

# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 123 2002

*I distribution:*

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Stina Hansson, Lisbeth Larsson

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

*Stockholm:* Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Boel Westin

*Uppsala:* Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktörer:* Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av  
*Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2003 och för recensioner 1 september 2003.

Från och med denna årgång av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

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

ISBN 91-87666-20-0

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Elanders Gotab, Stockholm 2003

# Vem dog på Leopolds hotell?

AV BIRGITTA HOLM

Det är mycket som håller tillbaka när man ska skriva om Victoria Benedictsson. Som att tvingas att upprepa en dödsdom. Här väntar inte mycket av flykt och eufori, desto mer av vända och av kramp.

Men man kan låta sig hejdas även av mindre saker än så. Vem skriver man om? Är det Victoria Benedictsson eller är det Ernst Ahlgren? Från början tycks en viss konsensus ha rått. Om författaren skrev man Ernst Ahlgren: *Ernst Ahlgren. En litterär studie* (Ingrid af Schultén 1925), *Ernst Ahlgren i hennes romaner* (Sten Linder 1930). Människan kallades Victoria Benedictsson. Axel Lundegårds utgåva av brev och dagböcker 1890 heter *Victoria Benedictsson. En självbiografi ur brev och anteckningar*. Principen framgår tydligt i Lundegårds inledning: ”Denna bok handlar mindre om författaren Ernst Ahlgren, än om människan Victoria Benedictsson.” Eller när Klara Johanson skriver: ”nu, då ömkan och undran längesedan tystnat kring Victoria Benedictssons fattiga grav, står Ernst Ahlgren till vår skamsna överraskning mitt ibland oss, värdig i sitt djupa, mörka allvar och tillika brusande livslysten, ung ännu för de unga.”<sup>1</sup> Enligt den här principen borde det vara Ernst Ahlgren som intresserar texttolkaren. Men principen har aldrig varit entydig. Den första biografiska studien, Ellen Keys året efter författarens död, heter *Ernst Ahlgren. Några biografiska meddelanden*.

Om Ernst Ahlgren faktiskt dominerade förr, så har i våra dagar Victoria Benedictsson så gott som helt tagit över. ”Samlade skrifter” kom ännu 1918–20 ut under namnet Ernst Ahlgren. Från och med 1950-talet är Victoria Benedictsson nästan allena rådande. Den älskande kvinnan och den arbetande författaren är båda Victoria Benedictsson. ”Victoria Benedictssons arbete” kallar till exempel Kerstin Ekman sin uppsats i *Författarnas litteraturhistoria* (del 2, 1978).

För författaren själv var pseudonymen en allvarlig sak, ”ernst”. Ernst Ahlgren (E. A.) är ett Alter Ego (A. E.). Stora boken är ägnad åt detta Alter Ego. Men den tycks stundom också själv bli Alter Egot, liksom alter egot blir någon annan, en tredje. I början av den första dagboken står: ”Dessa sidor egnas helt / och hållet åt mitt Alter Ego” (SB1:17).<sup>2</sup> Senare står ofta utrop i stil med följande: ”Älskade gamla bok! Du är mig mer än fränder och mer än vänner, – surrogat som du är för en människa att sluta mig till. Jag älskar dig som vore du något utanför mig stående.” (SB3:123)

Men detta "oss" drömmer bara om att vara en. I Köpenhamn i december 1886 skriver författaren i dagboken: "Arbetet har makt. Arbetet är både gud och satan, ty arbetet är allt hvad ljus och mörkt som fins ini dig. Men man ger sig helt, man delar sig icke. Hör du, man delar icke! Ty då blir man ett tomt skal som arbetet vrakar och kastar bort." Delningen rör sig framför allt om en delning mellan manligt och kvinnligt, det "manliga" arbetet (Ernst) och den "kvinnliga" kärleks- och gemenskapslängtan (Victoria). Stycket fortsätter: "Det finns något inom mig som gråter och ropar. Blödigheten --- qvinnonaturen. Lägg dina händer om den gråtandes strupe och qväf henne. Det jag begär, det qvinnan i mig ligger på knä och tigger om det måste vara en bisak, något som arbetet helt vårdslöst skänker liksom till på köpet, det får inte taga rum..." (SB3:122)

Försättsbladet på den kontorsbok som har använts till Stora boken bär ett emblem som blir nästan alltför symboliskt i det här sammanhanget. I centrum finns ett nyckelhålsformat tomrum. Det är flankerat av två människogestalter, en manlig och en kvinnlig. Mannen är naken, så när som på ett skynke om höfterna. Han står i en ledig, närmast lättjefull pose, lutad mot nyckelhålet. I handen har han något som ser ut som en penningpåse. Kvinnan står med en stor skrivtavla stödd mot låret och skrivstiftet höjt till ansats. Hennes hållning uttrycker koncentration. Hon är väl påklädd, i en fotsid klädnad, travar av böcker ligger vid hennes fötter. I en skylt ovanför "nyckelhålet" och de två figurernas huvuden har Victoria Benedictsson/Ernst Ahlgren i den första kontorsboken skrivit: "Förbjuden Ingång".<sup>3</sup>

De två gestalterna lär föreställa Mercurius och Minerva. Men i Victoria Benedictssons och Ernst Ahlgrens sammanhang blir innebörderna flera. Emblemet är en "förbjuden ingång". Utanför står "paret", Victoria och Ernst, men också Victoria Benedictsson och Georg Brandes. Könsförhållandet står på vakt utanför skrivandet, vi kommer att få se i vilken grad. Men det emblematiska paret på kontorsboken visar också in mot andra mönster och andra arbetsdelningar än dem Ernst Ahlgren föreställer sig. Mannen, knubbig och halvnaken, behagfullt stödd mot den rundade formen av "nyckelhålet", en form som i sin tur trycker mot den rundade påsen i hans hand. Kvinnan, med det falliska stiftet i handen, samlad och målmedveten.

Det samlade, målmedvetna, falliskt framträngande var för Victoria Benedictsson den andre, alter egot, Ernst Ahlgren. Det var *han* som var den oförskräckte, den store författaren och realisten. Hon skriver: "Fru B-n kan möjligen bli förskräckt när vågade saker yttras i sällskap, ty det är icke taktfullt att göra det – icke gentlemanlike, men när det blott gäller Ernst A-n då är det en annan sak. Studiet, själva 'författarvetenskapen' – är för honom allt – i allt mänskligt vill han tränga ned så långt sond och öga kan nå".<sup>4</sup> Men det händer att Ernst blir litet för målmedveten

och falliskt framträngande. Då är det fru Benedictsson som behövs, som måste hålla tillbaka, förströ och ”splittra”. Så här låter det till exempel en gång när Ernst är ivrig att läsa ett brev från ”ateljékamraten” Axel Lundegård: ”Slutligen blev den stränga fru B. belåten, kände Ernst på pulsen, skrattade åt det puts, hon spelat honom, och så fick han gå in till sitt brev.”<sup>5</sup>

Eftervärlden delar inte riktigt Victoria Benedictssons värdering. Där har ”fru B.” börjat framstå som den intressantare författaren. Stora boken betraktas som det ”bästa” verket.<sup>6</sup> Redan Klara Johanson skrev, 1908, när andra upplagan av Axel Lundegårds urval kom ut: ”Ernst Ahlgrens romaner, fastän i sin särskilda art det yppersta och friskast bibehållna vi äga kvar av åttitalets vitterhet, skymmas ovillkorligt undan av Victoria Benedictssons roman, denna enastående historia om den våldsammaste livskamp, från begynnelsen märkt av tragisk predestination.”<sup>7</sup>

Men vem skrev ”Victoria Benedictssons roman”? Vem dog på hotell Leopold i Köpenhamn? Dagboken, Stora boken, som bl. a. rymmer hela kärlekshistorien med Brandes, var ju Alter Egots. På gravstenen över det jordiska stoftet står namnet Ernst Ahlgren. Klara Johanson, när hon sätter ”Victoria Benedictssons roman” i främsta rummet, skriver ändå om den så här: ”Detta *Ernst Ahlgrens* förnämsta verk” (min kurs.).<sup>8</sup>

### *Shakespeares syster*

*Pengar*, Ernst Ahlgrens första roman, inleds med ett sceneri från en skånsk bygata:

Byn egde icke mer än en enda gata, om den ens kunde hedras med detta namn, ty den var helt enkelt en mindre väg, utan spår af stenläggning, och oförsvarligt illa hållen. Vid ena sidan lågo en fem, sex dåliga hus i en rad, vid den andra sågos några bondgårdar, på så långt afstånd ifrån hvarandra, att en temligen stor trädgård fick plats emellan dem. Dessa gårdar kunde vara respektabla nog, med sina breda längor och sin regelbundna fyrkant, men mot den, som vandrade framåt vägen, sågo de rätt ovänliga ut, ty alla vände de ryggen till, d. v. s. de lågo med uthusbyggnaderna utåt. Endast på ett ställe, der man lemnat porten öppen, kunde man se in på gårdsplatsen, der icke en lefvande varelse syntes, utom en hönsfamilj, som gick och sprätte i halmen. (SS3:5)<sup>9</sup>

Skildringen kan läsas som en typisk bild från svenskt 1880-tal. Ett stagnerat samhälle, bortglömt, förbisprunget av utvecklingen och det moderna. Den enda dynamiken är ett gradvist förfall. Gatan genom byn är inte ens en gata. Den saknar stenläggning, ”modernitet”. Men den vittnar i sitt förfall också om att det gamla är förbi, gatan är ”oförsvarligt illa hållen”. Vad vi ser är en lantlig version av Strindbergs gatubild i ”Esplanadsystemet”: ”Där gamla kåkar stodo tätt / och skymde ljuset för varandra”.

Stagnation, förfall samt en föråldrad skiktning. På ena sidan ”dåliga hus”, bostäder för lantarbetarna. På andra sidan ”respektabla gårdar”, de besuttna böndernas. Därtill kan ytterligare läggas att tavlan vittnar om en skenvärld, det som var 1880-talets huvudanklagelse mot den svenska samtiden. De rikare gårdarna vänder ryggen utåt, de döljer sitt inre. Allt ”mänskligt” är borta ur bilden.

Men Ernst Ahlgrens tavla kan också ses på ett annat sätt. Som genomsyrad av kön, en kvinnas bild av en manlig regim. Man kan tänka på Fredrika Bremers *Hertha*. Där är det det ”gamla huset” som får symbolisera patriarkatet, och dess förfall. Som Benedictssons bygata är huset i *Hertha* vanvårdat. Rappningen är avnött och ner-sölad, tegelstenarna på taket murkna och mossbelupna. Huset har ”ett mörkt och förfallet utse[nde]”, skiftar i grått och sjukligt gulgrönt. Som Benedictssons ”respektabla” gårdar kan huset vara ”väl byggt” och imponerande. Men det är som gårdarna i byn bortvänt. Det döljer allt liv som det eventuellt rymmer. Som ett ”mörkt mysterium” sluter det sina murar kring det inre.<sup>10</sup>

In i detta sceneri förs hos båda författarna en ung kvinna. Hertha, Fredrika Bremers hjältinna, gör sin entré med ett anmärkningsvärt yttrande: ”Jag tycker, att det är en usel värld”... Man kanske kan tycka att fortsättningen blir en trivialisering: ...”der en god och bra flicka icke har annat parti att taga än att gifta sig med en man i florshufva, eller en man utan hjerta, och som tydligen icke bryr sig särdeles mycket om henne!”<sup>11</sup> Men så är det inte. Vad vi får är snarare en synopsis till romanen *Pengar* och till större delen av den svenska kvinnliga nittonhundrataletsromanen. ”Mannen i florshuva”, d. v. s. i ett lindrigt rus, blir något av en huvudfigur i nittonhundratalets kvinnliga roman.

