* som här presenteras som ett slags parodierande repetitioner genom vilka den folkloristiska mytologin urholkas och förvandlas. Med hjälp av parodibegreppet söker Veisland också rädda *Rosmersholm* från att avfärdas som anhopning av gotikens kitschiga stapelvaror, vilka Ibsen istället sägs sätta i spel mycket medvetet i ett lekfullt, självreflekterande och förfrämligande framställande av realismens inneboende teatralitet. Användningen av

parodibegreppet är fruktbar och knyter på ett produktivt sätt an till ett annat kierkegaardskt centralbegrepp – ironin.

Flera analyser kretsar ofrånkomligen kring kvinnan och sexualiteten. *Et dukkehjem* analyseras inte helt oväntat utifrån skillnaden mellan maskulin och feminin tid och tarantellan blir ett uttryck för hur en kvinnlig tidslighet inträder i, underkuvar och undanröjer den manliga tidens lineäritet; vad andra avfärdar som en överdrivet melodramatisk och teatral scen betraktas av Veisland som ett signifikativt öieblick där dramaets strukturella mythos tvingas ge utrymme åt en annanhet vilken befinner sig utanför men äger rum mitt i. Analysen av tarantellan som musikens rytmiska förskjutning av ordningen hos det språkliga logos är elegant och träffande. Kapitlet om *Gengangere* utgår från en sexuell dubbelhet hos begreppet »livsgleden«, en hälsa och en kärlek som likt ett farmakon också är en sjukdom och en perversion. Den temporala aspekten framträder naturligtvis i syfilismotivet och den förborgade förlustens möjlighet att återkomma i framtiden som en medfödd smitta. Genom att kontrastera de manliga karaktärernas demoniska, dekadenta och inte sällan incestuösa drag med Regines enkla »savoir vivre« – kunskap i livets levnad – argumenterar Veisland för hur Ibsen här kan sägas omkasta de relationer mellan maskulinitet och förstånd och femininitet och begär som tillskrivs det västerländska tänkandet.

Tolkningen av *Vildanden* hör till de tydligast genomförda då Veisland (med utgångspunkt i en iakttagelse av Toril Moi) demonstrerar hur en serie kamerarelaterade metaforer – öieblicker som »snap-shot« – framhäver pjäsens spel mellan ljus och mörker, bild och negativ, seende och blindhet. I kapitlet om *Hedda Gabler* blir däremot frånvaron av formell analys, och de problem denna frånvaro medför, särskilt tydlig. Här ger sig Veisland i kast med att visa hur titelkaraktären bör förstås både som tragisk och heroisk, något som tidigare forskare har betvivlat; men eftersom resonemanget helt begränsar

sig till det tematiska blir resultatet endast en diskussion om det heroiska i lusten inför döden. Tragedin, däremot, förutsätter ju dramatisk form, och måste därför falla ur framställningen; här saknar man den nödvändiga kombination av filosofisk och dramaturgisk analys som gör Szondis *Versuch über das Tragische* så klargörande. I ett försök att undvika lacanianismen hos tidigare forskare som Anne Marie Rekdal åberopar Veisland vidare Deleuzes och Guattaris »anti-Ædipus«; men begreppet underkastas den psykoanalytiska diskursen istället för att leda vidare ut ur den och resultatet hamnar nära den traditionella psykoanalytiska tolkningssjukan, »interpretosis« hos Deleuze. Därmed går Veisland miste om möjligheten att utforska den särskilda temporal status konstverket tillskrivs i den deleuzoguattariska ontologin såsom det enda som egentligen inte tillblir så mycket som det bevarar: verket repeterar rörelser om och om igen, utan åtskillnad eller med bibehållna skillnader, och definieras av dess förmåga att hålla sig självt upprätt som komposition. Verkanalysen blir i en sådan ontologi mindre en fråga om tolkning eller diagnos än ett utforskande av särskilda principer för sammansättning: ett slags förvisso idiosynkratisk poststrukturell poetologi. Denna konsekvens försvinner helt hos Veisland – men det gör den ofta även hos Deleuze/Guattari själva.

Om den presentation och den kritik som här framförts ger ett nyckfullt intryck får den sägas svara mot den diskuterade framställningens natur, ty de frågor som egentligen behandlas i *Drama and repetition* är av ett sådant antal att jag här endast berört en bråkdel. Veislands stimulerande – och emellanåt frustrerande – lilla bok är i sig sprängfylld av små »ögonblick« presenterade utan överordnad linjär princip, och kasten är tvära mellan dess många skarp-sinniga iakttagelser och drastiska associationer. Ibland kastas läsaren av banan; den intellektuella nivån är lika hög som den filosofiska bildningen är djup, men det går för fort, det behövs inte sällan sägas mer, och risken att de drama-

tiska texterna försvinner bakom den begrepps-
liga exercisen är överhängande. Det vilar, kort
sagt, något vidunderligt över Jørgen Veislunds
Drama and repetition.

Erik van Ooijen, Stockholms universitet

Rättshistorier

Bjarne Markussen, *Retts historier: foreldre
og barn i litteratur, film og lovgivning*

Oslo: Unipub, 2008, 322 s.

Det är nu tre decennier sedan Robert Bentons
film *Kramer versus Kramer* (1979) hade pre-
miär på bioograferna. Få biofilmer förefaller ha
haft en sådan direkt inverkan på familjelagstift-
ningen och rättsprocessen. Den förhärskande
synen inom rättssystemet – och inom samhäl-
let i stort – under 1900-talet var att kvinnor
och mödrar av naturen var bättre lämpade än
män och fäder att ta hand om barn, egna och
andras, och att de därför som regel tilldömdes
omsorgen om barn i vårdnadstvister. I bör-
jan på Bentons film (baserad på en roman av
Avery Corman) lämnar Joanna Kramer (spe-
lad av Meryl Streep) sin make Ted (spelad av
Dustin Hoffman) och deras gemensamma son
Billy (spelad av Justin Henry) för att finna och
förhoppningsvis förverkliga sig själv, en sorti
som för tankarna till slutet på Henrik Ibsens
drama *Et dukkehjem* (1879). Men Benton fort-
sätter inte bara berättelsen om Nora där Ibsen
slutade, perspektivet är nu ett annat: I stället för
att fokusera på kvinnans status och möjlighe-
ter i ett borgerligt samhälle, tematiserar Benton
relationen mellan fader och son. Filmen låter
oss följa Teds utveckling från att i början vara
både praktiskt och emotionellt handfallen till
att bli en kompetent och omsorgsfull pappa.
Men som en sann melodram så slutar filmen
inte med denna metamorfos: Det är i detta till-
stånd av återfunnen ordning och balans som
Joanna återvänder och kräver att få tillbaka sin

