

# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 105 1984

Svenska Litteratursällskapet

*Distribution:* Almqvist & Wiksell International, Stockholm

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

*Göteborg:* Lars Lönnroth

*Lund:* Louise Vinge, Ulla-Britta Lagerroth

*Stockholm:* Inge Jonsson, Kjell Espmark, Vivi Edström

*Umeå:* Magnus von Platen

*Uppsala:* Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

*Redaktör:* Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,  
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

Utgiven med understöd av

*Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet*

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskriptet.

ISBN 91-22-00757-1 (häftad)

ISBN 91-22-00759-8 (bunden)

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell, Uppsala 1985

växling 1897–1920; till utgivaren H. D. Helliges inledande studie här knyter Aldo Keel nu an i sin egen inledning: »H. D. Hellige stellt ihn als Trendführer jener neokonservativen Bewegung dar, die seit 1890, im Zeichen eines an Nietzsche orientierten Geistesaristokratentums, den von sozialkritischen Intentionen geprägten Naturalismus ablöste.» Tidigare en medarbetare i Die Gegenwart grundade Harden 1892 Die Zukunft, en övervägande politisk tidskrift som dock på 1890-talet efterhand kom att ägna allt större utrymme åt litterära bidrag. Bjørnsons brevväxling med Harden sträckte sig över de fyra åren 1895–99 och hans medarbetarskap, begränsat till denna tid, omfattade bl. a. ett par uppsatser om Norges moderne Litteratur och om Das grosse Deutschland und das kleine Norwegen.

Som den tyska receptionsforskningen redan har uppvisat hörde Bjørnson inte längre vid den tid han och Harden lärde känna varandra, till de mer uppmärksammade nordiska diktarna; fr. o. m. sekelskiftet skulle det visserligen förändra sig radikalt härvidlag. Brevväxlingen med Harden ger framför allt vittnesbörd om politikern Bjørnson. Vad som åstadkom en brytning mellan honom och Harden var deras diametralt motsatta ställningstaganden i Dreyfusaffären. I Die Zukunft 1898 riktade Harden ett öppet brev till Bjørnson såsom genmäle på dennes i flera tyska tidningar offentliggjorda artikel »Wie weit gilt die Wahrheit?»; Hardens inlägg har klara antijudiska inslag. Det sista brevet till Bjørnson från Harden i september 1899 – han satt då som så ofta på fästning för smädelse gentemot kejsaren – rymmer en fortsatt lidelsefull uppörelse med Dreyfusvindeln, som han säger, »dieser frechsten und ekelhaftesten Heuchelkomoedie des Jahrhunderts». Och Harden formligen smädar Bjørnson för att denne inte kom till hans bistånd i ett utsatt läge.

Bjørnson-utgivningen 1982 i Norge – 150 år efter hans födelse – omfattar en sprudlande vital bok av Philip Houm: *En mann forut for vår tid*, med lanseringen av Bjørnson som en av de mest spännande personligheterna i norsk kulturliv, och vidare bl. a. det av Øivind Anker företagna urvalet av »et halvt hundre eksemplar fra Bjørnsons omkring 3 000 artikler og taler og fra de mangfaldige tusen brev fra ham» (*De gode gjerninger redder verden*. Gyldendal Norsk Forlag). Från Sigurd Ibsens tidskrift Ringeren 12 mars 1898 är den likaledes på flera håll i världspresen tryckta artikeln »De sjælelige grunde for Alfred Dreyfus' uskyld» hämtad. »Mere drastisk kan det vel ikke vises, hvorledes had, her jødehad, forgifter fantasien og derved leder retfærdighedssansen på vildspor», framhåller Bjørnson. Hardens i november 1906 inledda homosexuella förhållande i den s. k. Eulenburg-affären (belyst i Ragnar Svanströms En bok om Wilhelm II (1978)), var i grunden betingad av en politisk antagonism. Bjørnson gick i veckotidskriften Der Morgen 1907 i ett inlägg i godo för Hardens »Wahrheitstreue»; »Er hat das Zeug zu einem Helden.» Att Bjørnson inte såg själva homosexualiteten som föraktlig visar brevet 16 november 1900 till Magnus Hirschfeld – publicerat av Øivind Anker – och tryckt i en enkät i Jahrbuch für die sexuelle Zwischenstufen 1901/02: »Seit mehr als 20 Jahren sehe ich die Sache so wie Sie und wäre ich ein Deutscher, ich unterzeichnete.»

När Øivind Anker och Edvard Beyer utger *Brevveks-*

*lingen mellom Bjørnstjerne Bjørnson og Amalie Skram 1878–1904* (Gyldendal Norsk Forlag 1982), betonar de med rätta att »akkurat brevvekslingen mellem disse to [...] er kanskje den mest åpenhertige og spenningsfylte brevveksling noen av dem førte med personer utenfor den nærmeste familie». Bjørnsons – också Karolines – vänskap med Amalie Skram gick på djupet. En schism inträffade visserligen 1885, då Bjørnson inte ville läsa Constance Ring, hennes första roman; »Trodde jeg, du var forfatter, så skulde du ha sét!». Bjørnson reviderade några år senare kapitalt sin uppfattning om Amalie Skrams litterära begåvning. Han porträtterade henne i helfigur som författare i uppsatsen Den moderne norske litteratur (Tilskueren 1896, men också tidskrifter som Die Zukunft och The Forum (New York)).

