

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

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 fästmon inte är närvarande. Däremot anser Lauritzen att högsomardagen 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-talskomedins 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 vällovligt. 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-

dorphs *Birgittes Skaebne* (1888). *Magnhild* bekräftar i sin kvinnoskildring samhällets bestående strukturer. Hjältinnans mest framträdande egenskaper – passivitet, naivitet samt brist på rationalitet – rimmor med en traditionell kvinnosyn. Ansatser till utveckling kvävs i syfte att understryka *Magnhilds* idealism. Hon är kvinnan/barnet som sägs spegla en manlig önskedröm, inte ett förverkligande av en mogna kvinnas förhoppningar. Denna kvinnosyn bekräftas inte minst av bildspråket, hämtat från naturen. Där råder kamp och förädling men också ständigt upprepning och eviga lagar. *Magnhilds* karaktär är lika oföränderlig som naturen. Heitmanns slutomdöme är att Björnsons roman är en text – inte om kvinnans – utan om mannens problem i en förvirrad tid, då den gamla samhällsordningen gick mot sin upplösning.

Brev och andra icke skönlitterära uttalanden citeras som stöd för uppfattningen att Björnson aldrig var intresserad av kvinnans jämställdhet med mannen. I brev till sin hustru skriver han: »Läser du noget? [---] En Kvinde behøver ikke meget; men et vist Stof, der kan tumle hendes Tanker lidt udover Byen, trænger hun dog, og du skal aldrig forsømme det. Og saa skal du gaa i Kirke.» Raderna säger visserligen en hel del om Björnsons syn på förhållandet mellan könen. Men de är illa valda för att belysa kvinnosynen i *Magnhild*, eftersom det ligger 15 år mellan romanen och brevet till hustrun Karoline.

Lika lite som *Magnhild* är Skrams *Gertrude Coldbjørnsen* en utvecklingsroman. Samhällets diskriminerande mekanismer och kyrkans dogmatism avgår med segern och Gertrude förblir ett objekt. Romanens händelseförlopp ses genomgående ur manligt perspektiv. Likaså brister kvinnobilden i psykologisk trovärdighet.

Budskapet i Schandorphs *Birgittes Skaebne* är att kvinnan först måste underkasta sig och acceptera ett patriarkalt samhälles kvinnonorm, innan hon kan nå fram till något slags harmoni. Därför mynnar romanen ut i Birgittes ånger och återvändande till själva utgångspunkten. Också denna text bekräftar därigenom traditionella fördomar och värderingar. Heitmann visar likaså hur romanen undviker att gå i närkamp med kvinnans egentliga problem till förmån för en försonlig optimism.

Gemensamt för dessa tre romaner är således enligt Heitmann bristen på utveckling, den statiska kvinnosynen och hänvisningen till en traditionell kvinnoroll som önskvärt mönster. Vidare färgas den fiktiva kvinnans verklighet av den manlige författarens privata situation och hans förhoppningar om att det hävdvunna kvinnoidealet skall bestå. Genom det manliga författarmedvetandets ständiga närvaro förvanskas eller omöjliggörs också en identifikation mellan läsaren och framför allt läsarinna och den fiktiva hjältinnan.

I motsats till denna kvinnobild står den som möter hos några andra manliga författare, vilkas världsbild är naturalistisk och som därmed skulle stå närmare den kvinnliga författargruppen under det moderna genombrottets år. Hit förs Lie jämte Krogh, Garborg och Bang.

Det visar sig emellertid att inte heller kvinnobilden hos dem är fullt godtagbar för Heitmann. Känslorna hos Kroghs Albertine är reducerade till en enda: ångesten för polisen. För att hon skulle ha blivit trovärdig hade krävts en mer mångsidig skildring av hennes medvetande. Vidare sägs att Albertine inte ses inifrån utan uppifrån – ett resultat av den alltför stora distansen mellan författaren

och hans hjältinna – trots dennes insikter och sympatier. Till sist skulle det inte vara någon existentiell kvinnokris som texten bearbetar utan krisen i en alldeles bestämd kvinnoroll, den prostituerades, och detta för att angripa en sida av det patriarkala samhället, nämligen dubbelmoralen.

Precis som Kroghs roman har också Lies *Majsa Jons* (1889) en kritisk potential i sitt utfall mot dubbelmoralen. Men Lie tänker sig en moralisk ståndaktighet som ett absolut värde, något som förutsätter att människan har en fri vilja. Kvinnobilden är därför inte socialt utan idealistiskt betingad. Den i kvinnan inneboende idén om det goda skall till sist segra och målet för kvinnans utveckling är att sträva efter detta ideal. Samhällskritiken å ena sidan och idealiseringstendensen å den andra går inte att förena, vilket kommer till formellt uttryck i romanens perspektiv och psykologiska skildring. Här liksom i fallet Krogh härleds detta ur författarens distans till både stoff och hjältinna.