son, något som Ted varken kan eller vill accep-
tera. Vi får sedan följa hur konflikten mellan
föräldrarna förvärras genom rättsapparaten
dramaturgi: ex-makarnas advokater framstäl-
ler motparten i sämsta möjliga ljus. I filmen
får dock denna smutskastningsprocess motsatt
verkan mot den man kunde tänka sig. Joanna
och Ted tar avstånd från den nidbild som deras
advokater ger av den andra. En möjlighet till
förståelse och försoning öppnas.

Om rättssystemet i *Kramer versus Kramer* å
ena sidan framställs som dåligt anpassat för att
lösa konflikter av detta slag, så gav å andra si-
dan lagstiftningen vid denna tid inte utrymme
för att tilldöma gemensam vårdnad vid tvister.
Det innebar att rätten måste välja mellan två
föräldrar – oavsett om bägge var lika lämpliga –
och i *Kramer versus Kramer* är det Joanna som
tilldöms vårdnaden om Billy. Men under rätts-
processen har Joanna emellertid förstått något
som hon inte var medveten om dessförinnan,
nämligen att Ted hade utvecklats till en kärleks-
full och ansvarstagande pappa och att hennes
son redan hade ett riktigt hem. Om hon skulle
ta Billy därifrån så skulle hon beröva honom
både ett hem och en pappa. På samma sätt som
Ibsens drama lämnar åskådaren i ovisshet om
Noras framtid, så kan vi bara spekulera hur Ted
och Joanna kommer att ordna omsorgen om sitt
gemensamma barn.

Det är förstås högst vanskligt att bevisa kau-
sala samband mellan en spelfilm (eller annat
konstnärligt verk) och förändringar i lagstift-
ning och rättspraxis. I sin studie *Retts historier:
foreldre og barn i litteratur, film og lovgivning*
(2008) menar Bjarne Markussen att litteratur
och film »responderer på loven og på endringer
i det sosiale liv, og at fortellingene noen ganger
også bidrar till å endre mentaliteter og praksis-
ser.« (s. 253) Markussen anför många vittnes-
mål från domare och jurister som indikerar att
filmen *Kramer versus Kramer* har påverkat de-
ras syn på vårdnadstvister. De förändringar i
hur rättssystem i dag hanterar skilsmässor och
vårdnadstvister bekräftar att någonting genom-

gripande har hänt i vår syn på kön, föräldrar och barn. Enligt Markussen finns det även de som menar att Bentons film visade upp en verklighet som inte bara förvanskade den juridiska verkligheten utan även beskrev en verklighet som låg tio år bakåt i tiden. Detta kan jämföras med Charles Dickens roman *Bleak House* (1852–1853) som angriper en ålderdomlig rättsprocess, men de reformer som Dickens efterlyste i romanen var i själva verket redan på väg att genomföras och det är därför missvisande att hävda att romanen var en verkande faktor. Det är sålunda möjligt att betrakta bägge dessa verk som historiska tidsspeglar, skildrande perioden före och under pågående förändringar.

I likhet med *Kramer versus Kramer* så hade *Et dukkehjem* en omedelbar effekt på tidsandan och även på lagstiftningen. I sin studie visar Markussen att Ibsens drama användes som verktyg inte bara i debatter i dagspressen utan även i det norska stortinget. Markussen har gått genom utredningar, stortingsprotokoll och lagförslag från 1880-talet och kan tydligt visa att *Et dukkehjem* är en återkommande och viktig referenspunkt i debatten om ny äktenskapslagstiftning i Norge. I sin studie försöker Markussen inte bara visa på dylika påtagliga samband mellan fiktionsverk och lagstiftning, utan även på hur litterära verk och spelfilmer föregriper och långsiktigt reflekterar över och påverkar samhällets syn på relationen mellan föräldrar och barn. Som ytterligare exempel kan nämnas vad Markussen kallar »ensampappaberättelsen« (alenafarplottet) i en roman som George Eliots *Silas Marner* (1861) och som han analyserar mer i detalj i Charlie Chaplins film *The Kid* (1921). Markussen menar att dessa berättelser om ensampappor har haft en lika stark effekt på rättskulturen som Ibsens *Et dukkehjem* hade för kvinnors ekonomiska och sociala emancipation.

Markussens studie hör hemma inom det interdisciplinära forskningsområdet rätt och humaniora (Law and Humanities) som alltsedan 1980-talet har förnyat och berikat såväl studiet

av drama, litteratur och film som synen på lag och rätt inom juridik och statsvetenskap. Detta forskningsområde rymmer både rena motivstudier av rätt i litteraturen (som Kjell Åke Modéers *Strindberg och advokaterna*, 1987, och Peter Gardes *Dommerens litteraturhistorie*, 2007) och studier av användning av retorik och visuella medier i rättsprocessen (som Christian Delages *La Vérité par l'image*, 2006), liksom även dekonstruktion av rätten som socio-politiskt fenomen och av relationen mellan lag och rättvisa (som Jacques Derridas *Force de loi*, 1989–1990). Något som i mina ögon utgör en verklig styrka i Markussens studie av litterära och filmiska framställningar av relation mellan föräldrar och barn är att den på ett effektivt sätt förenar dessa olika angreppssätt inom rätt och humaniora och visar hur litteratur och film både svarar på och påverkar rättsuppfattningen i samhället. Även om det är svårt att bevisa kausala kopplingar mellan konstnärliga framställningar och rättspraxis, så visar Markussens *Retts historier* tydligt att här pågår en parallell och synkroniserad utveckling av den kulturella och rättsliga synen på föräldrar, kön och barn.

