

”Det maskinsydda broderiet” – *Lace* och 80-talets kvinnliga populärroman

*I den kvinnliga
populärromanen – från *The Sheik* och fram
till *Lace* – söker kvinnorna
”the impossible man”, skriver Margaretha Fahlgren. Men trots att
centrala element förts vidare genom
decennierna är genren sig inte riktigt lik efter
den nya kvinnorörelsen.*

I bokhandlar och bokkataloger möter vi idag romaner med titlar som *Lace*, *Scruples* och *Chances*. På omslaget ler en, eller flera vackra kvinnor i lyxförpackning mot oss, och baksidestexten utlovar spänning, sex och passion. Romanerna är tjocka – sällan under femhundra sidor – och de är skrivna av kvinnliga författare. Vi har att göra med 1980-talets kvinnliga bestsellers, en typ av romaner som uppenbart fyller ett behov på dagens populärlitteraturmarknad.

Lace (broderier/spetsar) är en roman av Shirley Conran. Den publicerades 1982 och hade två år senare gått ut i tjugosex nya upplagor enbart på engelska, samt fått en uppföljare i *Lace II*. Conrans roman har flera drag gemensamma med andra kvinnliga populärromaner från 1980-talet. Därför kan man tala om det maskinsydda broderiet, ett broderi som utifrån vissa givna strukturer syr sig självt.

Mönstren för kvinnliga bestsellers har varierat under 1900-talet. Inledningsvis tänker jag ge en kort tillbakablick på utvecklingen, för att därefter koncentrera mig på Shirley Conrans broderimönster. Vilka är förutsättningarna för det och vilka behov hos de kvinnliga läsarna kan *Lace* tänkas fylla?

*

I. ”A woman can always meet – maybe even get – the possible man. But the impossible man is only possible in the impossible story.”

Ett genomgående tema i kvinnliga populärromaner är kvinnans sökande efter och hennes slutliga förening med ”the impossible man”. I Elinor Glyns *Three Weeks*, som publicerades 1907, anger titeln föreningens kortvariga natur. Hjältinnan, som är drottning av ett icke namngivet land, möter en gudomlig engelsman, med vilken hon bedriver älskog på ett tigerskinn. Romanen chockerade samtiden och blev en bestseller.¹ Elinor Glyn fortsatte att skriva utmanande romaner och iscensatte även sig själv som hjältinnorna i sina böcker. Glyn myntade begreppet ”it” som liktydigt med sex appeal och lät både sina romanhjältinnor och det egna jaget personifiera begreppet. Romanerna blev till Hollywoodfilmer, där Gloria Swanson och Rudolf Valentino var de stora stjärnorna. Den senare fick emellertid sin glansroll genom en av tjugotalets stora kvinnliga bestsellers, *The Sheik*, av Edith M. Hull.

Med den romanen, som publicerades 1921, introducerades schejkmystiken i den kvinnliga populärlitteraturen. Konfrontationen mellan brutal arabisk manlighet och kvinnlig engelsk civilisation under öknens stjärnhimmel, fick som Claud Cockburn skriver i boken *Bestseller* (1972) effekten att ”The public was flat on its back gasping for

more in five languages, and Rudolf Valentino was provided with his most famous role".² Schejken i Hulls roman visar sig dock inte vara arab, utan ättling av en tvättäkta engelsk pär och en spansk adelsman, vilket gör att hjältinnans kärlek kan ges en social legitimering.

De sexuella inslagen i romanen kunde smältas av en medelklasspublik, därför att handlingen förlagts till en plats så långt från läsarens vardag som tänkas kunde. Att bli våldtagen i öknen av den eldfängde schejken var uppenbarligen inte detsamma som att bli våldtagen i mer hemliknande miljöer. Med Hulls roman inleddes också drömmen om resan till den exotiska plats där "the impossible man" kanske fanns – en dröm som det ännu anspelas på i turistbroschyrernas charterresereklam.