Garborg lyckas, menar Heitmann, genom verklighets-skildringen i *Hjaa ho mor* (1890) bättre. En kvinnlig läsare har inga problem med att identifiera sig med Fanny – den kvinnliga huvudpersonen – bl. a. därför att texten slutar öppet. Därmed tillerkänns kvinnan möjligheter till en utveckling.

Kvinnobilden i Bangs *Tine* (1889) slutligen betraktar Heitmann som den mest övertygande. Hon finner i den danska romanen formell objektivitet och avsaknad av manlig distans som gör en fullständig identifikation möjlig mellan författare, hjältinna och läsare. Romanen sägs också vara medvetandehöjande genom att moralism och idealism lyser med sin frånvaro. Bang skulle också nå fram till insikter om motsägelser och problematik i det kvinnliga livssammanhanget som fortfarande är giltiga. Dock är kvinnlig utveckling för Bang antingen desillusion och uppgivenhet som i *Tine* eller som i andra sammanhang ett accepterande av en manlig princip som är deformerande. Genom att han uppfattar den manliga normen på detta sätt och inte som ett mål, värt att sträva efter, avgränsas hans kvinnobild från exempelvis en Björnsons »affirmativa optimism».

Heitmann hävdar sammanfattningsvis att de förväntningar på en ny kvinnobild som Brandes' proklamationer kunde tänkas ha inspirerat till kommer på skam. Ingen av författarna har följt hans paroll att protestera mot det förhärskande könsrollstänkandet genom att välja »la femme de trente ans» till hjältinna. I stället refererar den äldre författargenerationen till en traditionell könsrollssyn som gör kvinnobilden statisk; den yngre godtar principiellt tanken på kvinnans föränderlighet och möjligheter till utveckling men låter detta stranda på en verklighet som inte går att hantera.

Idén i samtliga romaner skulle betingas av den manliga författarsituationen. Först i andra hand sägs intresset för kvinnoemancipationen komma. Den kvinnliga huvudpersonen tecknas antingen som ideal och utväg i en problematisk manlig situation (t. ex. i *Marie Grubbe*, *Magnhild*, *Birgittes Skaebne* eller *Majsa Jons*) eller också speglar hon männens egen hopplöshet inför kvinnans belägenhet (i *Hjaa ho Mor* eller *Tine*). Därför – säger Heitmann – kunde som överskrift till de behandlade romanerna ha stått Ibsens ord: »Det moderne samfund er ikke et menneskesamfund; det er bare et mandfolkssamfund.»

Heitmann gör intressanta och noggranna analyser av de olika romanerna i stället för att hopa eventuella kvinnostereotyper och – schabloner bredvid varandra. Ändå ställer man sig undrande på en del punkter.

Resultatet att kvinnobilden hos de manliga författarna i långa stycken är en projektion av deras önsketänkanden eller problem är kanske i och för sig inte en så förvånande upptäckt. Flauberts kända »Madame Bovary, c'est moi» eller Bjørnsons lika ofta citerade »Fiskerjenten, det er jeg» faller i tankarna. Möjligen är det också så att en författare ger den ärligaste bilden av sig själv, då han/hon följer sig bakom det motsatta könet. Men eftersom tesen att kvinnobilden betingas av författaren och dennes socialhistoriska situation är grundläggande, skulle man gärna vilja veta hur den manliga kontexten egentligen tedde sig under de aktuella åren. Denna förväntan på en utförlig bakgrundsteckning avfärdar emellertid Heitmann lättvindigt: »Eine Präzisierung durch historisches Textmaterial und ein Beleg durch soziologische Fakten müssen offenbleiben in einer Arbeit, die von Frauen handeln sollte und in der ohnehin zuviel über Männer gesprochen wurde (s. 159).

Det kan likaså vara vanskligt att se kvinnans återinpassning i samhället hos exempelvis Erik Skram eller Schandorph som något specifikt för den fiktiva kvinnan. Den senares *Thomas Fris's Historie* visar hur också den manlige hjälten inordnar sig i ledet. På svenskt område upprepar sig samma historia i Geijerstams *Erik Grane* och i Strindbergs *Röda rummet*, på danskt bredvid Schandorphs roman i Gjellerups *Germanernes laerling*. För att nämna ytterligare ett exempel kan erinras om Kiellands Abraham Løvdahl i *Fortuna* och *Sankt Hans Fest*. Hans liv blir en kompromiss för att tillmötesgå den bestående ordningen. Här avtecknar sig med andra ord ett mönster som är gemensamt för den tidiga genombrottslitteraturen, vare sig det rör sig om en kvinna eller en man. Mot bakgrund härav ter det sig en aning problematiskt att relatera kvinnobilden hos den äldre generationen genombrottsmän enbart till ett stelnat könsrollstänkande. Lika gärna kunde den tolkas så att samma spelregler gäller för båda könen. För övrigt kan det väl diskuteras om Garborgs och Bangs båda romaner som slutar i fullständig desillusion verkligen vittnar om kvinnans möjligheter till utveckling.