I ett försök att fördjupa analysen och generalisera beskrivningen av relationen mellan rätt och kultur använder sig Markussen av Robert Covers begrepp »nomos« (i artikeln »Nomos and Narrative«, *Harvard Law Review*, Vol. 97, 1983). Enligt Cover får rättssystemet sin kulturella legitimering genom berättelser, exempelvis den bibliska berättelsen om hur Moses tar emot de tio budorden eller den narrativa konstruktionen av »folket« i moderna statsförfattningar. När rätten på detta sätt ses i förhållande till de berättelser som ger den mening blir den mer än en samling regler. Den blir en värld som vi bor i, och denna normativa livsvärld kallar Cover »nomos«. Det grekiska ordet »nomos« betecknar den lag som människan har skapat, i kontrast till de fysiska lagar som styr naturen (fysis). Enligt Cover utgör nomos ett normativt universum som är lika fundamentalt för vår livsvärld som vår förståelse av den fysiska värld-

den. Men genom att vår förståelse av nomos är baserad på berättelser, rymmer den inte bara en beskrivning av samtiden, utan även beskrivningar av tidigare normativa universa liksom visioner av framtida rättsvärldar:

To live in a legal world requires that one know not only the precepts, but also the connections to possible and plausible states of affairs. It requires that one integrate not only the »is« and the »ought«, but the »is«, the »ought«, and what »might be«. Narrative so integrates these domains. (»Nomos and Narrative«, s. 10)

Genom att berättelseformen utgör ett sätt att tänka och integrera dåtid, nutid och möjliga framtider, så rymmer den också en kritisk och utopisk potential. Den narrativa konstitutionen av rätten rymmer möjlighet till förändring av rättsvärlden. Som ett exempel på detta refererar Markussen Martin Luther Kings berömda tal i Washington, D.C., den 28 augusti 1963, i vilket kontrasten mellan gårdagens visioner och dagens verklighet ger upphov till en ny dröm: »I have a dream that one day this nation will rise up and live out the true meaning of its creed: 'We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal.'« (citerat hos Markussen, s. 257)

Som Markussen mycket riktigt påpekar så beskriver nomos endast rättens kognitiva strukturer, inte dess institutioner och materiella processer. För att täcka in även dessa dimensioner hos rätten talar Markussen om »rättskultur«, ett begrepp som rymmer både lekmannens uppfattningar om rättssystemet (»det allmänna rättsmedvetandet«) och den specialiserade, professionella rättskultur man finner i juristers verksamhet och i domstolars maktutövning. Enligt Markussen hör även konsten och populärkulturen till rättskulturen, både som idealiserande skildrare och som kritiker av det existerande rättssystemet.

Inom rättskulturen kan man enligt Markussen (som här utgår från Jørn Sundes *Speculum legale*, 2004) vidare särskilja tre oli-

ka skikt. På en ytnivå finner man de rättsregler som återfinns i lagstiftning och rättspraxis och som förkroppsligar gällande rätt. På en djupare nivå finner man de rättsprinciper som handlar om avtal (*pacta sunt servanda*) och konstitutionella arrangemang som parlamentarism, maktfördelning och allmän rösträtt. Dessa rättsprinciper utgör utgångspunkten för formulering av rättsregler, men till skillnad från rättsregler så kan det finnas motsägelser mellan enskilda rättsprinciper. På en ännu djupare nivå urskiljer Markussen vad han kallar det rättsliga fundamentet, som rymmer föreställningar som är så grundläggande och självklara att de sällan eller aldrig omtalas, såsom äganderätt och likhet inför lagen. Det betyder inte att det rättsliga fundamentet är oföränderligt. Övergångar mellan epoker i rättshistorien kännetecknas just av att grundläggande förväntningar på rätten förändras (som exempelvis föreställningar om olikhet inför lagen i äldre germansk och romersk rätt).

Markussen menar att konstarter som litteratur och film står i en kontinuerlig dialog med rättskulturen. Å ena sidan gör de denna till föremål för reflektion genom att iscensätta konflikter som belyser juridiska och etiska dilemman och å andra sidan utgör dessa iscensättningar en återkoppling till och inspel i rättskulturen. Enligt Markussen kan man urskilja sju funktioner som litteratur och film kan få i rättskulturen. Den *mimetiska funktionen*, som inte bara avbildar rätten utan även utforskar »grensene for hva som kan sies og gøres i et rettsamfund« (s. 263). Den *kritiska funktionen*, som kan avse både mentala och fysiska strukturer i rättskulturen, tar ofta upp motsägelser mellan olika nivåer (rättsregler, rättsprinciper, rättsfundament) och låter olika uppfattningar och positioner konfronteras. Den *terapeutiska funktionen* hos litteratur och film, som avser individuell och kollektiv bearbetning av orättvisor, både samhälleliga orättvisor och justitiemord utförda av domstolen själv. Här urskiljer Markussen en

dokumentaristisk tradition (representerad av Émile Zolas artikel »J'accuse«, 1898, och Bob Dylans sång »Hurricane«, 1975) och en fiktiv eller halvfiktiv tradition (representerad av *Et dukkehjem* och *Kramer versus Kramer*). Den *synliggörande funktionen* avser litteraturens och filmens möjlighet att synliggöra marginaliserade grupper i samhället. Men det kan även handla om att synliggöra aspekter av verkligheten som rätten (medvetet eller omedvetet) blundar för. Exempelvis menar Markussen att rätten tenderar att betrakta mänskliga relationer ur ett strikt ekonomiskt perspektiv. Den *metaspråkliga funktionen* avser hur litteraturen och filmen demonstrerar eller reflekterar över rättens filtrering av verkligheten genom sin vokabulär och språkanvändning. Den *diskursskapande funktionen* avser hur litteratur och film kan uppfinna nya sätt att tala om saker, som när Nora i slutscenen av *Et dukkehjem* för in en likavärdesdiskurs eller när Ted i *Kramer versus Kramer* får svårt att argumentera för faderskapets värde i ett rättsligt sammanhang (samtidigt som filmen själv utvecklat en mångsidig och känsloladdad beskrivning av fader-son-relationen). När nya begrepp och begreppsregister introduceras och sätts i omlopp i det offentliga rummet, får litteraturen och filmen en diskursskapande funktion. Naturligtvis kan även lagstiftningsprocesser ha en diskursskapande funktion. Den *utopiska funktionen* hos litteratur och film avser skildringar av möjliga verkligheter, både till varnagel och som förebild. I Markussens läsningar av litterära och filmiska verk utforskas dessa olika funktioner på ett känsligt och produktivt sätt.