Amalie Skrams brev berättar, som utgivarna framhåller, ett stycke väsentlig kvinnohistoria. Bjørnsons egna brev är anmärkningsvärt rättframma också i fråga om sexuella och erotiska ting. »Ikke jeg mere end de fleste blev gift samme dag jeg blev viet; det kan inte væntes sliig som livet er, men Karoline har vunnit mig helt in [...] En digter er en vanskelig ægtefælle, sies det» (1897).

Ulf Wittrock

Margaret Kirkham, *Jane Austen, Feminism and Fiction*. The Harvester Press, Sussex; Barnes & Noble Books, New Jersey, 1983.

Monica Lauritzen: *Jane Austen's Emma on Television: A Study of a BBC Classic Serial*. Gothenburg Studies in English 48. Göteborg 1981.

Margaret Kirkham ger sig i kast med en storstädning på litteraturforskningens Jane Austen-avdelning. Fönstren slås upp på vid gavel, bråte som har samlats under drygt ett och ett halvt århundrade röjs undan, och till slut ligger romantexterna där så renskrubgade och konturskarpa att Margaret Kirkhams upptäckter i dem blir lika självklart övertygande som angenämt överraskande. Austens romaner, visar hon oss, hör hemma i mönster som konventioner och fördomar tidigare har hindrat oss från att urskilja; och texter som ofta har uppfattats som ideologiskt timida och konservativa blir med Kirkhams läsning uttryck för en konsekvent samhällskritisk hållning och laddade med radikalismens sprängkraft. Det är inte bara Austen-forskare som kommer att bli beroende av Margaret Kirkhams insats: åtskilliga av hennes slutsatser är relevanta för alla som över huvud taget sysslar med litteratur skriven av kvinnor.

Jane Austens romaner utkom alla under 1800-talets andra decennium: *Sense and Sensibility* publicerades som den första i raden 1811, och 1818, året efter författarens död, kom de två sista, *Northanger Abbey* och *Persuasion*. Under samma period fick en annan stor brittisk romanförfattare sitt genombrott: Scotts *Waverley* publicerades 1814, bara några månader efter Austens *Mansfield Park*. När Austens *Emma* kom ut i slutet av 1815 blev Scott ombedd att recensera den, och hans långa artikel i *The Quarterly Review*, som också innefattade diskussioner av *Pride and Prejudice* och *Sense and Sensibility*, har kommit att gälla som det första stora erkännandet av Austens kvalitét som romanförfattare. Men för Kirkham har re-

censionen andra och viktigare dimensioner: den representerar en konfrontation mellan två skilda romantraditioner, och därmed en konfrontation mellan manligt och kvinnligt.

Enligt den inflytelserike engelske kritikern F. R. Leavis betecknar Jane Austens verk upptakten till »the great tradition» inom den brittiska romankonsten, en utvecklingslinje representerad av George Eliot (Mary Ann Evans), Henry James och Joseph Conrad. För Margaret Kirkham utgör de i stället kulmen på den utpräglat kvinnliga romantradition som växte fram i Storbritannien under 1700-talet, och som hämtade sin näring inte bara ur upplysningens förnuftstro och jämlikhetsidéer, utan också ur de möjligheter som den nya konstformen, romanen, erbjöd – och dessutom givetvis ur tidigare brittiska feministers tankevärld. I Kirkhams översikt markeras konturerna av denna värld av namn som Mary Astell (som 1694 utmanade sina medsystor med frågan »How can you be content to be in the World like Tulips in a Garden, to make a fine *shew* and be good for nothing?»), Lady Mary Chudleigh och Catherine Macaulay. Den sistnämnda, som var historiker, blev särskilt betydelsefull för Mary Wollstonecraft, vars *Vindication of the Rights of Woman* (1792) är periodens centrala, ofta briljant polemiska sammanfattning av argumenten för kvinnans jämställdhet med mannen, baserade på upplysningens rationalism. Med betydligt mindre framgång försökte Mary Wollstonecraft sig på att skriva romaner, men som Margaret Kirkham poängterar var en kvinnas romanskrivande som sådant vid denna tid laddat med innebörd. Romanen var en relativt ny konstform, vars läsekrets i stor utsträckning bestod av kvinnor ur medelklassen; och Kirkham beskriver träffande de lånebibliotek som följde i romanens kölvatten som »something equivalent to an eighteenth-century Open University». Dr Johnson var inte ensam om att bekymra sig över romanernas skadliga inflytande på känsliga och oerfarna kvinnliga läsare, och som framgår av Kirkhams exempel kunde romanen kring 1700-talets mitt uppfattas som en subversiv kraft, stark nog att underminera den rådande samhällsordningen. Detta hot förstärktes när de kvinnliga romanläsarna snabbt avancerade till författare: som Kirkham understryker markerar Wollstonecrafts *Mary* (1788) början på en sällsynt rik period som helt domineras av kvinnliga författare – Fanny Burney, Charlotte Lennox, Clara Reeve, Charlotte Smith, Ann Radcliffe, Elizabeth Inchbald, Maria Edgeworth, Hannah More och Mary Shelley, dotter till Mary Wollstonecraft. »The lady novelist», sammanfattar Kirkham, »might publish anonymously, might declare her aversion to the glare of public notice, might assure the world of her lack of learned qualification and her dislike of 'masculine' women, but if she went ahead all the same and published, her actions belied her words. [...] At this period to become an author was, in itself, a feminist act».