Selma, Ernst Ahlgrens hjältinna, är bara sexton år när hon förs in på scenen. *Pengar* kan ses som den första kvinnliga utvecklings- och bildningsromanen i Sverige men också som den första kvinnliga konstnärsromanen. Vi får följa Selma från backfishåren och de första kavata stegen på bygatan till uppbrottsbeslutet på Grand Hotel i Stockholm, då hon är 23 år gammal. *Pengar* är det namn som har getts åt denna första svenska kvinnliga utvecklings- och konstnärsroman. Som Virginia Woolf är Victoria Benedictsson klar över vad som är den nödvändiga grunden för bildning och skapande – femhundra pund om året och ett eget rum.

Men romanen har större räckvidd än så. Den visar hur kvinnan i en ”verld” styrd av män och pengar förlorar sin ”inre rösträtt”. Selma på bygatan i romanens början sitter inne med en fond av kunskaper och möjligheter. Hon vet förbluffande mycket om mänskliga relationer och om finesser i den mänskliga kommunikationen. Hon vet att människan ingår i ett nät av ömsesidiga beroenden. Hon har imponerande kunskaper om intersubjektivitetens villkor. Vad hon saknar, vad hon är ute efter att skaffa sig är ett språk, en uttrycksform för sin fond av vetande. Hennes första ärende

i romanen är att söka upp konstnärshemmet bakom diverseboden. Där finns ”språket”, möjligheterna till lärospån – skisser och utkast gjorda av byns enda konstnär.

Selma hejdas på sin väg mot en ”inre rösträtt”. Hennes sökande, hennes ”quest” bryts. Bildnings- och utvecklingsromanen tvingas in på avvägar. I slutet av romanen formas kravet inom henne: ”plats”, jag måste leva!” (s. 335). Det är en parafras på Ibsens *Brand*: ”Plads på hele jordens hvalv / til at være helt sig selv, – / det er lovlige ret for manden, / og jeg kræver ingen anden.” Lovlig rätt för mannen, ja. För kvinnan är kravet inte legitimt. Kvinnan har ännu inte förvärvat vare sig inre eller yttre rösträtt. Selma på bygatan i Skåne är nästan en kopia av Judith, Shakespeares syster i Virginia Woolfs fantasi i ”Ett eget rum”.<sup>12</sup> Båda är sexton år. ”Hon var inte fyllda sjutton år”, står det om ”Judith” hos Virginia Woolf. Båda flickorna kommer gående på bygatan, i uppbrott, båda är ett löfte om en ny ton i världen. ”Fåglarna som sjöng i häcken vid väggkanten var inte mer musikaliska än hon”, skriver Virginia Woolf om Shakespeares syster. Båda är lika fulla av möjligheter, lika sprittande av liv som sina bröder i världen. ”Hon hade en övermåttan snabb fantasi, en känsla för ordens melodi som liknade broderns”, står det om Judith.

Selma kommer gående, slängig, glad, bekymmerslös, mer än ett kvarts årtusende senare. Men villkoren är desamma. Båda flickornas uppbrott slutar i platt fall. Selma hos en man ”i florshuva”, utan nämnvärt hjärta för henne, ”Judith” i en grav vid en korsväg utanför krogen ”Elephant & Castle”. ”Elephant & Castle” är för övrigt ett namn som har uppstått ur engelsmännens vantolkning av det spanska ”Infantinnans castell” – kungadotterns borg. Det kvinnliga barnet börjar och slutar instängd.

”Judith” rymmer hemifrån i samband med att fadern tänker gifta bort henne med en ullhandlarkollega i trakten. Fadern försöker, med stränghet och mildhet, med stryk och med mutor, att få henne att ta reson. ”Hur kunde hon vara olydig mot honom? Hur kunde hon krossa hans hjärta?” Men hon ger sig av, styrkan i hennes begåvning driver henne att trotsa faderns böner och all försiktighet. I London görs hon med barn av skådespelaren och teaterdirektören Nick Greene, tar livet av sig och begravs vid korsvägen utanför ”Elephant & Castle”. Världen fick aldrig någon kvinnlig Shakespeare.

Selma rymmer inte hemifrån. Hon ber till att börja med att få börja på tekniska skolan i Stockholm, ett ställe där hon kunde ha blivit utbildad till teckningslärare. Men hon nekas. I stället erbjuds hon ett äktenskap med den inte helt unge men välbärgade godsägaren Pål Kristerson. Selmas farbror gör som Judiths far, han hotar och förmanar, bannar och mutar: ”förbannelse och undergång blir deras lön, hvilka sätta sig upp emot fader och moder”. Jordisk sällhet däremot – välgång och lycka – följer dem som vördar och lyder föräldrarna. För dessa löften samt för hundra riks-

daler avstår Selma från sina framtidsplaner. Hon blir Pål Kristersons hustru. Sverige fick ingen kvinnlig Shakespeare, Strindberg eller Ernst Josephson.

Patron Kristerson är en man ”i florshuva”, det vill säga han lever i ett permanent lätt rus av vällevnad, njutningslystnad, kättja. På morgonen efter bröllopsnatten betraktar den tonåriga Selma hans kolossala huvud på kudden, Herkuleshalsen, det grova ansiktet, läpparna som stöter i violett. Hon har sett och drabbats av den manliga sexualiteten. Hon är kung Lindorms hustru, fånge i det fjälliga vidundrets borg.

### *Oskuld och raffinemang*

”Plats på jorden” är ett legitimt krav för mannen och den manliga begåvningen – från Shakespeare till Ibsen och framåt. Selma, när hon träder in på bygatan i början av *Pengar*, förefaller aningslös om att inte samma rätt skulle råda för den unga kvinnan. Öppet blickar hon omkring sig. Oförskräckt, som Ernst A-n, tar hon sig fram bland de bortvända husen. Hon tränger in och fram, in i de doldaste skrymslen. Hon öppnar dörren till ett av de låga husen. Med ”ursinnigt” skrammel öppnar hon ännu en dörr därinne. ”Hon öppnade äfven nästa dörr, under en ringklockas ursinniga skrammel” (s. 2).

Selma som karaktär förefaller bekymmerslöst okunnig om att inte samma rätt skulle råda för henne som för mannen. Men ”framställningen”, berättarhållningen, är inte okunnig. Det finns en oroande klyvnad i berättarhållningen, en som pekar mot något väsentligt i Ernst Ahlgrens skapande.

Man skiljer inom narratologin mellan en rad olika figurer eller instanser. *Författaren* som mänsklig varelse och mantalsskriven person – här Victoria Benedictsson, född Bruzelius, postmästarhustru i Hörby på 1870- och 80-talet. Så har vi emellanåt en *författarpseudonym*, i det här fallet Ernst Ahlgren. Men vi har också ”författaren” som ett slags skrivandets grund och upphov, en ”författare” som kan innehålla teman och sammanhang som går bortom författaren som biografisk person och bortom författaren som pseudonym eller varumärke. ”Författaren” är nästan alltid en gåta. Den är inte detsamma som Ernst Ahlgren i vårt fall, heller inte bara en kombination av Ernst Ahlgren och Victoria Benedictsson.

Uppdelningen i olika instanser återkommer på en annan nivå, berättelsens. Vi har *texten* och *framställningen*. Texten är det som ”är där”, på papperet, framställningen den övergripande kompositionen av texten. Så har vi *berättaren*. Berättaren är en integrerad del av romanen eller verket, ett av medlen för att föra fram och utveckla en framställning. Berättaren måste skiljas både från författaren och ”författaren”. Berättaren kan vara anonym (tredje person) som i *Pengar* eller personlig och

närvarande (första person) eller växla mellan dessa former. Berättaren kan vara allvetande eller inte, pålitlig eller inte. Pålitligheten avgörs genom förhållandet mellan berättarhållning och "implicit författare" – ytterligare en svårbestämd figur som står för allt det som kan kallas verkets "norm" eller värdesystem.

Inom berättaren i sin tur kan man skilja på *hållning* och *röst*. Hållningen innebär "vem ser?" – ett slags perspektiv eller fokalisering. Vi kan ha en icke-fokaliserad berättelse – som svarar mot en allvetande berättare utanför historien. Vi kan ha perspektiv inifrån – saker och ting betraktas inifrån de agerande. Så går det övervägande till i *Pengar*, där Selma är den privilegierade personen i det avseendet. Slutligen kan vi ha perspektiv utifrån – alla karaktärer ses enbart utifrån. Rösten å andra sidan svarar mot "vem talar?" Vem för fram talet, diskursen? I *Pengar* är det fråga om en ganska svårfångad och kroppslös röst.

De instanser som intresserar mig här är berättarhållningen och "författaren". Berättarhållningen rymmer en oroande klyvnad, sa jag. Om den gåtfulla "författaren" och dess klyvnad i Ernst Ahlgren och Victoria Benedictsson har vi redan talat en del och kommer att tala än mer senare.

Selma som kommer hurtigt gående bygatan framåt verkar bekymmerslöst okunig om att hon saknar rätt till en plats på jorden, rätt att vara sig själv, rätt till en egen röst – en inre röst. Men berättarhållningen bär fram ett annat slags kunskap. Hur? Jo, dels kontrasteras Selma mot sin egen framtid, sitt eget möjliga vuxna jag. Hon går, står det, med en "halfvuxen pojkes slängande fasoner" snarare än med en "stadsdams trippande behag" (s. 2). D. v. s. hon rör sig – ännu så länge – inifrån, "naturligt", fritt. Inte för gallerierna, till någons "behag". Men dels och framför allt avslöjar sig berättarhållningens insikt, dess brist på oskuld, i en klyvnad. Framställningen fläker sig mellan inre och yttre. Den målar i Selma upp en bekymmerslös och hämningslös naivitet. Och den tillämpar i berättarhållningen något av en voyeuristisk lystenhet.