Avslutningsvis ska sägas att Markussens *Retthistorier* inte bara utgör en utmärkt introduktion till rätt och humaniora, den hör också till de mest intressanta och originella nordiska bidragen hittills till forskningsområdet.

Leif Dahlberg, KTH

Adorno, konst, natur, sanning

Camilla Flodin, *Att uttrycka det undanträngda: Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*

Göteborg: Glänta produktion, 2009, 255 s.
(diss. Uppsala)

Efter en lång tid i den akademiska kylan har Theodor W. Adorno (1903–1969) på senare år väckt nytt intresse i Sverige. Ett antal studier har utkommit, och en av de senaste i raden att skriva om den tyske filosofen och sociologen är Camilla Flodin, som i sin avhandling *Att uttrycka det undanträngda: Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning* försöker göra Adorno begriplig, och, det kan sägas redan nu, lyckas alldeles utmärkt med detta. Utan att på något sätt sänka sig till att bli en Adorno for dummies är detta en avhandling i vilken egentligen står att läsa samma saker som i Adornos egna verk, men på ett enklare och mer pedagogiskt sätt. Emellertid har Flodin ett mer primärt syfte med avhandlingen, nämligen att vidga det konstbegrepp som kommer till uttryck i den inte alltid helt lättillgängliga Adornos filosofi och att göra så med fokus på hur konsten kan fungera som vittne i det att den upplåter sin röst åt den undanträngda naturen.

I det första kapitlet behandlar Flodin frågan om naturbehärsningen och utreder de begrepp – exempelvis »upplysning«, »myt« och »objektets företräde« så som de används av Max Horkheimer och Adorno i *Upplysningens dialektik* – som gör förnuftets våld på naturen möjligt. Hon skapar i och med detta en god plattform från vilken resten av avhandlingen kan läsas. En banal kommentar kan tyckas, men komplexiteten i den filosofi Flodin försöker avtäcka ger inga självklarheter vid handen; att börja från början med Adorno är samtidigt att börja i ett fragment, inte i ett startblock.

Förledet till titeln på Anders Olssons artikel om Adornos estetik i det, för alla som intresserat sig för denne tyske filosof, välbekanta nummer 5 av *Kris* från 1977, lyder »Medelpunkten är lika nära överallt«, något som inte bara behandlas av Flodin, utan också faktiskt tillämpas, om än inte fullt ut, i *Att uttrycka det undanträngda*, ett förhållande jag återkommer till nedan.

Flodin tar också redan i det första kapitlet tydligt ställning till många av dem som föresatt sig att tolka eller kommentera Adornos teori, vilket gör att hennes läsare snabbt får en uppfattning om var inom forskartraditionen hon befinner sig och vad än bättre är, det renar Adornos teorier från missuppfattningar och i synnerhet Hegelska attribut, något hon tar upp närmare i kapitel tre om det konstsköna och det natursköna. Men jag ska inte gå händelserna i förväg, för i det andra kapitlet dras riktlinjer upp som är av nöden för fortsättningen; här tecknar hon Adornos syn på konstens urhistoria.

Flodin utgår från Horkheimers och Adornos analys av den Homeriska berättelsens tolfte sång i vilken de tycker sig finna ett koncentrat av upplysningsproblematiken, och hon tydliggör de separationsprocesser – vilka gör upplysningen, och därmed naturbehärskningen, möjlig – som i originaltexten kan vara svåra att urskilja. I och med detta får hon också fram några första arkeologiska lämningar av konstens ursprung. Konsten uppstår som en distansering, en njutning på avstånd, då Odysseus låter binda sig vid masten för att kunna lyssna till sirenernas sång, för i och med detta bryts sångens trollmakt över världen och konsten blir något avskilt från den samhälleliga praktiken. Flodin redogör för hur denna distansering, detta brott mellan människa och natur – och därmed människans inre och yttre natur – som för alltid kommer att finna sin plats i konsten, kommer till uttryck i konsten som sakens »mer«, det vill säga det som förnuftet skalar bort då det lägger något under sig. Övergången till en andra natur, ett tillstånd i vilket förnuftets förstelning av verkligheten blivit en livlös mimesis, ett tau-

tologiskt förhållande där vi imiterar våra egna definitioner, får en utomordentlig genomgång av Flodin, liksom konstens potential att påminna oss om detta förhållande och vad viktigare är: visa att det i konsten finns en möjlighet till förändring.

I det därpå följande kapitlet ger sig Flodin i kast med den tyska estetiktradition som Adorno förhåller sig till; främst då Hegel och Kant. Detta är ett av få partier i avhandlingen som skulle kunna drabbas av kritik, helt enkelt på grund av att den ställer alltför höga krav på läsaren. Texten är initierad och välskriven, men har man inte djupare kunskap om vad de goda herrarna Kant och Hegel skrivit, sagt eller gjort tvingas man ibland bara godta vad som står utan att kunna förhålla sig det skrivna. Det är inte på något sätt omöjligt att läsa, Flodin är noggrann i sitt värv och lämnar inga lösa ändar, men möjligen hade mer kunnat göras *communum bonum*, för det är alltid tråkigt att behöva läsa sina egna marginalnoter med texten »läs igen när du är piggare«. Samtidigt är redogörelsen för denna diskussion mellan Adorno och traditionen viktig; de två följande kapitlen vilar till stor del på att läsaren är bekant med den kantska intresselösheten likväl som med den hegelska vändningen av Freuds sublimeringsteori som Flodin tycker sig finna hos Adorno.