Till denna tradition räknar Margaret Kirkham alltså Jane Austen, och enligt hennes uppfattning spelade Mary Wollstonecraft en central roll för Austens författarskap och dess utveckling. Kirkham är inte den första som har velat se ett samband mellan Wollstonecraft och Austen, men hennes argument är sällsynt övertygande, särskilt i fråga om *A Vindication* och dess inflytande. Mönstret har emellertid komplicerats av det rykte som Mary Wollstonecraft kom att få strax efter sin död, och här visar sig

både kronologin i Austens författarskap och den bild som hennes familj i efterhand skapade av henne utgöra betydelsefulla bitar i pusslet.

Några månader efter Mary Wollstonecrafts död i september 1797 publicerade hennes make, William Godwin, *Memoirs of the Author of a Vindication of the Rights of Woman*. Därmed gav han upphov till det som har kommit att kallas »the Great Wollstonecraft Scandal»: hans avslöjanden om hustruns tidigare förhållande med Gilbert Imlay, om hennes självmordsförsök, religiösa radikalism och graviditet redan före giftermålet förvandlade henne till en lösaktig kvinna och ateist, vars rykte svärtade ner också hennes sympatisörer och feminismens idéer över huvud. Samma år som Mary Wollstonecraft dog försökte Jane Austens far få dotterns »First Impressions» publicerad. Kirkham misstänker starkt att refuseringen av boken hängde samman med skandalen kring Mary Wollstonecraft: Austens bok, som möjligen var en tidig version av *Pride and Prejudice*, framstod helt enkelt som alltför eldfångt material, vars publicering skulle ha orsakat obehag för både författaren och hennes familj. Trots detta bakslag hade emellertid Jane Austen bara ett par år senare redan fullbordat utkastet till tre romaner, och 1803 trodde hon sig äntligen ha funnit en förläggare till *Northanger Abbey*. Men det skulle dröja ända till 1811 innan hon fick se en av sina romaner i tryck – och *Sense and Sensibility* publicerades på hennes egen bekostnad. Margaret Kirkhams ingående skildring av dessa år av motgångar blir en påminnelse om hur nära Jane Austen faktiskt var att uppslukas av den sortens tystnader som Tillie Olsen har beskrivit – och lika kvinnotypiska som Olsens tystnader är kanhända dröjsmål av det slaget som Austen fick uppleva. Hennes tidiga manuskript refuserades och ignorerades, och när några av dem äntligen, efter omarbetningar, kom i tryck och hon kunde börja ta itu med den rad av romaner som inleddes med *Mansfield Park* höll det litterära klimatet på att genomgå en radikal förändring. Kirkham beskriver den i följande ordalag: »just at the point when Jane Austen was ready to start publishing her new works, in which the Enlightenment feminist tradition of fiction culminates, English fiction found its Great Romantic (male) novelist, and the twenty-five years in which fiction in England had been dominated by women came to an end. Scott's success», fortsätter Kirkham, »could not stop Jane Austen from further publication since she was by now an established author, but it could and did have a profound influence upon the way in which her works were received into the critical tradition».

En bidragande orsak till fördunklandet av sambandet Wollstonecraft–Austen har också blivit den skönmålning av Jane Austens liv och verk som familjemedlemmarna enligt Kirkhams uppfattning var ansvariga för. Kirkham trycker av hela inskriptionen på Jane Austens gravsten i Winchester Cathedral och påpekar det anmärkningsvärda i att de sex romanerna där över huvud taget inte nämns, och framför allt analyserar hon den »Biographical Notice» som Jane Austens bror Henry skrev strax efter hennes död, och som trycktes i den postuma utgåvan av *Northanger Abbey* och *Persuasion*. Med broderns hela auktoritet tecknar Henry Austen bilden av en sant kvinnlig, anspråkslös och from författare, så blygsam att hon bara med yttersta svårighet kunde förmås att publicera *Sense and Sensibility*, och helt överväldigad när boken – »that

which had cost her nothing», kallar han den – faktiskt inbragte henne en summa pengar. Henry Austens korta biografi gör enligt Kirkham snarare skäl för titeln hagiografi, och det var helt avsiktligt som han projicerade denna bild av systemen: »He knew that, given the prejudice of the time, his sister's personal reputation might not escape embarrassing comment were the full force of her irony to be understood.» Kirkham citerar dock inte de rader som mot bakgrunden av Jane Austens romankonst framstår som det allra bästa exemplet på broderns strategi: »Faultless herself, as nearly as human nature can be, she always sought, in the faults of others, something to excuse, to forgive or forget. Where extenuation was impossible, she had a sure refuge in silence.»