1925 startade en annan gren av den kvinnliga bestsellern med Barbra Cartlands roman *Jigsaw*. Här har vi att göra med "romance fiction" i ordets rätta bemärkelse. I Cartlands romaner är den kvinnliga oskulden det element som bygger upp spänningen. Hon skildrar vägen fram till det rätta valet av man: den man som är värd att få kvinnans oskuld i utbyte mot trohet och äktenskap. Parterna förenas i slutet av romanerna i en kärlek som Cartland ger religiösa dimensioner.³

Den romantiska kärleken är för Barbra Cartland livets främsta kraft, som hon vill ge röst åt i sina romaner. Problemet är emellertid att den undergrävs i texten av de insikter om kvinnors roll som äktenskapsvaror som samtidigt förmedlas. Oskulden blir en vara som det gäller att få största materiella utbyte för. Men slutraderna i Cartlands romaner slår alltid fast den romantiska kärlekens transcenderande kraft.

Barbra Cartland vägrade under 1960-talets sexualliberalism att ändra mönstret i sina böcker, vilket visade sig vara en strategiskt riktig hållning, eftersom den romantiska kärleksromanen fick ett uppsving under 1970-talet. Hon ökade då sin produktion från fem till tjugo titlar per år. Barbra Cartland höll fast vid oskulden – en roman-titel från 1981 är *Pure and Untouched* – men i 1970-talets "romance fiction" vidgades

gränserna. Hjältinnorna hade lov till sexuella förbindelser utanför äktenskapet, men det var viktigt att dessa grundades på "verklig" kärlek.

Samtidigt som den romantiska kärleksromanen fick ett uppsving, utvecklades en typ av roman, som liksom Glyns och Hulls böcker främst sålde genom att de chockerade publikum med sin sexuella frispråkighet. De här romanerna, som kom att gå under beteckningen "bodice rippers" eller "sweet and savages" efter Rosemary Rogers *Sweet, Savage Love*,⁴ förlade handlingen till historisk tid och koncentrerade intresset på en ofta sadomasochistisk sexualitet, med kvinnan som den passiva, undergivna parten. De öppna erotiska skildringarna chockerade, samtidigt som de fyllde ett behov i

Barbara Cartland
Den
galne markisen
A&K



tiden av att utforska sexualitetens gränser. De här romanerna kunde exploatera den sexuella öppenhet som kvinnorörelsen initierat. När de flesta sexuella varianter förbrukats i 1970-talets "bodice rippers" försvann också deras nyhetsvärde. Symptomatiskt är att en författare som Rosemary Rogers övergick till att skriva skandalartade nyckelromaner i jetsetmiljö.

Så är vi då framme vid 1980-talets kvinnliga populärroman. Vilka element har den fört vidare och vilka andra förutsättningar kan vi finna för den än den kvinnliga populärromanen? Sexualiteten är, liksom i 1970-talets romaner, ett centralt ämne, men här är handlingen förlagd till samtiden och kvinnan är inte längre ett passivt objekt. Det är tydligt att den feministiska romanen är en av förutsättningarna för 1980-talets kvinnliga populärroman. Den lättflytande prosan i tex Marilyn Frenchs böcker utnyttjas också i en roman som *Lace*. Den tar liksom Frenchs *Kvinnorummet* upp en grupp kvinnors liv, men det som i Frenchs roman blir en beskrivning av identitetsutveckling blir i *Lace* förvandlat till spänningsstruktur.

En annan bakgrund till *Lace* är den amerikanska bestsellern av nyckelromanskaraktär. Harold Robbins är här det mest framträdande författarnamnet. Robbins väljer hjältar som är lätt igenkännliga och som tillhör slutna miljöer, vilka författaren skildrar inifrån. I Robbins' romaner spelar sexualiteten en väsentlig roll: supermänniskorna är också superpotenta.

Författaren av nyckelromaner bör naturligtvis helst själv tillhöra de utvaldas skara som han skildrar. Vad gäller Harold Robbins betonas förläggarna hans speciella insikter i romanernas exklusiva miljöer. På baksidan av *The Dream Merchants* kan man läsa följande: /the novel/ "Dissects with intimate precision the glittering, amoral world of the movie moguls." John A. Sutherland har pekat på dubbelheten i Robbins' romaner: Samtidigt som han hyllar en glamorös livsstil, vilken uppenbarligen är hans egen, avslöjar han dess inneboende tomhet. Att vara rik, vacker och betydelsefull är inte liktydigt med att vara lycklig, till den läsande publikens tröst.⁵

Lace är inte en nyckelroman i den meningen att de kvinnliga huvudfigurerna direkt för tankarna till bestämda personer. Men i framställningen blandas fiktion och verklighet, genom anspelningar på verkliga personer och företeelser. Författaren är noga med att förmedla ett äkta intryck av de miljöer som de fiktiva personerna rör sig i. Att ge bilden av att vara "på rätta sidan av staketet" innebär att författaren lägger ner stor möda på miljöbeskrivningar. Här finns också en tradition inom populärromanen, kanske främst företrädd av författaren Arthur Hailey. Hailey ägnar lång tid åt att sätta sig in i de miljöer som han skall skildra i sina romaner – en av hans bestsellers *Hotel* används också på universitetskurser i hotelladministration!