I kapitel fyra till sex – den mest intressanta delen av avhandlingen – utreder Flodin varför Adorno menar att det krävs något som är motsatt naturen för att naturens röst ska kunna urskiljas och visar sedan hur konsten fyller denna funktion, dels som naturens vittne och dels som artefakt. Flodin visar hur konsten för Adorno blir en ställföreträdare för försoningen mellan människa och natur. Dessa tre kapitel blir också en mycket välkommen genomgång av Adornos mest omfattande verk, *Ästhetische Theorie*, samt av hans estetikföreläsningar då inget av detta i större utsträckning finns översatt till svenska. Vidare får man, som litteraturvetare, här äntligen lite mer handfasta textanalyser, om än att det är Adornos och inte Flodins. Detta är

något jag gärna sett redan tidigare i avhandlingen, för hennes slutsatser är fina, men omsatta i praktiken tror jag att hon vunnit än fler poängar och resonemanget hade blivit mer handfast. Visserligen är inte detta avhandlingens syfte, men en teoretisk genomgång av en teori hade nog mått gott av lite mer frekvent förekommande markkänning. Personligen skulle jag gärna sett prov på det Flodin skriver i det avslutande kapitlet, nämligen att den postmoderna konsten präglas av samma självreflexivitet som den modernistiska eller ännu tidigare konsten visade prov på; detta är något jag inte håller med om, men gärna hade blivit överbevisad om.

»Mer om det nedan« har jag nu skrivit ett par gånger och jag inser hur rutinerat det ser ut, men låt mig då säga att just detta är en av Flodins stora förtjänster: hon upprepar, men inte för att läsaren antas behöva upprepnigen, utan för att det i detta repeterande ryms något av Adornos essäistik. Att nämna på nytt är en del av framställningsformen; en passage som återkommer ges ny innebörd i och med det som framkommit sen sist man läste den. Detta ger också läsaren en insikt i den problematik avhandlingen försöker råda bot på: Adornos teori förverkligar vad den handlar om i det att den inte låter sig absolut fångas utan vidmakthåller sin processkaraktär.

Om man jämför *Att uttrycka det undanträngda* med tidigare forskning på området skulle jag påstå att den står sig mycket väl. Den är en samsvetsgrann och seriös genomgång av en minst sagt svårtolkad teori. Den är ett bra teoretiskt komplement till exempelvis Anders Johanssons – som väl måste anses vara en av de mest initierade svenska forskarna när det handlar om Adorno – avhandling, *Avhandling i litteraturvetenskap*, i vilken den praktiska tillämpningen istället är det primära. Flodin har i och med denna studie gjort en utomordentlig introduktion till en spännande filosofi och förmodligen kommer Flodins avhandling att som inspirationskälla ligga till grund för många framtida studie om kritisk konstfilosofi. Men framförallt

är den aktuell, för den är inte bara ett inlägg i det teoretiska hårklyveriet, utan också i den aktuella debatten om hur vi faktiskt förhåller oss till djuren och till naturen.

Flodin skriver att Adorno ibland har kritiserats för att vara för pessimistisk, men med »facit i hand« frågar man sig om han kanske inte var pessimistisk nog; den på ekonomi vilande naturvetenskapen fortsätter alienera genom att objektivera naturen och därmed oss själva; en skyltfönster-jul är inte mindre myt än tomten, bara mindre öppen för sina egna motiv.

Anders Larsson, Göteborgs universitet

Mot ett eget rum

Maria Lival-Lindström, *Mot ett eget rum: den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur*

Åbo: Åbo Akademis förlag, 2009, 354 s.
(diss. Åbo Akademi)

Finns det möjligheter att skapa ett eget rum för den kvinnliga huvudpersonen inom bildningsromanen, en genre som så tydligt har sin utgångspunkt i en manlig hjälte? Och vilka uttryck tar sig i så fall denna genre med kvinnliga förtecken? I sin avhandling *Mot ett eget rum* undersöker Maria Lival-Lindström dessa frågor genom att analysera inalles sex romaner i Finlands svenska litteratur, från Fredrika Runebergs *Sigrid Liljeholm* (1862) till Anna Bondestams *Fröken Elna Johansson* (1939). I dessa verk finner Lival-Lindström ett utforskande av möjligheterna till en egen, självständig identitet och också hur början till ett eget rum skapas – främst i andlig bemärkelse, men från och med sekelskiftet 1900 även i relation till kvinnan som erotisk varelse. Varje roman ges omsorgsfull behandling genom känsliga och djuplodande närläsningar och tolkas utifrån sitt specifika uttryck för den kvinnliga huvudpersonens kamp och sökande. Lival-Lindström

visar på de olika alternativ som utkristalliseras i romanerna där existentiell växt kopplas till allt från en kritik av en patriarkal gudsbild till en acceptans av ensamheten som något fruktbart för den egna utvecklingen. Alla romanerna undviker både äktenskap och död som upplösning och placerar sig därigenom bortom den borgerliga romanen och dess givna slut för den kvinnliga huvudpersonen.

I sitt gedigna inledningskapitel gör Lival-Lindström en noggrann genomgång av diskussionen kring begreppet bildning och vad detta innebär för den litterära genren. Hon förankrar både begreppet och genren (idé)historiskt med hjälp av olika forskare och visar också på den svenskspråkiga diskussionen i Finland under 1800-talet, där frågor som nationsbygge och kvinnors bildning var i fokus men där förespråkarna för kvinnornas bildning samtidigt ansåg att syftet med denna var att stötta männen: det handlade om det övergripande projektet att skapa en etisk grund för en ny nation. Lival-Lindströms ambitiösa presentation gör att valet av termen bildningsroman, istället för den näraliggande termen utvecklingsroman, blir väl förankrat, också i relation till det övergripande syftet att visa på genrens möjligheter med en kvinnlig huvudperson. I likhet med Tommy Olofsson i *Frigörelse eller sammanbrott?* (1981) anser Lival-Lindström nämligen att bildningsromanen har ett idealistiskt innehåll, vilket skiljer den från den naturalistiska utvecklingsromanen, som enligt Olofsson i princip är deterministisk och därför har en sluten struktur. Bildningsromanen utmärks istället av en öppenhet som innebär både »reflektion och handling« hos hjälten, menar Lival-Lindström, som här använder sig av James N. Hardins diskussion kring genren (Hardin 1991). Men vid det här laget finner sig frågan: Vad innebär egentligen en *kvinnlig* bildningsroman? En roman med en kvinnlig huvudperson eller krävs även en kvinnlig författare? I de undersökningar som Lival-Lindström anför, åsyftar de flesta forskarna både författarens och huvudperso-

nens kön. Därför förefaller det som om även Lival-Lindström sällar sig till denna inriktning, något som dock aldrig klart formuleras.