Själva poängen med Selma när hon införs på den förstelnade bygatan är hennes livfulla omedvetenhet. Selma inkarnerar det estetiska begreppet grace: en osökt behagfullhet, en uttrycksfullhet utan varje kontroll eller anspänning. Selma som karaktär saknar all själviakttagelse och all medvetenhet om den betraktande blicken. Samtidigt njuter berättarhållningen, voyeuristiskt, av att betrakta sin omedvetna huvudperson. Selma slänger med kroppen, rodnar, låter blicken spela över rummet. Hon utvecklar en graciös charm. När hennes åskådare inte räcker till för att uppskatta denna charm träder berättaren själv in och förtydligar. Se hur ljuvlig hon är, fast ingen närvarande har öga för det! Till exempel: "Hennes oefterhärmliga ton gick alldeles förlorad för honom; han var allt för naiv för att skratta." (s. 7) Eller: "Hennes åhörare hade intet sinne för komik, och motsättningen mellan hen-

nes fullvuxna frökenförtjusning och dessa oförfalskade slynfasoner fans icke till för dem.” (s. 11)

Vad det rör sig om är att förena oförenligheter: narcissism med självförglömmande, självbespeglning med total avsaknad av självreflexion. Problemet förefaller särskilt knutet till moderniteten, tiden från och med upplysningen och Rousseau. Pamela är en urtyp – och en typ som samtidigt ställer problemet tekniskt på sin spets. Pamela är berättare, brevskrivare, i Richardsons brevroman. Men hon ska samtidigt vara den aningslösa. Renhjärtat okunnig – men också rapportören, den iakttagande. I varje sitt yttrande bör hon förena aningslöshet och observans. Det kan inte ha varit svårt för Fielding att göra en parodi på detta, förvandla Pamela till Shamela. Genom en lätt förskjutning av proportionerna förvandlas oskuldskraften till skamlös kalkyl.

I den moderna följetongen löses problemet på ett annat sätt. Driften är densamma: hjältinnan ska bli sedd som vore hon inte sedd, sedd i själva sin självförglömmelse. Läsarens belöning ska vara att njuta narcissistiskt av bristen på narcissism, njuta av omedvetenheten och av det seende ögat. Följetongen löser problemet genom att förena en berättelse i tredje person – perspektiv utifrån – med en total identifikation med hjältinnans perspektiv – perspektiv inifrån. *Pengar* löser problemet på ungefär samma sätt. Vi får, i synnerhet i början av romanen, se Selma med åskådarens blickar. Samtidigt håller sig framställningen nära henne, skapar identifikation. Kanske är det inte orättvist att tala om ett inbyggt hyckleri i denna form av kombination. Populärkulturforskaren Tania Modleski har prövat att avslöja hyckleriet med hjälp av ett experiment. Vad händer om man går över från tredje till första person? Byter ut ”hon” i framställningen mot ”jag”?<sup>13</sup>

Innan vi prövar experimentet på ett av citaten ovan kan vi titta på ett exempel från en typisk följetong. Huvudpersonen Stella, hjältinnan i en av följetongerna i Lisbeth Larssons undersökning av svensk veckopress, beskrivs så här: ”Hon hade ett sätt att rynka och spärra upp ögonen, när hon blev förvirrad eller olycklig, som med tiden skulle ge henne rynkor men som nu verkade mycket pikant. Hon själv anade det inte, för hon tänkte alls inte mycket på sig själv utan var långt mer intresserad av andra människor och av livet självt.”<sup>14</sup> Med byte av personligt pronomen: ”Jag har ett sätt att rynka och spärra upp ögonen, när jag blir förvirrad eller olycklig, som med tiden kommer att ge mig rynkor men som nu verkar mycket pikant. Jag själv anar det inte, för jag tänker alls inte mycket på mig själv utan är långt mer intresserad av andra människor och av livet självt.”

Mycket bättre går det inte för Selma om vi tar ett av citaten från ovan: ”Mina åhörare hade intet sinne för komik och motsättningen mellan min fullvuxna frökenförtjusning och dessa oförfalskade slynfasoner fanns icke till för dem.” Jette

Lundbo Levy sätter i sin bok om Victoria Benedictsson en form av dubbelhet eller klyvnad centralt: *Dobbeltblikket*, ”Den dubbla blicken”. Ett dubbelt perspektiv går hos Victoria Benedictsson igen både i livet och i skriftställarskapet. En tacksam utgångspunkt hämtar Jette Lundbo Levy i ett uteblivet restaurangbesök. Victoria Benedictsson avstår från att gå med ut på à Porta i Köpenhamn därför att hennes kappa inte är tillräckligt elegant. Hon skulle, menar hon, inte göra rätt intryck på författarna i Köpenhamn. Samtidigt kommer hennes avböjande att tolkas som kvinnlig pryddhet – att inte våga gå med ut på restaurang. Hon gör med andra ord ändå helt och hållet fel intryck.<sup>15</sup>

Det är variationer på samma klyvnad. Å ena sidan självscensättning, medvetenhet, beräkning – elegant kappa. Å andra sidan en föreställning om naturlighet, osökthet – improvisera en kväll med kamraterna på restaurang. Å ena sidan representativitet – synas. Å andra sidan autenticitet – vara. Konflikten är knuten till kön, men också till klass, och till stad versus provins. I mitt sammanhang är det mest den skrivande sidan av dubbelheten som kommer att intressera. Det vi först ska titta på är berättarhållningen. Därefter kommer jag att gå djupare in på vem som är ”författaren”, vem eller vad som är den skrivande instansen i Ernst Ahlgren/Victoria Benedictsson.

### *Att skriva för spegeln*

Vi ska börja med att ställa bredvid varandra fyra scenbilder i romanen *Pengar*. De markerar fyra etapper i konflikten mellan ”Selma” och ”berättarhållningen”. I samtliga spelar belysningseffekter stor roll.

Den första tablån är från ”oskuldssadiet”, den sextonåriga Selmas besök i konstnärshemmet bakom diverseboden. Selma har inbjudits att ta plats i länstolen, skiserna håller på att plockas fram, stämningen i rummet är förtrolig och förväntansfull. Så här betraktar berättarögat den betraktande Selma:

Hon lade sig tillbaka öfver ryggstödet för att se på rummet bakom sig. Lampskenet föll från sidan öfver hennes uppåtvända ansigte och belyste klart den käcka, outvecklade figuren. Vacker var hon icke, snarare motsatsen, men det var en friskhet, som påminte om en molnfri vinterdag med snö och bjellerklang. (s. 13)

Friskhet, omedvetenhet – det osplittrade, ”outvecklade” – är vad som fascinerar den betraktande blicken i framställningen. Blicken söker det osökta – så skulle man kunna formulera det lätt paradoxala i framställningen.

Nästa gång vi ser Selmas ansikte belyst av lampskenet har hon förlorat sin oskuld, i dubbel bemärkelse. Det är kvällen efter bröllopsnatten. Selma står vid makens

arm. En liten scen mellan henne och farbrodern har just utspelats. Selma har visat tecken på svaghet i samband med att farbrodern har avvisat och tillrättaviserat henne. Hon svarar med att skaffa sig övertag. Hon förställer sig, låtsas. I en blandning av triumf och förlust står hon nu vid makens sida. En utskjutande ljuskälla i form av en karyatid med tre tulpanformade lampor belyser henne:

Silfvertrådarne i det blekblå klädningstyget skimrade, och med sin briljanta hy, sina feberglänsande ögon, var Selma nästan vacker: intensiteten af det genom sinnesrörelser uppdrifna sjäslifvet genomglödgade för ett ögonblick hela hennes varelse, så att den tycktes gå ut öfver sina gränser, höja sig öfver sig sjelf. Men denna minutlånga skönhet var en exotisk blomma, som slog ut på konst och ögonblickligen sjönk tillhoppa, lemnande sin frukt att mogna. (s. 156 f.)

Njutningen i betraktandet har förskjutits. Det är fortfarande ett splittrat medvetande som betraktar ett osplittrat. Men det är inte längre ett moget medvetande som njuter av ett ”outvecklat”. Man kan snarare tala om ett kluvet medvetande som betraktar ett ögonblick av sammansmältning, av extas. Extasen själv, i sin tur, är paradoxal. Extasen – där ju ordet betyder att vara ställd utanför sig själv, självförlömmande – springer här fram ur själva övergången från självförlömmelse till självmedvetenhet, från barn till kvinna, från ursprunglighet till ”förställning”. Det fascinerade betraktandet av Selma slutar: ”Det naiva barnet var försvunnet, ärligheten borta, och i dess plats stodo sjelfuppehållelsedrift och förställning; – nu var qvinnan färdig.”

Den tredje scenen är den mest explicit teatrala. Den utspelas i avskedet mellan Selma och Richard. Syftet är helt uttryckligt att arrangera ett slags ”extranummer”, skapa en bättre minnesbild åt Richard än den som tillfälligheterna och den prosaiska verkligheten bjöd på. Konflikten har nu ytterligare förskjutits. Den ligger inte mellan en osplittrad Selma och en voyeuristisk berättarhållning. Det är istället Selma själv som nu är kluven och självmedveten. Berättarhållningen däremot vill stå för en försäkran om det spontana och ”ur-sinniga”.

När Richard och hans hustru har åkt iväg med häst och vagn beställer Selma fram sin ridhäst. I galopp styr hon mot en höjd, väl synlig från vägen. Ritten har varit vild, hon hejdar sig först när hon är placerad på en öppen plats på höjden. Framställningen gör sig möda att visa att allt effektsökeri sopas undan av den friska och vilda ritten. Ridträkten blir smutsstänkt, blodet pulserar. Väl framme på höjden ter sig ekipaget så här:

Djurets sidor flämtade under henne och blodet bultade i hennes pulsar. Hon sköt mössan tillbaka för att svalka sin panna; håret kändes fuktigt, då hon strök det åt sidan.

Hvilken ridt! Hon klappade hästen på den löddriga halsen, så att det genljöd i backen.  
(s. 282)

Men redan i nästa stycke är det som om Selma tog över, ”hårt” regisserar och tillrät-tavisar, framhåller det artificiella i situationen:

Med ett hårdt tag drog hon ned sin jacka, så att den kom stramt åt lifvet, stödde handen med ridspöt mot sitt högra knä och satt sedan orörlig i sadeln.

Även hästen tycks ingå i en på en stark effekt beräknad tablå när han vänder sin blick mot den annalkande adressaten: ”Svarta prinsen höjde sitt intelligenta hufvud, klippte med öronen och såg åt vägen.” Det hårt regisserade fasthålls ytterligare en stund. Selma dirigerar vagnen att inte stanna upp – själva det snabba och oväntade hör till effekten. Hon ser till att le mot Richards hustru, hälsa med ridspöt. Och så sätter hon av, med en elegant stegring av hästen, innan åskådarna har hunnit tappa henne ur sikte.

I ett följande stycke är det ”naturliga” tillbaka. Ekipaget skildras som fram-sprunget ur naturen själv, en sinnebild för det friska och spontana i tillvaron. Framställningen lånar Richards ögon, visar hur synbilden har ”etsat” sig fast i hans minne. Nu saknas all distansering, fascinationen är total. Så här framträder hon för Richards blick:

Brösten syntes högre och midjan smärtare, ty i ridträget var hon alltid snörd. Det svarta klädet satt som gjutet kring hennes starka armar och axlarnes vackra rundning. Kinderna hade denna skarpa rodnad, som kom panna och haka att synas ännu vitare, näsborrarna vidgades af den häftiga andhemtningen och under de linielika ögonbrynen logo hennes ljusa ögon af mod och lefnadslust. Hon var svettig och varm, hästen tofvig och våt, och på kjoln sågos gula fläckar af lerstänk. Det fans hos henne intet af sensibel prydlighet, intet af mjukt behag, det var blott helsans robusta skönhet, hvilken endast ett för naturen öppet öga kan uppfatta. (s. 283 f.)