För Arthur Hailey blir själva efterforskningsarbetet viktigare än skrivandet. Som John A. Sutherland påpekar: "He has, it would seem, displaced a large part of his writer's conscience from "creation" to this area of research activity".⁶ Sutherland gör här en viktig iakttagelse – som titeln på min artikel antyder är "broderiet/Lace" inte handsytt utan maskintillverkat. Skrivandet är i populärromanen mindre av skapande arbete än av självgenererande konstruktion utifrån ett på förhand bestämt mönster. Därmed har vi också kommit fram till *Lace* som estetisk produkt.

*

II. "Which one of you bitches is my mother?"

Frågan som får inleda det här avsnittet ställs av den unga filmstjärnan Lili i slutet av första kapitlet på *Lace*. Vi har då mött fyra kvinnor i fyrtiofemårsåldern på väg till ett möte i New York. Lili har sammankallat dem, men hållit var och en ovetande om att de andra blivit inbjudna. De fyra har varit skolkamrater på en pension i Schweiz, men gruppen har splittrats. Huvuddelen av romanen består av en flashback, från tiden i Schweiz fram till nuet, med Lilis fråga som en styrande faktor för läsarens förståelse av texten. Författaren ger parallella beskrivningar av de fyra kvinnornas liv och Lilis

uppväxt.

Romanens titel anspelar på det namn, Lucinda Lace, som de fyra flickorna uppger som moderns namn till det barn som placeras i fosterhem i Schweiz och som de gemensamt skickar pengar till. Fosterfadern är ungrare. Under krisen 1956 reser han med sin familj till Ungern för att hjälpa en bror. Alla utom Lili dödas vid flykten tillbaka över gränsen. De pengar som sänds till Schweiz returneras och de fyra tror att barnet dött. Skuldkänslorna splittrar gruppen som ofrivilligt förenas i New York.

Romanen är således uppbyggd runt frågan om vem som är mor till Lili. Men samtidigt blir skildringen av de fyra kvinnornas liv succéhistorier som inte direkt relateras till frågan om moderskapet. Här gäller det främst kvinnornas uppbyggande av en yrkesidentitet – de lyckas alla på sina olika områden. Man skulle kunna tala om "superkvinnan" som det nya i 1980-talets kvinnliga populärroman. Liksom Stålmannen övervinner hon alla motgångar och liksom denne är hon en överklig figur. Både i den offentliga och i den privata sfären framstår hon som vällyckad. Liksom hon i det offentliga livet lärt sig att handla på männens villkor övertar hon på det erotiska området ett manligt mönster. Kvinnan i *Lace* har frihet att utforska sexualiteten. Oskulden förloras ofta redan i första kapitlet. Kvinnan bedömer de män hon möter – sökandet efter "the impossible man" har inte upphört. Även i *Lace* går schejkmystiken igen: den perfekta älskaren i romanen är Prins Abdullah. Som 80-talets man har han naturligtvis gått en treveckors intensivkurs i Kairo.

Kvinnan i *Lace* är aktiv och väljer sitt liv. Samtidigt uppehålls myten om "den rätte" i romanen. Trots all sexuell frigjordhet söker kvinnan "the impossible man" som hon kan se upp till och underordna sig.

I *Lace* finns ingen problematisering av den konflikt som kan skönjas mellan aktiva och passiva element hos de kvinnor som skildras. Jag menar att orsaken till det ligger i att *Lace*, till skillnad från de feministiska 70-talsromanerna inte är ett realistiskt verk utan ett "superrealistiskt" verk. Su-

perkvinnorna kan inte fungera som identifikationsobjekt för läsaren, därtill är de för överkliga. Individualpsykologin betyder lite i framställningen: de frågor som identitet och ursprung som Lilis fråga innebär, reduceras i romanen till en spänningsstruktur. Det är inte individerna som är det centrala i *Lace*, utan drömmen, utopin om det succéfyllda, välkontrollerade livet som den kvinnliga läsaren kan identifiera sig med.