Att Lival-Lindström med kvinnlig bildningsroman kan förmodas inbegripa även en kvinna vid pennan, understryks ytterligare av hennes val av huvudteoretiker: Luce Irigaray. Lival-Lindström tar här främst fasta på Irigarays tankar om kvinnlig platslöshet inom fallocentriska diskurser. Kvinnan lyser med sin frånvaro i kulturella och språkliga representationer i väst, enligt Irigaray, och har inte heller någon genealogi att falla tillbaka på. De enda positioner som egentligen erbjuder kvinnan, är kvinnan som moder eller kvinnan som mannens spegel. Det gäller alltså för kvinnan att skapa sig en plats både i språket och kulturen, utanför de givna och snäva ramarna – och här är den kvinnliga författarens roll given. Lival-Lindström använder sig även av Irigarays begrepp det gudomliga, där det gudomliga handlar om det andliga och metafysiska ideal som människan satt för sig själv att sträva mot, ofta i form av en gudsbild. Svårigheterna har dock varit mycket större för kvinnor att kunna nå det gudomliga – varmed också menas en fullödig identitet – av de skäl som angetts ovan: språkliga och kulturella återgivning har placerat en patriarkal Gud i centrum och på vis utslutit kvinnan. Irigarays begrepp det gudomliga knyter Lival-Lindström elegant samman med begreppet bildning och dess humanitetsfilosofiska grund: även här finns en metafysisk aspekt som manar människan – läs mannen – att aktivt arbeta för att uppfylla sin bestämmelse som Guds avbild. Nu är det med andra ord dags att överföra begreppet bildning till den kvinnliga genren och se hur det omformas och omformuleras.

De romaner som Lival-Lindström valt ut framstår som väl fungerande, dels med tanke på att romanerna ger upphov till så mångfaceterade tolkningar, dels med tanke på att de alla visar på olika tentativa vägar ut ur den diskursiva platslösheten. Irigaray utnyttjas till fullo som teoretisk diskussionspartner i analyserna och

visar sig fungera ypperligt, trots tidsspännat på 75 år mellan de olika romanerna; gång på gång kan Lival-Lindström lyfta fram den kvinnliga platslösheten och visa hur kvinnofigurerna hamnar i en förödande tomhet, »déréliction«, när de gör avsteg från kvinnlighetens upptrampade stråt. Detta visar att Irigarays psykoanalytiskt grundade filosofi har något väsentligt att säga om de fallocentriska strukturernas påverkan på kvinnor. Risken är givetvis, som vid användandet av all psykoanalytisk influerad teori, att gränserna mellan verkliga människor och fiktiva gestalter stundtals förefaller suddas ut. Å andra sidan gör Lival-Lindström så ofta en återkoppling till själva teorin att denna risk minimeras. Lival-Lindström är också medveten om den kritik som Irigaray rönt för sin essentialistiska syn på kvinnan, men väljer att se Irigaray som en strategisk essentialist: det handlar om att ta avstamp i kvinnors erfarenheter som särskilda från männens för att sedan uttrycka en kritik mot och därigenom kunna förändra de dominerande och imperativa patriarkala strukturerna. Däremot håller Lival-Lindström med om att Irigaray inte tar hänsyn till kategorier som klass, etnicitet/ras eller olika sexuella inriktningar i sin definition av kvinnan. I analysen av Anna Åkessons *Gertrud Wiede* (1909) nyanserar därför Lival-Lindström Irigarays teori genom att föra in klass som analyskategori. Hon lyfter fram klyftan mellan den borgerliga huvudpersonen och en arbetarklasskvinna, där den senare poängterar att för hennes del är bildning något ouppnåeligt eftersom makt och pengar styr.

I varje analyskapitel relaterar Lival-Lindström den behandlade romanen noggrant både till samtida mottagande, (eventuell) litteraturhistorisk placering samt tidigare forskning. Denna fylliga och intressanta bakgrund motsvaras dock inte av någon utförligare anknytning till andra samtida kvinnliga författare – med undantag för kapitlet om Sigrid Backmans *Vindspel* (1913) där Lival-Lindström gör en längre jämförelse med Edith

Södergrans lyrik i akt och mening att placera Backman som modernist. Att Lival-Lindström i övrigt endast gör ett fåtal jämförelser med andra kvinnliga författare har sin förklaring i att hennes analyser så tydligt fokuserar det enskilda verket, dess huvudperson och hennes kamp för existentiellt utrymme, men särskilt i fråga om de tydligt samhällsorienterade romanerna som *Gertrud Wiede* (1909) och *Fröken Elna Johansson* (1939) hade en samtida litterär kontextualisering varit fruktbar. Här hade också kunnat göras fler utblickar mot riks-svensk litteratur där en rad kvinnliga författare från sekelskiftet 1900 och framåt brottas med liknande frågor – jag tänker på författare som till exempel Hilda Sachs, Ester Nennes, Karin Ek, Ulla Bjerne och Anna Branting. Ytterligare en möjlighet till mer övergripande jämförelser och genremässig kontextualisering hade Lival-Lindström haft om hon återknutit mer både till den feministiska diskussionen kring den kvinnliga bildnings- och utvecklingsromanen, som hon redogör för i inledningskapitlet, och till själva genren utvecklingsroman. Lival-Lindström visar förtjänstfullt på att den feministiska forskningen brottas med samma definitionssvårigheter som övrig forskning kring de båda genrerna bildnings- respektive utvecklingsroman och som vi sett profilerar hon sig tydligt mot begreppet utvecklingsroman. Men faktum kvarstår att det, trots gränsdragningen, finns flera beröringspunkter mellan den kvinnliga bildnings- och utvecklingsromanen, som till exempel frågan om huvudpersonens sexualitet och det ofta förekommande psykiska sammanbrottet, som nu förbigås.