Tankarna kan ledas till den berömda episoden i Bloomsbury, när en vän pekar på en gul fläck på Vanessas kjol och frågar: ”Sperma?” Men våra drömmar och vår fascination bryts brutalt av. I det följande stycket förflyttas vi från Richard till Selma:

”En präktig teaterkupp!” tänkte Selma hånfullt i det hon trafvade framåt vägen, ”jag vet ju att jag sitter väl till häst. Kors – att jag inte arrangerade det vid bengalisk belysning med!”

Man kan lugnt säga att en framställning som denna är ett uttryck för en påfallande sekundär narcissism. Libidon dras tillbaka från yttervärlden, riktas mot jaget. Föremålet för kärleken är en idealiserad bild av det egna jaget. Går vi tillbaka till de tidigare scenerna kan man tala om tre variationer av narcissistiskt val. Selma i länstolen i den första scenen pekar mot en kärlek till jaget som det en gång var eller tänks ha varit. Selma under karyatidlampan är jaget som det i en mening vill vara – hektiskt, extatiskt, triumferande – men också ett jag med förlust: förlusten av den som det en gång tror sig ha varit. Selma på hästen är jaget som det har blivit, jaget med båda sidorna: det storslagna och det förkastliga.

För det hör till saken att den narcissistiska kärleken har sin motbild: självgenomsådandet. Den åtråvärda speglingen i källan är ett. Ett annat är självföraktet, fångenheten i den egna bilden, ledan. Njutningen i betraktandet av den egna bilden följs av avsmak: ”teaterkupp!” Det pulserande begäret – kindernas rodnad, den flämtande andhämtningen, glansen i ögonen – följs av självbetraktelsens grått artificiella ljus: ”bengalisk belysning!”

Det är därför helt följdriktigt att den sista av de fyra scenerna utformar sig som den gör. Selma har beslutat att ta sig själv i besittning. Hon har sin uppgörelse med maken på hotellrummet i Stockholm. Hon ger ord åt sin vämjelse över hans beröringar. Det som står emellan dem är det kroppsliga, hans sexuella begär, hans rätt till hennes kropp. Nu, under uppgörelsen, är hennes kropp på väg att glida ut ur hans grepp, bli hennes egen. Inför den möjligheten har ingenting makt över henne, ingen ”skandal”, ingen ”skam”. Det är i samband med talet om ”skam” – att skammen bara har makt över en så länge man viker undan – som tablån kommer. ”I samma ögonblick man trotsar”, säger Selma, ”är den [skammen] ett intet”:

I den öfversvallande känslan af ungdomlig kraft, böjde hon sig tillbaka och sträckte ut sina armar, så att den smärta gestalten tecknade sig som ett kors mot den ljusa gardinen. Denna åtbörd visade med ens hela figurens tvångsfria skönhet, – icke snörd i korset, utan uppuren af naturens böjliga styrka, – denna fina smidighet, som ger intrycket af att kunna böjas som en stålfeder och springa upp igen. Från det dubbeltungade ormhuvudet sköto långa blixtrar, som bröto sig mångfärgadt emot ljuset. (s. 326)

Den tjugotreåriga Selmas kropp avtecknar sig som ett kors mot den ljusa gardinen på Grand Hotel – martyriets tecken. Hon är svartklädd, i ”teaterdrägt”, det dubbeltungade ormhuvudet tillhör ett halssmycke i matt guld. Samma åtbörd – de utsträckta armarna – får den unga kvinnan dels att likna ett kors, ett tortyrinstrument, dels visa figurens ”tvångsfria” skönhet. Man kan tala om en ny ambivalens som har flyttat in i framställningen: offrets och klingans. Samtidigt för tablån tankarna till Selma vid makens arm på festen efter bröllopet. Där gav hon upp sin kropp, hen-

nes extas var en blandning av förlust och triumf. Här håller hon på att återerövra sin kropp. Fascinationen i betraktandet av henne avslöjar sig som en kluven fascination, dubbeltungad. Berättarhållningen-som-voyeur njuter å ena sidan av att betrakta en lidandesgestalt, den korsfästa kvinnan. Å andra sidan njuter den av att se en hämnerska, en segergudinna. Hotfullt, penetrerande, skjuter blixtar från briljantögonen i det dubbeltungade ormhuvudet.

Alla tablåerna visar en kluvenhet. Det splittrade drömmar om det osplittrade, det raffinerade översätter sig i det naturliga. Den betraktande blicken binds vid en föreställning om frihet. Tecknet för lidande glider över i tecknet för triumf. Belysningseffekter spelar en stor roll i alla dessa scener. Lampskenet som faller från sidan över den unga Selmas uppåtvända ansikte. Karyatidlampetten som ovanifrån kastar sitt ljus över den extatiska Selma. Gläntans ljus över Selma på hästryggen – ett ljus som kunde ha bytts ut mot bengaliska eldar. De mångfärgade blixterna från ormens briljantögon när de reflekterar de levande ljusen på hotellrummet.

Det är därför helt följdriktigt att romanen slutar med att ljuset blåses ut. Skenbart sker det omotiverat, men i grunden blir det den enda vägen ut ur ambivalenserna. Selma har beslutat att bryta upp. Hon har författat ett brev till Richard där hon ber honom skaffa henne en plats vid ett gymnastikinstitut. Maken sover i sängen på hotellrummet. Selma är fylld av mod och förvissning. Inom henne formas det rop som vi har talat om tidigare: ”plats, jag måste leva!” I den stämningen böjer hon sig ner och blåser ut sitt ljus – ”ty hon ville kläda af sig i mörkret”.

Detta blir bokens sista ord. Förbryllande på ytan. Vem skulle se henne? Men obönhörligt konsekvent på ett annat plan. Vem ser henne? Berättarhållningen. En narcissistisk och exhibitionistisk fascination förenad med en dröm om självuppgivelse är vad tablåerna vittnar om. Mot Narcissos fångenskap finns bara blindhet – mörker. Mot de upplysta tablåerna det utsläckta ljuset.

### *Att stå framför spegeln*

Den narcissistiska njutning som kan rymmas i betraktandet av Selma axlas helt och hållet av berättarhållningen. Selma själv gestaltas som fri från narcissism. Hon tillåts sällan att stå framför spegeln. Hennes pose är aldrig Narcissos'. Kanske vittnar ingenting starkare om klyvnaden än just detta. *Idealet* är omedvetenhet om det egna jaget, *driften* är självbetraktelse. Spegeln blir det mest laddade erotiska objektet. Den blir förbjudet område, tabu.

Bara en gång placeras Selma framför spegeln. Men då är det inte för att se på sig själv utan för att betrakta Elvira, Richards hustru. Scenen är en sängkammerscen. Elvira sitter framför toalettbordet. Selma kommer in utifrån, från en ridtur. Till att

börja med betraktar hon på avstånd, från den soffa hon slår sig ned på, Elvira som kammar sig framför spegeln: "betraktade med välbehag de ljusa hårvågor, som böljade för kammen derborta vid spegeln" (s. 229). Scenen har drag av ett erotiskt förspel. Med kringgående rörelser närmar sig Selma sedan spegeln och toalettbordet. Ingen av kvinnorna skildras genom sin egen spegelbild utan genom hur de ser på varandra. Selma ser Elvira vid spegeln – "liten och blond", med anlag för korpulens. Elvira tittar på Selma i svart riddräkt, åtsmitande över midja och axlar. Samtalet kommer in på erotik, hur en kvinna gör sig åtråvärd för en man. Det är under detta samtal som Selma, nästan omärkligt, tar sig fram till spegeln. Hon går fram till Elvira vid toalettbordet och ställer sig bakom ryggen på henne. Båda kvinnorna är nu placerade framför spegeln. Men båda betraktar fortfarande bara varandra i spegelbilden. Om Selma: "Hon satte sitt ansigte i jemnhöjd med Elviras och betraktade henne i spegeln." Om Elvira: "Elvira såg också i spegeln. När Selma log så der, så att de jemna, hvita tänderna glänste fram, kunde man icke se någonting friskare. Det var omöjligt att längre finna henne ful – till och med för en qvinna." (. 241)

Denna scen kan läsas som en manual till den kvinnliga narcissismen och dess motsägelser. Idealföreställningen är hela tiden den självförglömmande kvinnan. Det gäller för båda kvinnorna, för Selmatypen såväl som för Elviratypen. Elvira lever enbart för sin man. Hennes rätta plats är i och för sig framför spegeln. Det är där hon rustar sig för sitt värv, att vara angenäm för mannen. Men förberedelserna saknar i det här fallet effekt, och de saknar all lust för henne själv. Elviras typ av kvinna håller på att förlora sin historiska funktion, kvinnan som behagfull och följsam är i färd med att tappa mark. Selma vet det. Hon erbjuder sig att lära upp Elvira att bli en mer "jämbördig" maka. Elviras narcissism eller självbespeglning är legitim – som ett medel att behaga mannen. Men den ger inte henne själv någon lust, och den håller på att förlora sin legitimitet.

Selma representerar den moderna kvinnan. För henne gäller idealet om självförglömmande i en annan bemärkelse. Hon ska glömma sig själv för att gå upp i ett arbete, eller gå upp i omvärlden. Hennes plats är inte framför spegeln. Hon förväntas inte betrakta sig själv som ett njutningsmedel för mannen. Alltså inte heller betrakta sig själv, spegla sig. Men själva fenomenet att vara en varelse i ett övergångsskede skapar självmedvetenhet – behov av att spegla sig. Det är som att vara en människa i färd med att utprova en ny roll, en ny kostym. I det här fallet kostymen av autonomi. Selmas plats framför spegeln skulle på så sätt kunna kallas "naturlig" – en konsekvens av omständigheterna. Men den är inte legitim, inte förenlig med rollen av autonomi och jämbördighet.

Till dessa historiska omständigheter kommer så en extra skygghet i förhållandet mellan Selma och spegeln, den specifika erotiska laddning som självbetraktelsen i

Ernst Ahlgrens fall har. I romanen översätts denna erotik i en kärleksaffär mellan berättarhållningen och Selma. De direkta spegelscenerna undviks. Bara inlindat, indirekt, finns spegelbilden med, i en scen där två kvinnor betraktar varandra i spegeln.