*

III. "Because it is an escape and we can dream.
And pretend that it is our life."

En läsare i den grupp kvinnor som Janice A. Radway undersökt,⁷ uttryckte på så sätt sitt motiv för att läsa "romance fiction". Radways läsargrupp, som bestod av amerikanska hemmafruar med viss utbildningsbakgrund, ville läsa processororienterade framställningar av hur ett förhållande utvecklas mellan två individer. De önskade starka, aktiva kvinnor och utpräglat maskulina män som samtidigt var kapabla att ge ömhet och omsorg åt kvinnan – igen "the impossible man". Ett viktigt element i deras läsning var identifikationen med den kvinnliga huvudpersonen. Radway pekar på kvinnans traditionella roll av att alltid vara den som ger omsorg åt andra, men sällan den som upplever att själv få det. I läsningen av romantisk populärlitteratur, kan den kvinnliga läsaren sätta sig i hjältinnans ställe och bli objekt för den manlige hjältens omsorg och kärlek.

Tania Modleski understryker komplexiteten i kvinnliga läsares svar på den romantiska populärlitteraturen.⁸ Hon menar att de inte enbart kan ses som bevis för en kvinnlig masochism eller som uttryck för en mansdominerad ideologi. I det Modleski kallar "the disappearing act" i kvinnors läsning av romantiska populärromaner, ingår också ett överskridande element.

Kvinnan i dagens samhälle socialiseras till en iakttagande roll. John Berger skriver att kvinnans jag splittras i två delar, genom att hon från barndomen lärt sig att hela

tiden övervaka och utifrån se sitt eget beteende. I läsningen av den romantiska populärromanen kan den positionen temporärt överskridas: "It is possible *really* to be taken care of and to achieve that state of self-transcendence and selfforgetfulness promised by the ideology of love."⁹

Modleski menar, att vi har att göra med skenbart enkla "love stories", men att dessa också reflekterar kvinnors frustration och vrede. Det sker i romanerna i hjältinnans förhållande till den ofta brutale hjälten, vars arrogans gör henne upprörd. Läsaren vet att mannens reaktioner egentligen kommer sig av hans kärlek till hjältinnan och kan läsa hans arrogans som ett uttryck för hans motstånd mot den oövervinnliga passionen. Men den vrede hjältinnan visar är, menar Modleski, en reflektion av den frustration som verklighetens kvinnor upplever i förhållande till män. I den romantiska kärleksromanen kan motsättningarna försonas och förklaras genom kärlekens inverkan på mannen.

Kvinnors läsning av romantisk populärroman ser Tania Modleski inte enbart som något negativt. Hon menar, att själva akten att låta det egna jaget försvinna kräver psykisk energi och inte bara är ett passivt tillstånd. Den energin är enligt Modleski en potentiell resurs som kan kanaliseras i andra banor. Den fråga man kan ställa sig är bara hur det skall göras.

Tania Modleski pekar på att också den massproducerade litteraturen håller drömmen om en bättre värld vid liv. Som antytts är drömmen ett väsentligt element för läsaren av 1980-talets kvinnliga populärroman. *Lace* och andra romaner av den typen rör sig inte enbart med två individer, vars möte och känslomässiga involvering med varandra skildras. I *Lace* möter läsaren en grupp av kvinnor, vars liv beskrivs inom den överordnade spänningsram som skapas i frågan om vem av dem som skall visa sig vara mor till den unga filmstjärnan. Den kvinnliga läsaren har inte en hjältinna som hon kan identifiera sig med. De teorier som Janice A. Radway och Tania Modleski formulerar rörande kvinnliga läsares behov av att överskrida en omsorgsroll eller en själviaktta-

gande position, är inte i första hand relevant för romaner av typen *Lace*. Här rör det sig inte primärt om identifikation med karaktärer, men ett temporärt överflyttande av det egna jaget i den värld av vällyckade kvinnor som romanen ger.