Den kritik som anförts ovan, fråntar inte Lival-Lindströms avhandling dess stora förtjänster. Hennes ambition att definiera en genre med kvinnliga förtecken fullföljs, dels genom det breda grepp hon tagit på genren, dels genom att hennes omsorgsfulla analyser tydligt visar på de kvinnliga huvudpersonernas bildningskamp som skild från en motsvarande

manlig. Dessutom väcker hennes analyser beundran: alla sex romanerna får lika utförlig och intresseväckande behandling. Lival-Lindström avslutar avhandlingen med att benämna genren feministisk och bygger sin slutsats på Rita Felskis resonemang om att en feministisk text både genomskådar och förkastar det heterosexuella kontraktets ideologiska bas, som innebär kvinnans passivitet, beroende och underordning (Felski 1989). Detta grunddrag finner Lival-Lindström i alla sina texter. Lival-Lindström presenterar också i sin slutsats övergripande teman för den kvinnliga bildningsromanen: här gestaltas »internaliserade patriarkala strukturer«, men också ett »motstånd« mot dessa som utmynnar i en »meningsfull förändring«. Den kvinnliga hjälten stannar dock inte vid något slutgiltigt mål; det är inte frågan om »hem-ut-hem« som för den manliga bildningsromanens huvudperson utan om en process – »hemlöshet-ut-hem-hemlöshet-ut-hem-och-så-vidare«, som Lival-Lindström uttrycker det. Med Lival-Lindströms studie i handen blir läsaren definitivt nyfiken på en fortsättning: Vad händer efter 1930-talet med den kvinnliga bildningsromanens hjältninna och hennes strävan? Handlar det fortfarande om en öppen, oavslutad process eller kommer huvudpersonen till vägs ände?

Kristin Järvstad, Malmö högskola

Till det omöjligas konst

Carin Franzén, *Till det omöjligas konst: essäer om litteratur och psykoanalys*
Göteborg: Glänta produktion, 2010, 102 s.

Det omöjliga är ett begrepp som bär på insikten att människan alltid är situerad i relation till något hon inte helt kan gripa och förstå, men som ändå alltid sätter sina spår i henne och i hennes tänkande. Hos Heidegger formuleras denna in-

sikt i form av den ontologiska skillnaden, skillnaden mellan Varat och det varande. Hos Lacan i termer av det symboliskas ofrånkomligt bristfälliga relation till det reella. En sådan insikt tillåter varken någon tro på verkligheten som direkt given eller någon enkelt relativistisk tro på att vi konstruerar vår verklighet. Vad den gör är att den tvingar till reflexion över det som mer än något annat formar vår relation till detta andra: språket.

Litteraturens sätt att arbeta med språket kan ses som en sådan reflexion, genom vilken vi blir varse både språkets realitet och verklighetens komplexitet. I motsats till ett sådant sätt att förstå språket och konsten står den mer instrumentella syn som, med Carin Franzéns ord, söker »en minimering av konsten och litteraturens symboliska och språkliga dimension till förmån för något man uppfattat som en äkta eller sann verklighet« som om »den yttre och inre verkligheten kunde gripas helt och fullt i ett genomskinligt språk som reducerats till ett medel« (s. 5 f).

Hos Franzén får Lacan stå för det teoretiska motståndet gentemot varje sådan instrumentell syn på språket och konsten. Hans tänkande insisterar i stället på den språkets omöjlighet som ligger i att det samtidigt öppnar mot det reella och hindrar oss att nå det. Den skillnad som därmed införs mellan människans meningsgivande förståelse och det reella utgör det *kritiska* tänkandets möjlighet, den som innebär att det alltid går att analysera människors särskilda sätt att förstå sig själva och världen.

I inledningen till sin bok *Till det omöjligas konst: Essäer om litteratur och psykoanalys* tar Franzén ställning för dem som i enlighet med detta ser »det möjligas begränsning«, som vill ge »tänkandet ett utrymme för kritisk reflexion« och därför måste träda i »förbindelse med det omöjliga« (s. 7). Boken binds ihop av detta teoretiska ställningstagande, och tecknar, med början hos Dante och slut hos Elfriede Jelinek, konturerna av en litteratur som gjort det omöjligas konst till sin produktiva utgångspunkt.

Själva det historiska spannet vittnar om att Franzén söker likheter och intertextuella förbindelser mellan författare och tänkare från vitt skilda tider, inte avgränsningar och kategoriseringar. Problematiseringen av språkets (o)möjliga relation till världen, »det symboliskas nödvändighet och samtida begränsning« (s. 12), är för Franzén vad som binder samman Dante, Freud, Lacan och Madame de la Fayette. Hon låter det intertextuella samtalet mellan texterna vara öppet. Den essäistiska formen, och sättet att slå broar mellan Paulus, Duras, Joyce, Sachs och Lacan, innebär således i sig ett teoretiskt ställningstagande mot tron att *historien* skulle kunna gripas »helt och fullt« i form av avgränsade perioder och epoker eller kategorier som religiöst/sekulärt.