Selma är en övergångskvinna, på gränsen mellan klängranka och autonomi. Hon söker en egen grund, ett " eget rum", trots att hennes konstnärsplaner har stäckts. Hemma på godset har hon inrett en handkammare, ett gammalt "skräprum", till sin studerkammare. Rummet har maskulin karaktär – opolerad ek, högkarmade stolar, möbeltyg i dunkelgrön schagg. Ett rum i "vårdslös ordning", manligt bohemiskt, och utan "prydnadsaker" (s. 262). Men på det stora bordet ligger inte hennes manuskript utan Richards. Selmas arbete i det egna rummet har ägnats åt att granska ett manuskript av Richard. Hennes granskningar är knappast heller en "jämbördigs". När Richard läser hennes kommentarer läser han inte som en som tar emot kritik. Han läser som vore det han som var bedömare: "Sannerligen – det är riktigt bra gjort!" (s. 265) Selma är "kvinna", och ser sig som en "kvinna", i det att hon i första hand inte vill vara skapande själv. Hon vill gå upp i en annan: "det fins ett begär hos mig att liksom gå upp i en annans existens, hvilket bevisar, att jag verkligen varit ämnad till qvinna. Det der känner aldrig en man." (s. 245)

Den här bakgrunden kan vara användbar när vi nu går att granska "författaren". Vem eller vad skapar Ernst Ahlgrens verk? Har denna instans något kön? Vilket namn passar bäst på "författaren": Victoria Benedictsson eller Ernst Ahlgren?

### *Vems är handen?*

"Kamratkritiken", det ömsesidiga utbytet mellan Axel Lundegård och Ernst Ahlgren, tog fart i slutskedet av *Pengars* tillkomst. I november 1884 hade Axel Lundegård föreslagit ett "oförbehållsamt" utbyte. Ernst svarar förtjust: "Ja, ja, ja!" "Nu är det således överenskommet", skriver hon. "Och när du har lust, kan du se på allt vad du vill genom en kvinnas ögon; ty de äro 'tout à vous', och trots det manliga namnet, är det verkligen en kvinnlig kamrat du har."<sup>16</sup>

I samma brev, sexton sidor långt, firar Victoria/Ernst en av sina största triumfer. I samband med en utförlig kritik av Axel Lundegårds novell "Årstider" kommer Ernst Ahlgren med förslag till den kvinnliga huvudpersonen Ellens utseende. Hon gör också ett utkast till en beskrivning av Ellens hand: "Jag skriver det där om handen såsom jag skulle gjort det om det varit jag som hetat Axel Lundegård, så får du själv göra urvalet och strykningarna enligt övertygelse."<sup>17</sup>

Skildringen av Ellens hand kommer att uppta Victoria Benedictsson länge. Redan på samma sida i brevet reflekterar hon över manligt och kvinnligt skrivsätt. Hon nämner hur en "S-e" har kommenterat flickan Hildurs händer i hennes egen

berättelse "En realist". Hon fortsätter: "Det skulle inte alls förvåna mig om han sammanställde ovanstående med det och vid sig själv tänkte, att det alltid finns bättre gry i en karl än i ett fruntimmer, och att jämförelsen mellan båda dessa skildringar av en hand bestyrker det. Att 'din' är så rask och 'min' så fruntimmersaktig."

"Din" syftar alltså här på Ellens hand skildrad av Ernst/Victoria för Axel Lundegårds räkning. "Min" syftar på Hildurs hand som den skildras av Ernst Ahlgren i "En realist". Med Ellens hand är författaren fullständigt nöjd. Den är "urstyv". Ännu ett par månader senare talar hon om den som "det bästa jag gjort i realistisk skildring". Hon fortsätter: "Det förfargar mig, att jag inte kan klatscha så duktigt med färgerna på mina egna tavlor som på dina, och fast det är min stora glädje att giva dig det bästa, så missunnar jag dig det ändå."<sup>18</sup>

Men vems är handen? Axel Lundegårds till andan, menar Ernst Ahlgren. Alla som känner Axel Lundegård skulle svära på att handen var hans – "ja, tycka sig känna igen både sättet att se och själva orden". Till den grad har Ernst Ahlgren lärt sig att se med Axel Lundegårds ögon. Utifrån detta skapar Ernst Ahlgren ett helt författarprogram: "Jag ämnar verkligen skriva även mitt eget 'som om jag hette Axel Lundegård' d. v. s. jag skall sträcka ut bättre – inte hålla igen så mycket. På mitt skrivbord ligger just en papperslapp, varpå jag skrivit denna fråga till mig själv: 'hur skulle jag önska detta ställe skrivet om det vore Axel Lundegårds?'"<sup>19</sup>

Ytterligare några veckor senare grubblar hon fortfarande över Ellens hand. Varför blev den så bra? Först och främst därför att den var Axel Lundegårds. Att det gav så bra resultat att skriva för Axel Lundegård beror i sin tur på tre saker: 1) Ernst Ahlgren ville visa sig på styva linan inför kamraten, 2) handen tillkom i samarbetets glädje, 3) kamraten gav skydd – "därför att jag här stod gömd bakom din rygg och således ej av feighet behövde skygga tillbaka för ett eller annat drastiskt uttryck, om det blott var betecknande".<sup>20</sup>

Ellens hand tycks alltså bland annat ha att göra med ett "alter ego" – att låna en annans identitet, ta skydd bakom en annans rygg. Ernst Ahlgren räcker inte för Victoria Benedictsson. Hon behöver också Axel Lundegård. Men ett annat skäl är "rent tekniskt". Här överskrider hon det könsbestämda och iakttagelsen får stor räckvidd:

Om man sitter och skriver en berättelse sida för sida, mening för mening, då spinner man den fram ur sig jämn som en tråd, men det kommer ej så lätt en samlad kraft, en bjärt belysning på någon enskild punkt; det hela blir lätt något frökenaktigt och grådaskigt. Får man sig däremot en enda detalj tillkastad som jag nu fick, så hugger man tag i den med alldeles ny och utvilad spänstighet: man koncentrerar hela sin förmåga endast kring den, man ser inte bara med ögonen, man ser med *alla* sinnen, med hela

sin varelse, ty man har ej splittrat sin uppmärksamhet till en del på det, som gick förut, och till en del på det, som kommer efter.<sup>21</sup>

Men könet är snart tillbaka. Det exempel hon väljer från sitt eget skapande är då Richard i *Pengar* hutar åt Selma, ”kastar henne tillbaka och hon njuter av att bli åthutad”. Den scenen är skriven med just den metoden, inte bara ”som om” hon hette Axel Lundegård utan som om hon fått sig scenen tillkastad av kamraten. Den fråga som hon bör ställa sig är: ”hur skulle jag önskat se den scenen skildrad, om den blivit mig tillkastad av min kamrat?”

Resonemangen kring Ellens hand finns i Ernst Ahlgrens brev i Axel Lundegårds utgåva av *Dagboksblad och brev*. De finns också samlade i Lundegårds kommentarer till *Pengar* i *Samlade skrifter*. Resonemangen överflödar. Men var är handen? Hur ser handen ut? Hur är den skildrad? Vad är det som gör den så ”urstyv”? Visar den mot en manlig eller kvinnlig skildringskonst? (”Och när du har lust, kan du se på allt vad du vill genom en kvinnas ögon; ty de äro ’tout à vous’”; ”Jag skriver det där om handen såsom jag skulle ha gjort det om det varit jag som hetat Axel Lundegård.”)

Var finns handen? I *Dagboksblad och brev* finns den inte. Den representeras av en lucka – troligen de två streckade raderna på s. 283 i del 1 i utgåvan från 1928. I Benedictssonarkivet i Lund finns den inte. Enligt Christina Sjöblads förmodan skrevs Ellens hand på en lös lapp i det sextonsidiga brevet från november 1884 för att sedan plockas bort och användas av Axel Lundegård.<sup>22</sup> I kommentaren till *Pengar* finns handen inte. I ”Årstider” av Axel Lundegård kan den inte heller hittas. ”Årstider” blev på grund av kamratkritiken aldrig färdigskriven.

En anvisning får man på s. 320 i *Dagboksblad och brev* 1. Där skriver Axel Lundegård i en kommentar: ”Min här nämnda berättelse ’Årstider’ blev fyra år senare till ’Röde prinsen’, där Ernst Ahlgrens skildring av Ellens hand går igen (sid. 170 i första upplagan).” Nu börjar det verkligen bli spöklikt. ”Går igen”, skriver Axel Lundegård. Men på sid. 170 i *Röde prinsen* går ingen hand igen. Den sidan ingår istället i kapitlet om Paula Berg, som är ett porträtt av Victoria Benedictsson och ägnat ett besök hemma hos den ensamma författarinnan. Paula Berg har slagit sig ner i Stockholm efter en femtonårig tillvaro i isolering som föreståndare för en telegrafstation i Norrlands fjällbygd.

Porträttet bygger i stor utsträckning på Stora boken, en nedteckning den 5 november 1885, just efter Victoria Benedictssons ankomst till Stockholm. Hon ger där uttryck åt sin misstro mot de stockholmska kretsarna och sin känsla av utanförskap. Kanske är det, som Klara Johanson skriver, både Ernst Ahlgren och Victoria Benedictsson som för ordet: Ernst – ”den stolt fordringsfulla mänskoforskaren” – och fru Benedictsson från Hörby – ”novis i stora världen”.

Lundegård har redigerat fram båda, både den kompromisslöse Ernst och den sårbara Victoria. Vi kan göra några jämförelser mellan texten i Lundegårds roman (s. 170 f.–171)<sup>23</sup> respektive Stora boken (SB2:221 f.). I *Röde prinsen* lyder en av replikerna: ”Det är som toge de allt på lek, som för mig är det djupaste allvar. Det slår emot mig en dunst af falskhet och flärd. Synas! Komma fram! Jag, jag, jag!” I Stora boken: ”Alla dessa menniskor äro fiender till min innersta sträfvan. De ta lifvet liksom på lek, och för mig är det allvar. Det slår en dunst af lögn och falskhet emot mig öfverallt: [---] Synas; komma fram --- jag, jag, jag!”

På följande sida i *Röde prinsen* talar Paula Berg om den smärtsamma överraskning som mötet med Stockholm var: ”Det var som skulle den kväfva mig och på samma gång knötos mina händer i vanmäktigt raseri. Det var ju tomt munväder alltsammans! Kvinnofrågan – arbetarnes sak – – det var teorier utan lif”. I Stora boken ingår i citatet från ovan: ”det är som om den ville qväfva mig och på samma gång knyts mina muskler af vanmäktigt raseri. Hvad är det alla dessa menniskor skräfta om! Qvinnofrågan, arbetarnes sak. Munväder. Åh, det är munväder alltihop!”

I båda framställningarna kulminerar diatriben i det bekanta utfallet mot kvinnorörelsen. Paula Berg säger: ”vet ni hvad, som mötte mig först från deras sida, hvilka jag ställt högt som förkämparinnor för kvinnornas sak? En inbjudning till ett möte för öfverläggning om införande af en nordisk dräkt! Ett nytt offer på fåfångans altare!” I Stora boken: ”Fru Edgren, – jag har stält henne högt. Och nu kommer det under viktiga miner ett bjudningskort från henne och en klick af societetens damer, en inbjudning till en 62 årig qvinna – för öfverläggning om införande af en ’nordisk’ dräkt. / På detta använder man tid och omtanke; det är som gjorde man fäderneslandet en stor tjenst. Hvad är denna dräkt annat än ett nytt offer på fåfångans altare, ett nytt steg för att skilja sig från underklassen, eller kanhända är det meningen att också den skall bära ’nordisk’ dräkt?”