Som Jane Austens sex romaner visar var hon verkligen inte den som tog sin tillflykt till tystnaden, och hennes klarsynta och konsekventa kritik av kvinnans situation i dåtidens samhälle förmedlas alltså främst via hennes subtila och raffinerade bruk av ironi. Margaret Kirkham ger nya och betydelsefulla dimensioner åt Austens ironiska grepp genom att betona hennes beroende av konventionerna i den samtida komedin. Austen, hävdar hon, utnyttjar avsiktligt komedins former för att ge sin feministiska kritik vidare innebörd och större slagkraft: de från teatern välbekanta konventionerna låter henne utsträcka sin kritik till litteraturens konventioner över huvud, och de givna formerna skapar en distans som blir en uppmaning till läsaren att självständigt reflektera över romanernas handlingsmönster och dessas underliggande drivkrafter. Som ett exempel på hur Austen framhäver denna distanserings-effekt pekar Kirkham på de händelser som blir den slutliga orsaken till bröllopet mellan Emma och Mr Knightley: en rad inbrott i traktens hönshus väcker oro hos Emmas gamle far, och det är för att få en svårson som kan beskydda egendomen som den egoistiske Mr Woodhouse äntligen ger sitt medgivande till dotterns giftermål. Det är inte bara alla förvecklingar och komplikationer mellan romanens älskande par utan framför allt också mognaden i förhållandet mellan Emma och Mr Knightley som får hönshusinbrotten att verka så triviala, men den ironiska kontrasten är avsiktlig och betydelsebärande i en roman som slutar på omisskännligt komedimanér – med inte mindre än tre bröllop.

De återkommande komedimönstren är inte de enda teaterinspirerade drag som Kirkham urskiljer i Austens romaner. Enligt Kirkham parodierade och korrigerade Austen i sina romaner också med förkärlek aktuella pjäser, inte minst August von Kotzebues sentimentala dramer, som var oerhört populära i Storbritannien från 1799 fram till cirka 1825. Under åren i Bath hade Jane Austen rika tillfällen att se pjäser av både Kotzebue och Shakespeare, och för henne som för så många av hennes kolleger blev Shakespeares namn synonymt med sanning, naturlighet och äkthet i konsten. I Kotzebues dramer var det framför allt behandlingen av kvinnorna som Austen vände sig emot – för till skillnad från Shakespeares framstod den tyske pjäsförfattarens kvinnor aldrig som självständiga människor med ansvar för sina handlingar, utan bara som varelser som existerade i förhållande till män, och vars främsta moraliska funktion bestod i att väcka männens medlidande.

I Austens *Emma*, som jag i fortsättningen skall koncentrera mig på, spårar Kirkham ett mönster hämtat från

Kotzebues *Die Versöhnung*, i Thomas Dibbins engelska version kallad *The Birthday*. Både romanen och pjäsen handlar om hjältinnor som anser att deras plikter gentemot sjukliga fäder gör det omöjligt för dem att gifta sig, och i både *The Birthday* och Austens roman heter dessa hjältinnor faktiskt Emma. I båda fallen löses problemet genom att Emmorna blir förälskade i släktingar som de respektive fäderna inte har någon svårighet att godkänna som svärsöner. Men där Kotzebue omger motivet hängiven dotter – sjuklig fader med sentimentalitetens gloria drar Jane Austen vår uppmärksamhet till de negativa konsekvenserna av Emmas uppoffringar för sin far. Till skillnad från fadern i *The Birthday*, som faktiskt är sjuk, lider Mr Woodhouse av hypokondri, och som Kirkham visar är det framför allt hans självskethet och inskränkthet som hindrar Emma från att växa upp till full och ansvarskännande självständighet. Ett exempel på denna brist på ansvar och insikt är hennes behandling av Miss Bates, som i likhet med Emma själv sköter en åldrig förälder, och som Jane Austen skildrar med en inkännande sympati som för Kirkham blir en aspekt av hennes korrigerande av Kotzebue. Emmas förändrade attityd till Miss Bates efter den obarmhärtiga konfrontationen på Box Hill blir det första steget på hjältinnans väg mot mognad och självständighet.

Också till Mr Knightley och hans bror finns det förebilder i *The Birthday*, och återigen kontrasterar pjäsens sentimentalitet mot romanens rationalism. Men Mr Knightley visar sig dessutom ha rötter i ett annat verk som också tycks ha spelat en väsentlig roll för utformningen av *Emma*: Eaton Stannard Barretts burliska roman *The Heroine*, som kom ut 1813 och som Jane Austen läste – med stor uppskattning – i mars 1814. *The Heroine* är en burlesk på den sentimentala romanen och exemplifierar alltså ett grepp som är släkt med Austens eget. De två verken uppvisar slående likheter, men Jane Austen passar också på att korrigera Barrett, bland annat i fråga om hjältens roll som lärare för hjältinnan. I *The Heroine* visar sig hjälten vara i alla avseenden perfekt från romanens första sida till dess sista, och som Kirkham påpekar har Mr Knightley ofta uppfattats på ett lika konventionellt sätt: begåvad med fullkomlig kannedom om sig själv och andra har Mr Knightley tilldelats rollen som Emmas lärare, så att paret har framstått som en parallell till exempelvis Louis Moore och Shirley Keeldar i Charlotte Brontës *Shirley*. Men Mr Knightley, understryker Kirkham, vet i själva verket inte mycket mer om sina känslor än Emma, och om hon är orättvis mot Jane Fairfax är han orättvis mot Frank Churchill, som han utsätter för både svartsjuka och avund. Framför allt är det emellertid Austens konsekventa och övertygande skildring av Emma som förnuftsvarelse som gör det omöjligt att applicera det hierarkiska lärare – elev-mönstret på romanen.