Något besynnerligt är det också att Lie behandlas i sammanhang med de författare som definieras som naturalister. Han liksom Bjørnson var ju starkt inspirerad av Kierkegaards etiska stadium och i avgränsningen mot Kroghs kvinnobild blir det ju alldeles klart – som också framhålls – att Lie har en stor värdegemenskap med just Bjørnson. Dessutom ter sig Heitmanns ramar för snäva då hon kräver att en kvinnoroman värd namnet skall skildra kvinnan i en existentiell kris. Detta är som framgått skälet till att Kroghs *Albertine* inte håller måttet. Sak samma gäller för Kiellands *Else*. En julefortelling som inte heller består med någon mera ingående analys. Kvinnobilden i denna roman bedöms vara enbart ett demonstrationsobjekt för samhälleliga missförhållanden. Men nog var också detta viktiga kvinnobilder. Och det är angeläget komma ihåg att de manliga genombrottsförfattarna till skillnad från majoriteten av de kvinnliga i sina romaner nu och då lämnade medelklasskvinnan för att rikta uppmärksamheten mot de kvinnor i samhället som trots allt var mest

utsatta, nämligen proletarietets. Även om en existentiell kriskänsla alltid kan läggas till en litterär gestalt, torde den alkoholiserade och kriminaliserade Else ha haft för mycket av social nöd omkring sig för att kunna ägna sig åt en sådan.

En undran som spontant infinner sig vid läsningen av Heitmanns bok är hur de kvinnliga genombrottsförfattarnas mansbild egentligen ser ut. Finns också där brottytor att upptäcka som kunde styrka att även kvinnor skriver om sig själva, då de skriver om män? Ellen Moers (i *Literary Women*) och Elaine Showalter (i *A Literature of Their Own*) har ju visat hur Mary Shelley i *Frankenstein* (1818) problematiserar en kvinnoerfarenhet under manlig täckmantel. Hos Alfhild Agrell för att ta exempel från genombrottsåren anar man att hennes fiktiva män stundom får inkarnera kvinnligt önsketänkande. Då Victoria Benedictsson i sin fiktion diskuterar den kvinnliga konstnärsrollen förbinder hon denna med en man. Exemplet tyder på att det finns en rad paralleller som vore värda att utreda.

En förenkling är det nog också då Heitmann i Pil Dahlerups efterföljd påstår något nyanslöst att de kvinnliga genombrottsförfattarna var naturalister. Hos flera av dem finns ett moralistiskt drag i Brands efterföljd liksom en utopisk kärleksdröm som inte kan betecknas som annat än romantisk. Dessutom förefaller det som om den förändring i kvinnobilden som Heitmann visar på i stort följer den glidning hos genombrottsförfattarna som Thure Stenström kartlagt i *Den ensamme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur* (1961). Från en tidig romantik orienterar de sig mot naturalism och till sist mot en ny romantik. Det är inte bara J. P. Jacobsen som beskriver denna utvecklingskurva, vilket Heitmann tycks vilja antyda (se s. 157 f.). Det är synd att Stenströms bok saknas i Heitmanns referenslitteratur. I annat fall hade hon kunnat sätta in *Noras Schwestern* i detta mera övergripande sammanhang.

Bokens rubrik signalerar att de kvinnor som tas upp till behandling står i släktskap med Ibsens Nora. Trots detta finns det ingen genomarbetad belysning av hur detta släktskapsförhållande ter sig. Visserligen hör Nora hemma i en annan genre än den som här analyseras. Men med tanke på Ibsen-dramats enorma genomslagskraft hade det ändå varit på sin plats med en ordentlig avgränsning gentemot den kvinnobild som tar form i *Noras* gestalt.

Frågan är väl till sist om man till alla delar med Heitmann kan instämma i Garborgs inledningsvis citerade ord. Varför inspirerades i så fall de skrivande kvinnorna på 1880-talet trots allt så starkt av sina manliga kolleger, även om de fann sig föranlättna att korrigera dem? Och varför – för att nämna ett exempel från vår egen tyska samtid – tycker sig den kvinnliga huvudpersonen i Karin Strucks *Lieben* (1977) vara »immer noch Gretchen» om inte för att en man har tecknat en övertygande kvinnobild?

Ingeborg Nordin Hennel

Richard Peace: *Chekhov. A Study of the Four Major Plays*. Yale University Press 1983.

Bland de första som i England kommenterade Tjechovs dramatik var Virginia Woolf. 1920 gav hon i *New Statesman* några intryck från en föreställning av Körsbärsträd-