Hos Axel Lundegård klingar replikskiftet ut i ett meditativt avsnitt mer eller mindre direkt hämtat från en passage inne i dagboksinscottet från den 5 november. Paula Berg talar om sin längtan efter ensamhet och arbete. Hon fortsätter: ”Eller kanske hellre ut – till någon stor stad, der jag som en kastad sten kunde få gömma mig på bottnen, känna lifvet stryka omkring mig på alla sidor, men icke rubbas deraf, endast formas, långsamt formas till något helgjutet och harmoniskt, som jag skulle ge igen i mitt arbete.” I Stora boken: ”Jag önskar att jag vore i en stor stad, der ingen menniska kände mig, der jag utkastad som en liten sten kunde få gömma mig på bottnen, känna lifvet omkring mig på alla sidor, men icke rubbas deraf, endast formas, långsamt formas till något helgjutet, harmoniskt; en form som naturen sjelf skänkt. Jag ville kunna arbeta der, långsamt, stadigt.”

Paula Bergs inre hämtas som vi ser i huvudsak direkt ur Stora boken. När *Röde*

*prinsen* kom ut var dessa avsnitt av dagboken ännu inte publicerade. Ernst Ahlgrens bild av Stockholms intelligentsia når oss via Axel Lundegårds tidsuppgörelse i *Röde prinsen*.

Men porträttet av Victoria Benedictsson rymmer också en del ambivalenser. Varför namnet Paula Berg? Berg är efternamnet på Selma i *Pengar*, ett av de tydligare självporträtten i produktionen, och så till vida näraliggande. Men namnet Berg pekar också mot förstening, instängdhet, "bergtagen" – så som den kalla isoleringen i hennes nordliga fjällbygd. När Max, huvudperson i *Röde Prinsen*, träder in till den isolerade och utfrusna författaren i Stockholmslägenheten är det som att komma till en gravkammare. Innehavarens ansikte är vissnat och blekt med ett par Niobestreck – den av smärta förstenade modern – mellan ögonbrynen.

Och varför Paula? Paula är avlett av ett mansnamn, på så sätt en rimlig anknytning till den manliga pseudonymen Ernst. Paul eller Paulus är ju också som Ernst ett "antaget" namn, en pseudonym, en bättre hälft av Saulus. Men i sin manliga och svenska form, Pål, bärs namnet av de två mest negativa karaktärerna i Ernst Ahlgrens författarskap, Selmas make Pål Kristerson och fru Mariannes flirt Pål Sandell i *Fru Marianne*. Det ligger någonting straffande och kastrerande i att ge Ernst Ahlgren ett namn som knyter henne till just de män som man kan kalla de mest kastrerade i hennes författarskap, den vämjelige kung Lindorm med fnarrig hud i *Pengar* och "sammetsblusen", den effeminerade Pål i *Fru Marianne*.

Det kastrerande är nästan chockartat tydligt i den visuella framställningen av Paula Berg i *Röde prinsen*: "Hon hade ställt sig borta vid en jernugn, som liknade en afhuggen kolonn, och höll sina tunna händer fram emot den, som till en smekning." En afhuggen pelare som enda värn och Alter Ego: "Detta är min käraste vän", sade hon. "Han håller mig vid värme och lif." Hela rummet blir ett monument över det könsligt tvetydiga och ett altare för den narcissistiska låsningen: "det var som fattades här blott en urna, i hvilken hennes aska skulle läggas... och der på den afhuggna svarta kolonnen var denna urnas plats..." Rummet blir också ett tempel över en ensam och förstelnad själ: "År från år skulle templet stå, sjunket hän i hvila, i evig hvila utan uppvaknande... askan efter det, som varit lif, skulle multna hän midt i denna omgifning, som i sin orörlighet bar prägel av en själ..." (s. 167).

Ett på ytan vördnadsfullt, i grunden skrämt och skrämmande porträtt. Som en fullbordan av bilden tronar i Lundegårds framställning en Erosfigur över bokskåpet i rummet. Eros, kärleksguden, hör hemma bland böckerna. Med "sorgset medlid-sam blick" betraktar han "den ensamma kvinnan vid skrifbordet" (s. 166). Arbetet har fått all kärleken. Den Niobe som står vid järnugnens afhuggna pelare är inte i första hand förstened av smärta över levande barn. Hennes barn är böckerna, verken.

Men var är då handen? Ellens hand? nu när det är uppenbart att den inte ”går igen” på sid. 170? Att Axel Lundegård uppger en sida som hör till kapitlet om Paula Berg blir desto mer spökligt som handen finns någon helt annanstans, på sid. 25. Där hittar vi den äntligen. Sammanhanget påminner om det som kamraterna diskuterade i samband med ”Årstider”. Ellen heter fortfarande Ellen. Hon är i stålgrå klänning med blodröda snoddar i sömmarna, precis så som Ernst Ahlgren föreslog. Halvlånga ärmar med en bred spets. Ljusgrå strumpor, burriga skorsetter. Blommor i håret av samma färg som de blodröda snoddarna. Hennes ena hand, den vänstra, vilar bar på danskavaljerens arm. Hon har inte hunnit få på sig handsken.

Den handen är det alltså, Ellens vänstra, som skildringen gäller. Den ska vara det bästa Ernst Ahlgren har gjort. Den är sedd med en kvinnas ögon – ”tout à vous” – men samtidigt med Axel Lundegårds ögon – ”Jag tror, att jag lärt mig se med dina ögon en smula”.<sup>24</sup> Den är också gjord i någon mån som en motto till handen i ”En realist”, Hildurs ”aristokratiska”, den som hade ansetts som romantisk: ”Det var en vit, aristokratisk hand, smal, rundlagd och med fina spetsiga fingrar.”<sup>25</sup>

Hur ser då en sådan hand ut? Vi kommer inte att få något säkert svar. Ernst Ahlgrens hand går ju bara ”igen” i *Röde prinsen*. Men med tanke på hur pass nära Axel Lundegård håller sig till Ernst Ahlgrens framställningar är det troligt att handen liknar originalet. Skildringen bryter sig också markant ut ur romanens annars litet tunna och abstrakta framställningssätt. Här klatschas det på, som Ernst Ahlgren säger:

Det var ingen aristokratisk kvinnohand, sådan romanförfattarna alltid skildrade. Kanhända var den icke alls vacker; han visste det icke. Han mätte den icke med kritiskt skönhetsmått; han bara såg.

Ett riktigt litet oting af en hand, så mjuk och barnslig, som hade den aldrig varit till nytta utan endast till lek, en sådan der hand som kan taga i allt och ändå aldrig blir grof.

Den var icke hvit. Den hade den första ungdomens rödaktiga hull; men dess höjda läge kom blodet att sjunka tillbaka och värmen gjorde den känsliga huden nästan mjäll.

Och så var det någonting särskildt med den, något som gjorde den olik alla andra händer, han sett. Den var så naken, tyckte han, just sådan som naturen sjelf danat den. Det gjorde den ännu mer täck, så alldeles att bli kär i.

Så långt handen. Än mer osäkert blir författarskapet i det följande stycket, där blicken går från handleden till axeln. Troligen är även detta stycke av Ernst Ahlgren:

Hans blick smög öfver handleden uppåt till den crêmegula spetsen, som hängde tillbaka liksom för att visa underarmens skönhet. I axelvecket skar den röda snodden in, och tyget satt spändt af sträckningen, framhäfvande den fasta och fylliga kvinnoaxeln. Det kom på honom en underlig lust att bita i den, bita riktigt hårdt och djupt – som en häst –

En viss olust inger mig den här skildringen. Det skulle kunna bero på att den är ett främmande element i texten. Man reagerar ungefär på samma sätt som när man träffar på ett avsnitt av David Sprengel i en text av Agnes von Krusenstjerna. Någonting skär sig i framställningen. Om Ernst Ahlgren verkligen har bemödat sig om att se och låta som Axel Lundegård så har hon inte riktigt lyckats – i varje fall inte som Axel Lundegård låter i *Röde prinsen*.

Men olusten kan ha andra orsaker. Man skulle kunna tänka sig att anamma psykoanalytikern Tora Sandströms diagnos ”latent, nevrotiskt betingad homosexualitet”.<sup>26</sup> Olusten skulle då komma sig av att man bevittnar det bortträngdas återkomst – ”detets” innehåll som i ett obehållat ögonblick bryter fram, i sin förvrängda, ”perverterade” form. Närmast till hands ligger dock att knyta tillbaka till narcissismen och den kombination av narcissism och exhibitionism som Tora Sandström också talar om i sin uppsats om Victoria Benedictsson. Samma roll som ”berättarhållningen” intog i våra tidigare exempel, samma roll har här betraktaren Max. En Narcissos med blicken naglad i spegelbilden: ”han bara såg”.

De fascinerat iakttagna detaljerna svarar för övrigt väl mot de olika stadierna i den idealiserade bilden av jaget i *Pengar*. Först har vi ett ”litet oting af hand”, mjuk och barnslig. Det påminner om Selma i det första slyngelaktiga oskuldsskådet. Ren, oberörbar – ”kan taga i allt” utan att bli ”grof”. Det andra stycket – det både blodfyllda och blekt blodlösa hos handen – påminner om Selma under karyatidlampen: den paradoxala gestalten, självmedveten och självförglömmande, iskall och genomglödd. Det fjärde stycket, det mest ”osäkra”, är som en replik till Selma på hästryggen. Blandningen av teatralt och naturligt, av hårt snört och tvångsfritt – snörningen under riddräkten, det spända tyget i dansklänningen. I båda fallen en dräkt som snarare blottar än döljer – den tillbakafallande spetsen på Ellens ärm, den framhäfvande riddräkten på Selmas kropp. Blicken som leds till den rundade axeln – ”den fasta och fylliga” i *Röde prinsen* samt i *Pengar*: ”Det svarta klädet satt som gjutet kring hennes starka armar och axlarna vackra rundning.”

Det fjärde stycket, som vi här hoppade över, är inte mindre centralt. Där betonas det unika och det nakna. Egentligen rör det sig om två oförenligheter. Det finns någonting ”särskilt” hos handen, något som gör den ”olik” alla andra händer. Samtidigt – eller är det en orsak? – är handen naken, ursprunglig, före allt personligt format, ”just sådan som naturen själv danat den”. Varför denna sammanställning?