*Emma* författades enligt Jane Austens syster Cassandra mellan januari 1814 och augusti 1815, men Kirkham antar att romanens tillkomsthistoria sträcker sig över en mycket längre period. Jane Austen såg den första föreställningen av Kotzebues *Die Versöhnung* i Bath 1799, och fyra år senare såg hon pjäsen på nytt, också i Bath. Kirkham föreslår att de första uppslagen till pjäsen kan gå tillbaka till dessa tidpunkter – och därmed lämnar hon ytterligare ett bidrag till avlivandet av myten om Jane Austens händelselösa år i Bath, då hon skulle ha levt ett tyst och tillbakadraget liv, bland annat därför att hon var absor-

berad av en kärlekshistoria. Tvärtom, hävdar Kirkham, var hennes tillvaro aktiv och utåtriktad: hon gick på teatern, läste aktuell litteratur och arbetade framför allt på att förverkliga sina litterära ambitioner. Med sin inkännande läsning av det tillgängliga materialet kan Kirkham teckna en bild av Jane Austen som en målmedveten och oförtröttligt arbetande författare, vars feministiska hållning förenas med en behandling av romangenrens konstnärliga möjligheter som är lika avancerad som raffinerad. Och Kirkhams egen bok illustrerar på ett sätt som är både övertygande och inspirerande arten av de omvärderingar som den feministiska litteraturforskningen kan företa och vidden och djupet i de perspektiv som därmed kan öppna sig.

Monica Lauritzens jämförande undersökning av Austens *Emma* och BBC:s TV-adaption av romanen från 1972 är en i många avseenden ambitiös och självständig kartläggning av ett tämligen försummat område. Lauritzen antar, säkerligen med rätta, att bristen på studier av detta slag beror på att de hör hemma i ett slags ingenmansland mellan den etablerade litteraturens högkultur och filmens masskultur. Hon nämner dock inte ett annat problem som jag tycker att hennes egen studie aktualiserar: när vi har att göra med en så komplicerad och mångbottnad roman som *Emma* blir grunden för jämförelsen med nödvändighet relativt instabil och uppgiften därför extra besvärlig. Lauritzen använder efter hand uttryck som »romanens mening» och »författarintentionen» som om dessas innebörd vore oomtvistlig, men så är ju naturligtvis inte fallet. Situationen blir inte bättre genom att Lauritzen uppdragar en gapande klyfta mellan litteraturvetare å ena sidan och TV-regissörer och -producenter å den andra. TV-versionen av *Emma* gjordes av män som betonade att de när det gäller en klassikerserie inte ägnar någon uppmärksamhet åt de många kritiska studierna av författaren och hans eller hennes verk: »We just read the book, and that says whatever it says to us and we just go out and do it», förklarade producenten helt framt för Monica Lauritzen. Hennes studie är ett försök att överbygga detta avstånd, men samtidigt är och förblir Monica Lauritzen litteraturvetare: det är hon som citerar alla de kommentatorer som regissören och producenten aldrig brydde sig om att läsa, och de samlade kunskaper med vilka hon närmar sig TV-adaptionen gör att hon, förmodligen ofrivilligt, kommer att framstå som den som har nyckeln till Austens roman. Kanske är hennes hållning en reaktion på den stereotypisering hon stötte på inom BBC, men hennes analys hade onekligen vunnit i auktoritet om hon hade ställt sig mera öppen till romanens budskap och poängterat de osäkerhetsfaktorer som hon måste arbeta med.

Monica Lauritzen inleder sin undersökning med ett kapitel om BBC:s klassikerserier som massmediagenre och om de sociologiska förutsättningarna för TV-versionen av *Emma*. Hon finner intressanta beröringspunkter mellan TV-serien som genre och tidigare århundradens försök att nå en större publik genom att trycka romaner i billighetsserier, en utveckling som så småningom ledde till att en författare som Dickens kom att skriva romaner med direkt hänsyn till följetongpubliceringens krav. Det låg givetvis kommersiella intressen bakom publicering i denna form, och Lauritzen noterar att välkända grepp från den kommersiella marknaden också har kommit till användning i

BBC:s klassikerserier, trots att man på BBC stolt hävdar en anti-kommersiell attityd och just klassikerserierna ofta får gälla för att vara »something like the emblem of the seriousness, the high qualitative standard and sense of cultural responsibility that supposedly characterize BBC drama at its best». I det givande kapitlet om de sociologiska förutsättningarna betonar Monica Lauritzen bland annat budgetens roll för en TV-series utformning. Vissa konsekvenser är lika bekanta för teaterregissören, till exempel den nödvändiga begränsningen av antalet bifigurer, medan andra är specifika för BBC: när inomhusscener föredras framför utomhusscener sker det för att BBC har gjort stora investeringar i högmoderna studios och därför vill utnyttja dessa så mycket som möjligt. Lauritzen förmodar att denna omständighet bidrar till att vissa romaner föredras framför andra, och också till att utomhusscener tämligen omotiverat förvandlas till inomhusscener, med tydföljande förluster av väsentliga dimensioner. Redan de ekonomiska ramarna bidrar alltså till en stereotypisering av klassikerserierna. Denna tendens förstärks av de hierarkiska maktstrukturer som råder inom BBC, för som Lauritzens intervjuer och analyser visar är en klassikerserie inte alls det lagarbete man skulle kunna vara frestad att tro. Hennes upptäckter blir en bekräftelse på Phillip Elliotts iakttagelse att det inom TV-mediet finns standardperspektiv som tillämpas så fort materialsamlandet för ett program börjar. Resultatet blir att »television», för att citera Elliott, »tends to ensure cultural repetition and continuity».