Superkvinnorna är överkliga, men de miljöer som de rör sig i har hela tiden en verklighetsförankring. I miljöbeskrivningarna skapar författaren en trovärdighet som saknas i de kvinnliga gestalterna. Men att den senare fattas är egentligen av underordnad betydelse: det är möjligheten, chansen, som är viktig i *Lace* och det är den som den kvinnliga läsaren kan identifiera sig med. Om chansen gavs skulle hon också kunna bli superkvinnan, som vinner framgång i de exklusiva miljöer, som ges en så ingående teckning i romanen, att läsaren känner sig hemma i dem. Det är också en ny aspekt i



1980-talets kvinnliga populärroman att drömmen om framgång står så centralt. Den pekar på en förändring i könsrollsmönstren i samhället som visar sig i populärlitteraturen. Så till vida kan man med Tania Modleski säga, att 1980-talets kvinnliga populärroman pekar framåt, att läsaren rör sig från en "disappearing act", till en läsning där identifikationen inte medför att det egna jaget försvinner, men att det egna jaget placeras in i miljöer och situationer som implicerar handling.

Även om det romantiska kärleksidealet upprätthålls i *Lace*, så förbinds sexualitet med kvinnlig aktivitet. Det är kvinnan som väljer – hon låter sig inte längre väljas.

Betonandet av aktivitet i själva läsningen av *Lace* kan också ses i förbindelse med att romanen byggs upp runt en spänningsram. Läsaren väntar på svaret om vem som är mor till filmstjärnan och drivs vidare i läsningen av en nyfikenhet, som författaren utnyttjar. Det momentet vidgar också *Lace* målgrupp. Det är förmodligen inte enbart kvinnor som läser den här typen av romaner och helt säkert inte bara kvinnor som ser dem som film. Vad gäller *Lace* måste man räkna både med en läsar- och en tittargrupp, eftersom den snabbt omvandlades till TV-film. När man ser på filmversionen av *Lace* är det tydligt att de element i romanen som mer specifikt kan engagera kvinnliga läsare tagits bort och att spänningshistorien om vem som är mor blir det centrala.

*

IV. "Which one of you bitches is my mother (Lace I) – and who is my father (Lace II)?"

Som det lätt förvanskade citatet antyder, handlar den andra delen av *Lace* – som uppenbarligen var ett svar på publikens krav på en fortsättning av TV-filmen – om Lilis sökande efter sin far. I romanen står det klart att Prins Abdullah är fadern, men i TV-serien lämnas faderskapet åt sidan. Som filmen är gjord är det konsekvent att del två tar upp Lilis jakt på sin far, eftersom gåtan om modern är det avgörande spän-

ningsmomentet i den första delen.

Lace I slutar som den bästa thriller. Tittaren får se ett par (välformade) ben som går igenom en dörröppning över ett rum i vars ände Lili står. Först i den *stumma* omfamningen får tittaren se vem som är modern och där tar filmen slut. Gåtan är löst och resten lämnas åt tittarens fantasi. De fyra kvinnornas liv har i filmen reducerats till tre kvinnors liv och de skildras inte särskilt ingående. I romanen beskrivs kvinnornas arbete. Det förefaller aldrig mödosamt eftersom det är underförstått att det snabbt kommer att ge erkännande och pengar, men arbete finns ändå som en faktor i romanen. I filmen relateras kvinnornas framgång inte till arbete, den tas bara för given. Det här medför att den överföring av det egna jaget som en kvinnlig läsare kan göra, genom de möjligheter till framgång som beskrivs i romanen, inte finns i filmen. Den blir därigenom mer "superrealistisk" än romanen och närmar sig "soap-operas" i lyxförpackning av typen *Dallas* och *Dynasty*.

Ett annat element som försvinner i filmatiseringen är de erotiska skildringarna med kvinnan som en aktiv part. I *Lace* möter läsaren kvinnor som är fria att utforska sexualiteten. Filmversionen går inte längre än andra TV-serier vad gäller sexscener, vilket medför att det romantiska kärleksidealet blir mer framträdande än i romanen.

De drag i romanen, kvinnors framgång via arbete och deras sexuella frihet, som är en positiv utveckling i den kvinnliga populärlitteraturen, försvinner således i filmversionen. Den blir en spänningshistoria som egentligen har lite med kvinnor att göra. Det är också symptomatiskt att romanen *Lace II*, som ser ut som ett filmmanuskript, saknar de ingående miljöbeskrivningar, som är centrala i den första delen av romanen.

Filmversionen riktar sig uppenbart till ett ännu större och mer varierat publikum än romanen, vilket gör att de specifikt kvinnliga elementen försvinner.