I *Pengar* finns en episod då patron Kristerson vid en middag hos sin blivande fästmö tar upp ett samtal kring äktenskapsannonser. Selma blir illa berörd, en ”underlig leda” griper henne. (s. 116). Hon har ställts inför en anonymisering av känslorna och erotiken. På morgonen efter bröllopsnatten, när Selma vaknar chockad – i en solkad, fläckad, grå stämning – tänker hon på episoden med annonsen. Vad hon erfar nu är ”samma känsla som vid patronens ord, att annonsera efter hustru; endast med den skillnad, att den nu var mera bestämd, – icke blott aning, utan äfven tanke.” (s. 140)

Selmas obehag kommer att delas av generationer av kvinnor. Tora Sandström ser detta som ett avvisande av driften, ett förnekande av ”kvinnan” inom Victoria Benedictsson. Hos en ”normalt utvecklad människa” skulle det anonyma, ”odifferentierade”, vara en ”kraftkälla” ur vilken individen hämtar styrka.<sup>27</sup> Snarare är det nog så att det ”odifferentierade” är den manliga driften så som kvinnorna drabbades av den i tiden. Den manliga driften framställdes som odifferentierad och oeftergivlig. Det var den som drev männen till prostituerade, som var grunden för pornografin och som gjorde det nödvändigt att kvinnorna ställde sig till förfogande.

I skildringen av handen sammanställs det ”särskilda” och ”olika” med det ”nakna” och ”naturliga”. Sammanställningen framstår som ett – något krampaktigt – lösningsförsök. För ett ögonblick kan man ha både/och, både särpräglad personlighet och ursprunglig drift. Det är detta, enligt texten, som gör handen så ”täck”, ”så alldeles att bli kär i”. Och det kanske är detta alltför lättvindiga upphävande av en motsättning som ger något av olusten hos läsaren inför skildringen av handen.

### *Kyssen*

Georg Brandes var en av de första i Norden att sia om ett nytt förhållande mellan könen. Den gamla typen av kvinna, Gretchentypen – den som här ovan har knutits till Elvira – har spelat ut sin roll. Vad vi nu väntar på är en ny kvinna, en jämbördig. I en passage i *Emigrantlitteraturen* gör Brandes upp med den gamla kvinnotypen, Gretchens, ”Elviras”:

Det er ikke to jevnbyrdige Personligheder, som række hinanden Haand og forpligte sig til hinanden, det er et fortunlet og beundrende Barn, som klynger sig til en Mand. Han er hendes Liv, men i hans Liv er hun en Episode. Hans Blik omspænder og overskuer hela hendes Væsen; men hun kan i ingen Retning overskue ham, derfor endnu mindre gennemskue eller bedømme. Hun kan hverken see hans Grændser eller hans Mangler. Hvorhen hun seer, seer hun ham som noget Kolossalt og Gigantisk, der rykker hende imøde fra alle Sider. Derfor i denne Kjærlighed ingen Kritik, ingen Frijørelse for Aanden, ingen Brug af Forstanden.<sup>28</sup>

Gretchenidealet kommer att försvinna ur litteraturen och efterträdas av något som mer liknar "Ibsenhjältinnan", menar Brandes, den lidelsefulla, viljestarka, medvetna, andliga. I och med att kvinnobilden i litteraturen förändras kommer vi snart att ha den nya kvinnan i verkligheten – kvinnan inte som klängranka utan som "genial personlighet": "Redan ser man fru de Staëls turban skymta vid horisonten." Shakespeares syster kommer snart att bli verklighet!

Richard i *Pengar* delar Georg Brandes uppfattning. Om sin egen hustru Elvira säger han i ett samtal med Selma: "Ja, hon är täck, men en smula, nå ja, hur skall jag säga? ... en smula naiv, – alldeles utan sjelfkritik. Det fins hos henne någonting omedvetet, som i den första ungdomen är obeskrifligt fångslande, men som sedan... nå ja." (s. 254) Selma är övergångskvinnan, brytningskvinnan. Även hon delar i stort sett värderingen av den nya kvinnan, men hon upplever samtidigt driften att "gå upp i en annans existens".

En kyss – och ett nedtecknande av den – är en central händelse i den första perioden av historien mellan Victoria Benedictsson och Georg Brandes. Det är rimligt att tala om perioder – eller kanske ännu hellre ronder – i ett förhållande som i det här fallet är ovanligt ojämnt: en postmästarhustru från Hörby mot Skandinaviens obestridde hövding. I en tidig fas av historien skriver Victoria Benedictsson: "Det ligger en gladiator på marken, – en oskicklig gladiator, utan öfning och triumfer – den andres nät har omslutit honom, och han stirrar in i denne andres drag, spörjande. Skall han stöta till med ett enda säkert tag och göra smärtan kort; eller skall han låta klingan glida in tum för tum och göra det till en förtviflad dödskamp med sammanbitna tänder? En stum, trotsig dödskamp, som ingen märker, – mer än han, som står böjd öfver den slagne."

Förhållandets yttre ram är viktig om man vill förstå episoden med kyssen. Ett tema i dagboken är beundran och väntan. "Hur han talade! Jag tyckte att han växte och blef en hög karl, hans ovala ögon blefvo mörka och gnistrade in emot mina, jag kunde nästan icke se i dem utan att blinka". (SB3:128) Victoria Benedictsson följer Brandes föreläsningar i tysk och dansk romantik. Brandes talar om manligt och kvinnligt. "En verklig man har framför allt kraft, kraft i allt hvad han företager sig, kraft att böja andra in under sina planer och använda dem som redskap, kraft att hålla en kvinna fast." "Och hvad är det qvinliga? Förmågan att älska helt och utan konventionella hänsyn, varmt, fullt, lifskraftigt." (SB3:134 f.) En röst som aldrig tycks sina. Mot den ställer hon sin egen, som vi ska återkomma till. En röst som hon avskyr. Som ter sig avskräckande och främmande för henne, "själlös", utan ett enda tonfall för vad hon känner. En röst som inte är sådan "af naturen" utan "afstympad till hvad den nu är" – tillsnörd, förkvävd (SB3:128 f.).

Det personliga umgänget består av Brandes kvällsvisiter, sällan eller aldrig an-

nonserade eller avtalade. Hela tiden strör Brandes anekdoter om sina kvinnor – hur över hela jorden spridda de är – ”en i Schweiz, en i Polen, två-tre i Tyskland – – – spridda åt alla världens håll” (SB3:148).

Ofta har Victoria just slagit sig ner för att skriva på det som ska bli *Fru Marianne* när Brandes knackar på dörren. Den 16 december har han med sig en tryckt uppsats av sig själv som han vill läsa upp. Men han kommer av sig när han inser hur okunnig Victoria Benedictsson är. Trots det läser han – ”trött, uttråkad, resignerad” som Victoria upplever det. Efteråt anställer han förhör med henne. ”Jag hade läst intet, absolut intet.” Med Victoria Benedictsson intill sig vid skrivbordet gör han upp en lista på nödvändiga böcker. ”Nu skulle doktorn skriva receptet, och sen skulle han gå” (SB3:130). Medan han leker med omslaget till ”Fru Marianne” säger han: ”Ni behöfde ett arbete som upptog er helt, att ge er odeladt åt, med alla krafter” (SB3:131). Som ett slags uppmuntran får Victoria Benedictsson veta att hon kanske kan bli något om hon bara lär sig att iaktta bättre.

Den första kyssen drabbar henne bara minuterna därefter (fetstilen markerar text skriven med chiffer):

Det var omotiveradt, alldeles omotiveradt, och utan att jag visste det skulle komma, som jag såg **hans ansigte** alldeles **öfver mitt, kände hans varma händer mot mina kinder**, lik en snabb, mörk sky närmade sig det **svarta skägget, den breda munnen öppnade sig, jag slöt ögonen**, och det **efterlängtrade ögonblicket** var der: **Georg Brandes kysste Ernst Ahlgren**. Men häpenhet, en viss skrämsel och missräkning var det enda jag **kände**. Det var icke den **förfinade lidelse jag förestält mig**. Det var precis samma slags **kyss** som min **man** lärt mig att afsky. Jag **kände svala, fuktiga läppar kring mina, kände tänder tryckas in deremot**, detta otäcka, som är glupskt utan **värme**. Med ett ord: **gnistan** fattades totalt. (SB3: 132)

Kyssten ligger mycket långt ifrån hennes föreställning om en kyss av Brandes. Men än viktigare blev ett nedtecknande av den.

Mellan den första kyssen den 16 december och kvällen den 21 kommer Brandes varje afton. Som vi har sett ägnar han sig vanligtvis åt erotiska samtal och analyser. Han har rekommenderat Victoria Benedictsson att lära sig iaktta. Han försöker få henne att läsa modern litteratur. Den nedtecknade kyssen kommer på tal och Brandes övertalar henne att visa den. När Brandes har läst är han stum, förstummad. Avsky och förakt fyller honom.

Innehållet i Brandes avsky är enligt dagboken detta: ”Jag var just en sådan människa som han afskyr mest af allt i verlden, en sådan som klyfver sig midt itu och låter den ena halfvan sitta och betrakta den andra.” Den stora förbrytelsen är att över huvud taget ge sig på att analysera det erotiska: ”Och så ofint och plump att

dissekera upp allting så der. Om det finnes något som vore oåtkomligt för reflexionssjukan så borde det väl vara en kyss. Kan man tänka sig någonting mera förskrufvat än att sätta sig och afhandla *hvarför* man kysser hvarandra. Leta efter motiv, analysera upp det. Det är onaturligt som att när man ser sångfåglar flyga omkring tänka sig dem uppstoppade och trädde på pinnar.” (SB3:143)

Brandes vrede är omåttlig. Alla hans lärdomar – om könen ömsesidighet, om värdet av att iaktta – är som bortblåsta. Det har ofta talats om kraften i *hennes* reaktion och spekulerats i det masochistiska i hennes förkrosselse.<sup>29</sup> Men det intressanta tycker jag är: varför blir Georg Brandes så arg? På ett ställe i ”Ett eget rum” frågar Virginia Woolf: ”Hur skulle man förklara professorernas vrede?”. Männens har ju alla fördelar, tänker hon, alla övertag: ”Hans var makten och penningarna och inflytandet.” Ändå blir de arga: ”Varför var de vreda?”<sup>30</sup> Mannen, svarar Karen Blixen, är Guden som inte vill bli sedd. ”När han kommit så varmt emot [mig] hade jag bara tyckt att det hela var löjligt och ingenting annat tänkt på än att studera honom.” (SB3:144) Sedd tappar Brandes fattningen. Alla proportioner rasar. Kvinnan är inte, som det förfaller i *Emigrantlitteraturen*, till för att se mannens gränser. Hon är till för motsatsen, för att bekräfta och förstora honom.