Innan Monica Lauritzen går in på en närmare jämförelse av Austens roman och TV-adaptionen diskuterar hon romanen som sådan i ett avsnitt som bär den auktoritativa rubriken »What *Emma* Is about». Hon uppmärksammar Austens sympatier för den obemedlade kvinnans utsatta situation, illustrerade i *Emma* av exemplet Miss Bates, men hennes slutsats är att Austen, till skillnad från Wollstonecraft, var allt annat än radikal i kvinnofrågan. En konservativ läsning av *Emma* är givetvis lika berättigad som den sortens tolkning som Kirkham presenterar – under förutsättning att den baseras på övertygande och konsekvent samordnade argument. Men som ett slags bekräftelse på sina allmänna slutsatser lägger Lauritzen i detta avsnitt också fram ett stycke självständig *Emma*-analys, och här blir enligt min mening hennes resultat högst diskutabla, kanske främst på grund av hennes sätt att applicera en given modell utan hänsyn till dimensionerna i Austens text. Ingen, påpekar Lauritzen, har hittills ägnat någon uppmärksamhet åt könsrollsmönstret i *Emma*, och för att klarlägga detta använder hon den aktantmodell som Pil Dahlerup presenterar i den av Karin Westman Berg redigerade *Textanalys från könsrollssynpunkt*. Modellen appliceras på Emmas tre projekt: hennes försök att få Harriet Smith gift med den nye prästen, Mr Elton; hennes försök att manövrera ut Jane Fairfax och vinna Frank Churchill för egen räkning; och hennes – betydligt mindre långlivade – ansträngningar att dämpa Harriets glöd för Mr Knightley. I alla dessa fall, påpekar Lauritzen, blir Emma gäckad i sina planer av män: av Mr Elton, av Frank Churchill, och slutligen av Mr Knightley själv. Lauritzen tillämpar också modellen på det som hon kallar romanens inre handlingsmönster, och här placerar hon Mr Knightley som subjektet och Emma som objektet. Modellen kommer därmed bland annat att bekräfta att

deras förhållande är av den art som råder mellan lärare och elev, och att det vilar på en grundval av sant manlig egoism – »For, apart from Emma herself, [Mr Knightley] is the one who will benefit most from the fact that Emma finally develops into the kind of woman he wishes to have for his wife».

Dahlerups version av aktantmodellen är förmodligen inte särskilt välkänd utanför Skandinavien, och inte minst av det skälet är det beklagligt att här se den applicerad på ett sätt som så uppenbart ger missvisande resultat. Enligt Lauritzens uppfattning lyckas både Mr Elton och Frank Churchill kasta ett löjets skimmer över Emma – enbart genom att de är män och får en kvinnas planer att gå om intet. Lauritzen tar ingen hänsyn till att Austen har begävat båda dessa män med karaktärer som alldeles uppenbart är underlägsna Emmas, det vill säga hon förbigår helt den dimension av texten som Dahlerup kallar utsägelseplanet (och som hon för övrigt själv senare tar upp när hon jämför romanen och TV-adaptionen). Det krävs knappast någon särskilt feministisk läsning för att vi skall inse att Emma i fråga om mognad, människokänedom och moralisk hållning står högt över Mr Elton – vars kvalitéer ju för övrigt strax efteråt bekräftas av den ytliga och skrytsamma brud som han hemför till prästgården. Via Emmas mellanhavande med Mr Elton får Jane Austen oss att uppmärksamma det absurda i att en så utvecklade och begränsade person får bekläda en aktad och inflytelserik samhällselig post – just i kraft av sin manlighet. Inte heller Frank Churchill framstår i någon smickrande dager: han är mannen som är hemligt förlovad i sex månader och under den tiden, i fästmöns åsyn, inleder en lekfull flirt med Emma. Därmed illustrerar han effektivt hur föga han aktar dem båda; och när Emma tar avstånd från Frank Churchill är denna unga kvinna, liksom efter episoden med Mr Elton, mera rakryggad och moraliskt oförvitlig än tidigare. Men framför allt tycker jag att Lauritzens applikation av aktantmodellen blir missvisande i fråga om förhållandet mellan Emma och Mr Knightley. Här är det inte alls nödvändigt att ta till Kirkhams alla argument för att vederlägga påståendet att Mr Knightley och Emma förhåller sig till varandra som den kallt beräknande läraren till den allt mer formbara och underdåniga eleven, för en sådan uppfattning motsägs direkt och om möjligt än mera effektivt av upptakten till parternas kärleksförklaring i romanens kapitel 49. Efter ett trevande samtal, som tycks vara på väg att sluta i ingenting, är det Emma som tar initiativet – och hon sticker verkligen inte under stol med sin självständiga hållning: »But if you have any wish to speak openly to me as a friend, or to ask my opinion of any thing that you may have in contemplation – as a friend, indeed, you may command me. – I will hear whatever you like. I will tell you exactly what I think.» Nyckelordet här är *friend*, och det tas också omedelbart upp av Mr Knightley, som accepterar detta vänförhållande med dess jämlikhet och öppenhet – för övrigt inte helt olik den sortens syskonförhållande som blev Fredrika Bremers ideal. Det är på denna grundval som Mr Knightley och Emma blir man och hustru; och Jane Austen ger oss ingen anledning att misstänka att deras förhållande därmed radikalt förändras, hur förlagad dåtidens äktenskapslagstiftning än må ha varit när det gällde kvinnans ställning.