*

- V. "LACE: a delicate, decorative fabric woven in an open web of different patterns and figures /.../ to intertwine: to mingle or blend in an intricate way."

I en epilög till *Lace* I redovisar Shirley Conran olika betydelser av titeln på sin roman. Det verkar som författaren därigenom vill peka på mångdimensionaliteten i sitt verk. Som rubriken på min artikel antyder menar jag att mönstret för broderiet var förutbestämt och att det när den yttre spänningsstrukturen är given så att säga syr sig självt. Författaren väljer söm och syr sitt broderi på den automatiska symmaskinen. I Shirley Conrans *Lace* bestäms broderiet av den fråga om moderskap som författaren gör till organiserande princip för sin framställning och av det arbete som ligger bakom de exakta miljöbeskrivningarna.

Författaren väljer mönster och konstruerar utifrån det sin text. Den skapande processen är i utgångspunkten bestämd, av mönstret och är därför av underordnad betydelse. Jämfört med tidigare mönster för kvinnliga populärromaner finns det i *Lace* emellertid positiva element, som pekar på en förändring av den traditionella kvinno- rollen.

Att läsa *Lace* är för kvinnor inte bara en "disappearing act" – här ges möjligheten att se det egna jaget som ett handlande subjekt. Den förvandlingen i läsarrollen pekar, trots all kritik man kan rikta mot *Lace* och 1980-talets kvinnliga populärroman, ändå framåt. Kvinnor är inte längre passiva objekt utan aktiva subjekt.

NOTER

- 1 Jämför Frank Luther Motts *Golden Multitudes The Story of Best Sellers in the United States*, 1947 (249 ff).
- 2 Jfr Claude Cockburns *Bestseller The Books that Everyone Read 1900–1939*, 1972 (138).
- 3 Se Rosalind Brunts artikel "A Career in Love: The Romantic World of Barbara Cartland" i *Popular Fiction and Social Change*, 1984.
- 4 Jfr John A Sutherlands *Bestsellers Popular fiction of the 1970s*, 1981 (82 ff).
- 5 Sutherland (129).

- 6 Sutherland (144).

7 Se Janice A Radways artikel "Women read the Romance: The Interaction of Text and Context" i *Feminist Studies*, Vol 9, Nr 1 Spring 1983. Jämför även Peter H Manns artikel "Romantic Fiction and its Readership" i *Poetics* Vol 14. April 1985. I samma nummer finns också en artikel av John Markert: "Romance Publishing and the Production of Culture".

8 Tania Modleskis artikel "The Disappearing Act: A Study of Harlequin Romances" i *Signs* 5, Spring 1980.

- 9 Modleski (436).

Kompletterande not:

Sedan artikeln skrevs har Tania Modleski publicerat studien *Loving with a vengeance. Massproduced fantasies for women* (Methuen) och Janice A Radway har utgivit *Reading the romance. Women, patriarchy and popular literature* (The University of North Carolina Press).

SUMMARY

The article discusses the popular novel written for women in the eighties taking Shirley Conran's *Lace* as a representative of the genre. The novel is seen in connection with the development of female bestsellers with special attention given to the novels of the seventies and the influence of the feminist movement on popular novels for women.

Lace is analyzed mainly in terms of its appeal to female readers. Drawing on theories put forward by Janice A Radway and Tania Modleski in their works on romance fiction and the reading public, the article argues that the pattern of the novels today differs from earlier romance fiction in that it is not concerned primarily with the development of a love relationship. Telling as it does the story of four successful women, *Lace* does not really invite the reader to identify exclusively with one female character. The novel focuses on success: concentrating on the description of luxurious environments where the female characters reach outstanding positions. The female reader, then, relates mainly to success, with the characters themselves, paradoxically, losing some of their traditional importance.

Fortsättning s 47.

Fortsättning från s 54.

The article finally compares *Lace* with the film based on the book, arguing that the film simplifies the story. Emphasizing love, the film plays down the importance of work and the independence of the female characters, elements which one ought not to overlook in this otherwise much criticized novel. No longer passive objects, women in female bestsellers today are active subjects, capable of controlling their own lives.

Margaretha Fahlgren
Universitetet i Bergen
Nordisk Institutt
Sydnesplass 9
N-5000 Bergen
Norway