Franzéns konsekventa psykoanalytiska inriktning visar därmed att den inte syftar till att avgränsa ett forskningsfält i någon reduktiv, begränsande mening, utan att den söker nyttja den strukturernas öppenhet som är konsekvensen av psykoanalysens kritiska insikter. Vägvisaren Lacan blir en öppnare av läsarter, inte en teoretiker vars tänkande förvandlats till dogmer eller metoder som appliceras. Och i konsekvens med detta sätts de litterära frågeställningarna hela tiden i relation till mer övergripande meningssammanhang. Litteraturens särskildhet reduceras inte, den öppnas. När begäret hos pilgrimen Dante, som slutligen gestaltas i form av språkets otillräcklighet att gestalta mötet med Gud, genom psykoanalytisk teori knyts samman med Madame de La Fayettes kartläggning av hur begäret omöjliggör tron på kärlekens helhet och Jelineks analys av begärets sociala funktioner, då handlar det inte om en anakronistisk användning av teori eller om universella arketyper, utan om att använda begreppsliga rum för att analytiskt formulera historiens omedvetna intertextuella relationer.

I essän om Jelinek formulerar Franzén en av bokens mest intressanta trådar på ett explicit sätt. Det är den feministiska tråd som går ige-

nom alla texterna i form av en påminnelse om att varje text, även när den söker det omöjliga, har en relation till frågan om könsskillnaden. Den kan bestå i en markering av att Kants idé om att det rena smakomdömet grundas i »ett gemensamt sinne« inte tar med i bilden att det oftast grundas i ett manligt sinne, eller i analysen av hur det totaliserande språket hos Joyce samtidigt bryts upp av erfarenheten av kvinnan. När det gäller texten om Jelinek är det med stöd av Slavoj Žižek som Franzén formulerar den viktiga motsättning som utgör den analysens kärna: Å ena sidan feminismens kritik av psykoanalysen för att vara ohistorisk och därmed inte kunna se möjligheten till förändring, å den andra psykoanalysens kritik av det feministiska frigörelseprojektets naiva oförmåga att inse omöjligheten av frigörelse (s. 86 f). Franzéns läsning av hur Jelineks *Lust* gestaltar begärets roll på den kapitalistiska marknaden visar hur denna motsättning inte bör ses som två alternativ att välja mellan, utan snarare i sig beskriver det aporetiska i den historiska erfarenheten – både möjlighet och omöjlighet – och denna aporis kritiska produktivitet. Den ena positionen kommer alltid att kunna dekonstruera den andra. Den psykoanalytiska teorin i den form Franzén använder den tillåter oss att tänka feminismen i termer av sådana dubbla band, och inte nödvändigtvis som en enhetlig rörelse.

I och med detta konstaterande kommer jag emellertid också fram till en typ av begränsning i boken som jag tror är värd att diskutera. Franzén skriver kort och koncentrerat. Det korta formatet har sina fördelar, men också nackdelar. Gång på gång drabbas man som läsare av en önskan att hon drog ut konsekvenserna av sina läsningar än längre. För att fortsätta med den viktiga frågan om kvinnan, så skulle den kunna tillåtas att peka mot vidare sammanhang. Genom att ta fasta på Lacans, inte minst för många genusvetare, kontroversiella utsagor om kvinnan som »inte allt«, om det sexuella förhållandets asymmetri och dess därav följande omöjlighet, ger sig Franzén in på mark som

minerats av begrepp som särartsfeminism och biologism. Det hade varit intressant om hon gjort en koppling till detta sammanhang, inte på grund av någon redovisningsplikt, utan på grund av att det hon har att säga faktiskt utgör en viktig kritik av vissa sätt på vilka Lacan (Kristeva, Cixous med flera) har förstått inom anglosaxisk och svensk genusvetenskap. Som Franzén visar gör Lacans ingång det möjligt att problematisera både mannens bild av kvinnan (kapitlen om surrealismen och Joyce), relationen mellan det intima och det politiska, kön och estetik (Duras), samt förvandlingen av den fria sexualiteten till tvånget att njuta (Jelinek), på sätt som kan vara betydligt mer radikalt problematiserande och förvandlande än varje kategorisering i termer av särart, likhet eller enkelt överskridande. Vad ett begrepp som »det omöjliga« ger i ett sådant sammanhang är att det skjuter in den kritiska tankens kil i definitionernas maskineri, så att det blir lika fel att tro sig vara bunden som fri, lika fel att se biologin som en slutgiltig sanning om könet som att tro att man kan upphäva den maktordning som hör samman med ordet kön genom att i stället använda ordet genus. Dessa komplikationer är vad Franzén för oss in i. Jag skulle vilja följa henne än längre.

Ytterligare ett exempel på hur den textnära hållningen, som i sig naturligtvis innebär ett vällovligt avståndstagande från varje försök att *reducera* litteraturen till dess kontexter, också innebär en begränsning får vi om vi återgår till Franzéns inledande ställningstagande för det kritiska tänkandet mot det självtillräckliga in-

strumentella förnuftet. Det stannar visserligen kvar som en bakgrund till alla texterna, ger den fond mot vilken analyserna avtecknar sig, men förblir ändå något vagt. Franzén stannar vid att peka på hur »det omöjligas konst« framträder i de olika texter hon tar upp. Och gott så. Jag vill inte att hon ska skriva en annan bok. Men ibland önskar jag, som sagt, att analyserna drevs längre, sattes in i ett än vidare sammanhang. När det gäller det inledande ställningstagandet visar sig begränsningen i att det instrumentella sättet att reducera litteraturen till medel, som hon tar avstånd ifrån, inte närmare preciseras eller exemplifieras. Därmed sluter sig de följande läsningarna inom en underförstådd definition av det de tar avstånd ifrån, och Franzén går miste om möjligheten att än mer precisera det särskilda sätt på vilket texter som praktiserar det omöjliga står i en kritisk relation till alla dessa helt igenom möjliga texter som över-svämmar oss.

Möjligen bottnar denna min vilja att relatera de textnära läsningarna till vidare sammanhang i en viss frustration över det slags kulturellrelativistiska isolering som ibland kan känneteckna dagens smörgåsbord av teorier och metoder. Men detta är egentligen en annan fråga, som går utöver recensentens uppdrag – och snarare handlar om en annan, ännu oskriven bok. Här vill jag bara avslutningsvis återigen understryka glädjen i att läsa den bok jag nu läst, som uppvisar så många prov på den noggranna läsningens (o)möjligheter.

Anders Johansson, Mittuniversitetet