För att kunna jämföra Austens roman och TV-adap-

tionen och värdera seriens grad av trogenhet gentemot originalet resonerar sig Monica Lauritzen fram till en modell för innehållsanalys som förefaller mig ge betydligt meningsfullare resultat än Dahlerups aktantmodell. Lauritzen bygger bland annat på Tzvetan Todorov och Jurij Tynjanov och åstadkommer en modell som gör en distinktion mellan »plot» och »discourse», med »plot» uppfattad som ett sammansatt teckensystem bestående inte bara av handling utan också av personer och miljö. Vid sin undersökning av TV-seriens »plot» jämför Lauritzen bland annat *Emma* av 1972 med en version som BBC gjorde 1960, och hon finner att den nyaste serien i alla avseenden håller sig närmre Austens original. Men medan miljön har återgivits på ett mycket troget sätt kan Lauritzen visa på några intressanta avvikelser beträffande personerna. Romanen domineras helt av Emma, som förekommer i 100 av dess 102 »scener», men i TV-adaptionen från 1972 förekommer hon bara i 86 av sammanlagt 104 »scener». Mr Knightley förekommer tvärtom oftare i TV-serien än i romanen, medan Mrs Weston, Emmas före detta guvernant, har tilldelats en mera undanskymd roll. Lauritzen ställer sig mycket kritisk till TV-seriens behandling av Emma, och det med rätta: som hon understryker måste den drastiska begränsningen framför allt av antalet »scener» där Emma förekommer ensam nödvändigtvis påverka bilden av hennes utveckling, som ju är det centrala i Austens roman. Avvikelsen blir desto mera betydelsefull eftersom Denis Constanduros, som dramatiserade Austens text, inte heller har gjort några försök att återge Emmas tankar – trots att TV, som Lauritzen påpekar, har flera olika tekniker som kunde ha lämpat sig. Till denna förenkling av Emma-gestalten kommer så TV-seriens betoning av Mr Knightley: i serien är det, enligt Lauritzen, »even more obvious than in the novel that Mr. Knightley is the most important man in Emma's life». Denna sortens romantisering visar sig vara en genomgående tendens i TV-adaptionen.

I fråga om »discourse» urskiljer Lauritzen två olika plan, ett ytplan som manifesteras av romanens tryckta text respektive inspelningen och sändningen av TV-serien, och ett inre plan som manifesteras av det tryckta ordets innebörd respektive den dramatisering som TV-versionen kräver. I sin detaljundersökning av detta inre plan betonar Lauritzen bland annat effekten av att romanens berättare har försvunnit i TV-versionen: där Austen på ett meningsfullt sätt växlar mellan de framställningstyper som Wayne C. Booth har kallat »telling» respektive »showing» har Constanduros valt att lita enbart till »showing». Därmed har ytterligare en dimension av Austens roman gått förlorad. I gengäld karakteriseras TV-dramatiseringen av en imponerande detaljtrogenhet som Lauritzen kartlägger med hjälp av Kowzans klassificering av teaterns teckensystem. Seriens möbler, kostymer, håruppsättningar och accessoarer visar sig samtliga vara resultat av ingående studier av material från Jane Austens egen tid, och de har samordnats och utnyttjats på ett sätt som fint illustrerar den tes av Kurt Aspelin som Lauritzen citerar: »i en teaterhändelse blir alla element i helheten betydelsebärande delar av ett specifikt estetiskt teckensystem». I detta estetiska teckensystem är givetvis skådespelarna centrala, och Lauritzens intervjuer med producenten klagör i detalj vilka kriterier som tillämpades vid rollbesättningen.

I sitt avslutande avsnitt närmar sig Lauritzen teaterns

teckensystem från ett annat håll: i stället för att undersöka elementen var för sig, horisontellt, skärskådar hon dem vertikalt och klarlägger deras dynamiska samverkan i några nyckelscener. Det är ett tillfredsställande grepp som effektivt förmedlar scenernas dramatiska komplexitet och ger åtskilliga belysande inblickar i TV-versionens avvikelser från romanen och dessas vidare innebörd. I sin studie av TV-seriens första scener visar Lauritzen bland annat i detalj hur det går till när Jane Austens språk fås att låta som Jane Austen utan att egentligen vara det: endast centrala meningar och fraser bibehålls, medan texten för övrigt komprimeras och med lätt hand moderniseras. Utflykten till Box Hill ingår också bland Lauritzens nyckelscener. Här har den symmetriska grupperingen av personerna gått förlorad i TV-adaptionen genom att varken Jane Fairfax eller Mr Elton har fått komma med på utflykten. Medan Jane Austen arbetar med två distinkta, kontrasterande grupper presenterar TV-versionen en mera diffus samling människor där spänningsförhållandena mellan gestalterna inte längre kan göras rättvisa. Framför allt är det Frank Churchills flirt med Emma som i TV-dramatiseringen framstår i ett helt annat ljus eftersom fästmän inte är närvarande. Däremot anser Lauritzen att högsommardagen med dess stillastående värme skildras bättre i TV-adaptionen än i romanen, och mera övertygande är enligt hennes uppfattning också några av personernas attityder och reaktioner, inte minst Miss Bates' förödmjukelse till följd av Emmas hänsynslösa framfart. Sist bland Lauritzens nyckelscener kommer så den scen som är baserad på romanens kapitel 47, där Emma träffar Harriet Smith, får veta att Harriet är förälskad i Mr Knightley, och därmed inser att han och ingen annan är förmålet för hennes egen kärlek. Här är det enligt Lauritzen romanen som är överlägsen: Austen återger Emmas inre spänning och konflikter på ett sätt som TV-adaptionen inte kan, framför allt därför att den försummar att återge Emmas tankar. Vår uppmärksamhet som TV-tittare kommer därför att koncentreras enbart på det faktum att Emma riskerar att förlora den man som hon älskar, och inte på skälen till att hon har hamnat i denna situation. Därmed, summerar Lauritzen, illustrerar scenen »a marked tendency in the adaptation to transform Austen's subtle moral fable into a rather more trivial love story, in agreement with the assumed tastes of a broad television audience».

Monica Lauritzens jämförande studie är i det stora hela klar och logisk – även om jag alltså har reservationer beträffande hennes behandling av Austens roman. Trots undersökningens komplexitet förlorar hon aldrig sina huvudlinjer och mål ur sikte; och åtskilliga av hennes uppslag och klassificeringsmetoder bör kunna finna vidare användning. Att boken är mycket välskriven (om dock mindre väl korrekturläst) förhöjer dess användbarhet, och det vore roligt att tänka sig att den kunde bidra till att förändra filmproducenters och -regissörers attityd till litteraturvetenskapen, åtminstone inom det inflytelserika BBC. En Austen-adaption som i stället för att framhäva de emotionella och romantiska elementen utnyttjar teaterns distanseringseffekter och 1700-talskomediens former borde vara ett lockande uppslag; men om klassikerseriens mönster är och förblir just så inflexibelt och bundet av stereotyper som Monica Lauritzen har visat, kan en sådan Austen-version inte bli mer än ett önsketänkande.

Helena Forsås-Scott

Annegret Heitmann: *Noras Schwestern. Weibliche Hauptpersonen in Romanen männlicher Autoren des modernen Durchbruchs. Eine Untersuchung des Entwicklungsaspekts.* (Europäische Hochschulschriften.) Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern 1982.

»Jeg er for lange siden paa det rene med, at ligesom I Kvinder ikke duer til at skildre Mænd, saaledes duer [...] vi Mænd ikke til at skildre Kvinder; skal Kvinden endelig engang komme frem i Literaturen, saaledes at hun baade faar rede paa sig selv, og saaledes, at vi Mandfolk kan laere at forstaa hende (hvilket vi aldeles ikke gjør!) – saa maa Kvinder skildre hende [...]»

Så skriver Arne Garborg i oktober 1887 till Victoria Benedictsson. Brevraderna citeras i avhandlingen *Noras Schwestern* av Annegret Heitmann, som undrar om inte den norske författaren gjort bäst i att följa sitt eget råd.

Den reflexionen följer på en granskning av kvinnobilden i några manliga genombrottsförfattares romaner från Norge och Danmark under perioden 1870–1890. Sverige lämnas därhän med motiveringen att någon svensk roman med kvinnlig huvudperson inte publicerades under den aktuella tiden. Detta stämmer förstas inte riktigt. Tor Hedberg skrev exempelvis *Högre uppgifter* 1884 med en kvinna i centrum. Också hans *På Torpa gård* fyra år senare hade varit värd uppmärksamhet i detta sammanhang.

Heitmanns uppsåt att granska kvinnobilden i manliga författarskap är i högsta grad vällovt. Hon griper därmed tillbaka på kvinnolitteraturforskningens tidiga s. k. »image of women criticism» som hos oss under senare år inte avsatt några undersökningar. Ändå är detta forskningsfält viktigt, om man vill säga något relevant om det specifika i kvinnliga författares fiktion.

Metodiskt stöder sig Heitmann på Lotmans strukturalism samt Jauss' receptionsetetik. Den senares resonemang om interaktionen mellan hjältinna-läsare vill hon emellertid vidga till att omfatta också relationen författare-hjältinna. »Aus dem Text können der abstrakte Autor wie der implizite Leser erschlossen werden; textexterne Zeugnisse sollen helfen, die Prädisposition des realen, historisch bedingten männlichen Autor näherzukommen und seine Bewusstsein bei der Wahl der Hauptperson und der Adressaten zu ermitteln» (s. 15). Som norm vid granskningen av romanernas utvecklingsaspekt väljs utvecklingsromanen med manlig hjälte som denna bestäms av Lukács i *Die Theorie des Romans* (1974; varför 1:a uppl. inte brukas, anges ej). Till sist läggs också en ideologisk kritik – i det här fallet feministisk – synpunkt på texterna.

Jacobsens *Niels Lyhne* och framför allt *Fru Marie Grubbe* får bilda själva startpunkten för undersökningen. I den senare romanen urskiljer Heitmann vad hon kallar »brott» i kvinnobilden och utifrån dessa skisseras två linjer i genombrottets manliga kvinnoskildring. Den ena är idealiserande med rötter hos Kierkegaard. Romaner med denna typ av kvinnobild kan inte klassificeras som utvecklingsromaner i Lukács bemärkelse. I en annan riktning pekar de texter som principiellt godtar möjligheten till en förändring av kvinnans belägenhet och där det således kan urskiljas en utveckling.

Till den förra gruppen förs Bjørnsons *Magnhild* (1877), Erik Skrams *Gertrude Coldbjørnsen* (1879) och Schan-