En försoning kan komma till stånd först när Brandes har fått totalt herravälde över situationen. Till och med att förklara hennes övertramp blir hans sak: ”Det var ett slags sjelfförsvar, sade han, ’ni kände det som om jag kunde komma att vålla er smärta’” (SB3:145). Kritiken vänds i sin motsats. Victoria är inte missnöjd med kyssen utan bara alltför sårbar i sin kärlek! Ändå är Brandes inte nöjd. Episoden fortsätter att skava. Gliringarna duggar. Tätare än nånsin kommer anspelningarna på hans älskarinnor – som gällde det att hamra in hur oändligt och kritiklöst älskad han är. Och ändå är papperet med kyssen både sönderrivet och uppbränt: ”bränn upp det der, så att vi slipa att se det mer.” (SB3:152)

### *Paret*

Med möda utbildar sig Victoria Benedictsson till författare. Hon skapar åt sig Ernst Ahlgren, den Enda Allierade värd namnet, romanernas skapare, dagbokens förtrogne. Perspektivväxlingen i Dagboken är för att vara en dagbok förvånande rik. Det är inte bara så att framställningen kan gå över i tredje person, där dagbokens klassiska ”jag” byts ut mot ”hon”.<sup>31</sup> Vi har också den mycket effektiva indirekta framställning som vi fick exempel på i samband med den nedtecknade kyssen: ”Jag var just en sådan människa som han afskyr mest af allt” etc. Brandes taleflöde återges i *style indirecte libre*, d. v. s. med den talande, Brandes, i tredje person, Victoria i första och Brandes egna formuleringar kvarhållna i det direkta talets form.

Man skulle kunna säga att det äntligen är "paret" som skriver, inte Alter Egot. Resultatet är en rik text, en plastisk. En av effekterna är att båda personerna hamnar på visst avstånd. Båda kan bli föremål för genomsådande. Det farsartade får ett utrymme mitt i det tragiska. Ett Alter Ego är trots allt bara ett Annat Jag, i Victoria Benedictssons fall dessutom ett Annat Jag format efter bilden av det ensamma *cogito* ("i allt mänskligt vill han tränga ned så långt sond och öga kan nå"). Alter egot blir ett nytt jagpansar, snarare mer än mindre stelnat än den försiktiga fru Benedictsson.

Brandes bryter in i detta spegelförhållande. Han skapar oordning, rösterna blandas. Vi träder in i något av det tumult som ryms bakom kontorspärmens "nyckelhål" med dess manliga och kvinnliga gestalt. Men på ett annat sätt bidrar Brandes till stelandet. Brandes själv excellerar i att tänka i motsatspar, binära oppositioner: "Han säger att han delar alla människor i två slag: de som äro naturliga och de som äro affekterade." "Det gladdede mig" tillägger Victoria, som räknar sig till de naturliga. (SB3:115 f.) Eller: "Sista qvällen han var här sade han: 'För mig fins det endast två slags människor.' Jag såg förväntansfullt på honom. 'De som samla sig kring något, och de som lefva kringsspridda.'" "Jag är inte kringsspridd!" svarar Victoria. (SB3:187)

Under dessa oppositioner ligger förstas "paret". Naturlig-affekterad, samlad-kringsspridd, manlig-kvinnlig. I varje sammanhang, hur de än används, kan "man-kvinna", "manligt-kvinnligt" användas som vapen mot Victoria. Ett samtal den 15 december 1886: "'Det ligger något så qvinligt öfver er.' – 'Men hvad menar ni så med qvinligt?' – 'Det kan jag inte förklara.' [---] 'Jag menar att ni har vissa egenskaper, hvilka äro alldeles motsatta dem som räknas för manliga.' – 'Hvilka egenskaper?' (Det plågade mig så. Skulle jag redan börja sjunka i hans tanke!)" (SB3:127 f.)

Brandes: "Derför är jag lugn för er. Men alla mina fruntimmersbekanta här äro totalt i saknad af – jag vill icke säga ett arbete eller en sträfvan, ty det låter så storartadt, – nej jag vill säga att de sakna till och med en sysselsättning. Det gör att deras förälskelser upptaga dem i en alldeles oproportionerlig grad". Victoria: "Jag blef så glad att han sade detta, så allvarsamt och ärligt menadt" (SB3:188). Ofta låter det ju på honom, menar hon, som om han "tyckte qvinnorna kommit till verlden endast för att spela med i herrarnes små kärlekshistorier". Vid ett senare tillfälle tar hon upp samma tråd: "Hvad som gjorde skilnad på mig och andra qvinnor, sade jag, vore att jag har hvad de nästan alla sakna: ett arbete." Brandes: "Ni är ju också knappast en qvinna." (SB3:194)

Mot slutet av hennes liv accelererar betämningarna av det kvinnliga hos Ernst/Victoria: "Jag sörjer öfver att vara en qvinna. En qvinna kan aldrig bli förstarangs konstnär. Man säger så. Det är väl så också." "Qvinna utan kärlek ---- konstnär

utan konstnärlighet ---". (SB3:233) "Förbannelse öfver det att vara qvinna, när man fått en mans hjerna!" "En qvinna *är* ingenting af sig sjelf eller för sig sjelf. Och jag är endast en qvinna!" (SB3:234) "Ingen kan vara mer qvinna än jag. Detta begär att få vara något för en menniska, att få glömma sitt jag så snart det rör denne andre, det är så äkta qvinligt. Det är denne jag söker, denne jag alltid sökt." (SB3:242) "Jag har varit qvinna. För återstoden af mitt lif kan jag vara menniska." (SB3:267) Samtal mellan Brandes och Victoria: "En rigtig Kvinde er de ikke.' 'Jag, jo!' 'Nej, det er konstateret.' 'Hur då?' 'Husker de en vis Aften?'" (SB3:320).

Bortom alla inkonsekvenser och motsägelsefullheter förefaller en sak vara konstant: det som Luce Irigaray kallar det *homosexuella* mönstret. "Paret" rör sig hela tiden innanför en manlig libidinal ekonomi, en "homosexuell". Det finns bara *ett* begär, det manliga. Varje kvinnlig strävan är inskriven i det manliga begäret. Att vara "riktig kvinna" är att vara tillgänglig för den manliga erövringen. Att vara en kvinna som man är "lugn för" är att vara en kvinna som ändå har lagom "sysselsättning" för att inte "oproportionerligt" gå upp i en förälskelse. Att vara kvinna är att trots allt vara alltför "kringspridd" för att bli en "förstarangs konstnär". Att vara kvinna är att få vara något för "en menniska"!

"Paret" skriver i dagboken, men det är ett traditionellt heterosexuellt par, d. v. s. homosexuellt: *en* form av begär, *en* libidinal ekonomi. För den ena rösten finns bara stymning, stumhet.

Vi kan gå tillbaka till den sextonåriga Selma på bygatan – till Shakespeares syster. "Ursinnigt" skramlar ringklockan när Selma slår upp dörren till diversebodens inre. "Ursinnigt" ljud en gång enligt dagboken den unga Victorias skrån över den folktomma slätten (SB3:124) Vart har denna ur-sinniga stämman tagit vägen? Det som fanns inuti Selma/Victoria fick aldrig ta form i världen. Hon fick aldrig ta för sig ur diversebodens uttrycksförråd. Det blev ingen "teknisk skola" för henne. Det unga kvinnliga känslolivet kunde på så sätt aldrig förbinda sig med historien. Den ur-sinniga stämman blir stum. Förkvävd, "afstympad", som hon säger i dagboken. "Främmande", "själlös". Det inre har aldrig fått komma ut, rösten har ingen "själ". Den blir obrukbar för det som verkligen gäller. Alienerad, "afskräckande" på henne själv. "Det är att ha undergått våld på både kropp och själ. I allt som rör mitt innersta lif har jag att genomgå samma lidande som om jag vore stum" (SB3:128 f.).

Rösten spelar en stor roll som tema både hos Fredrika Bremer, före Victoria Benedictsson, och hos Selma Lagerlöf efter. Hos båda dessa författare blir den kvinnliga stämman "främmande", "hemsk", "tunn", "gäll", "skrikig". Men den blir det för *åhörarna*, inte för författarna eller framställningarna själva. Hos Victoria Benedictsson är rösten främmande och avskyvärd för *henne själv*. Hon vill inte tilllåta den att röra vid något inre, något väsentligt, någon sanning. Vi har sett hur den

är inringad av det manliga begäret, innesluten i det homosexuella "paret". Hos både Fredrika Bremer och Selma Lagerlöf är den kvinnliga röstens bärighet förenad med en utbrytning. – Jag vill ut! skriker Elisabeth i Fredrika Bremers *Familjen H\*\*\**, ut till mitt och moderns rike.<sup>32</sup> Kvinnorna i Selma Lagerlöfs *Bannlyst* bryter sig ut, ut ur männens landskap och gränsdragning. Sigrun säger: "Det finns något här, som kväver mig och tar andedräkten ifrån mig."<sup>33</sup>

Det som befriar stämman är utbrytningen ur det *homosexuella* begäret, återvändandet till moderns kropp. Därifrån kan både Fredrika Bremers och Selma Lagerlöfs kvinnor erbjuda mannen nya pakter, återupprätta "paret". Vad är skillnaden? *Skillnaden* är *hetero*. Den gamla heterosexuella paret är *homosexuellt*: *samma* begär. *En* form av begär, *en* libidinal ekonomi. Det nya paret är heterosexuellt. Olika begär. Flera former av begär, olika libidinala ekonomier.

Nästan allt skrivande sker innanför en manlig ekonomi. Den kännetecknas enligt Hélène Cixous av moderligt stöd och av identifikation med fadern. För kvinnans del blir skrivandet innanför denna ekonomi identifikation med fadern och förkastande av modern. Fredrika Bremer och Selma Lagerlöf kan båda tyckas skriva i en stark identifikation med fadern. Men hos båda bryter modern in. Stämman blir bärig i kontakten med moderns kropp. Madame de Castro, den väldiga moderskroppen i cirkustältet, är det första exemplet hos Selma Lagerlöf, moderskyssen och moderns eldsköte i *Familjen H\*\*\** hos Fredrika Bremer.

Hos Victoria Benedictssons finns "kroppens skygghet". Hon fruktar det som inte är "särskilt", det "odifferentierade", kvinnan som drift. "Jag vämjens vid qvinnor. Jag afskyr att se dem byta kläder, kamma sig och dylikt, lika mycket som då jag såg min man göra det. Det väcker samma leda och afsmak. Och det värsta är att de icke ha en aning om att det gör så. Denna ofinhet, jag skulle nästan vilja säga okyskhet, inger mig en ringaktning, som knappt kan uppvägas af verkligt goda egenskaper." (SB2:241f.) Brandes när de är på väg mot sitt första samlag: "Nu är du väl till mods som en som går till schavotten?" "'Nej', svarade hon och såg upp i hans ansigte, 'men jag vill ha min nattskjorta på först.' 'Hvad skall det tjena till?' 'Jo, jag skall ha min långa nattskjorta på, min kära nattskjorta!'" (SB3:336)

Ernst Ahlgrens skrivande sker innanför en manlig ekonomi. Förbindelsen mellan inre och yttre är bruten. Den unga flickan, Selma, blir inte en inbrytning på den frånvända bygatan. Hon blir ett med den, ett med den manliga ekonomin, ett med dess erövrings- och utpressningsprincip. "Gåfvor, hvad är det? Hvad ens energi af-tvingar naturen med händerna klämda kring hennes strupe."<sup>34</sup>

Det är inte min mening att hävda att Ernst Ahlgren "misslyckas" där Fredrika Bremer och Selma Lagerlöf lyckas. Ernst Ahlgren hör till 1880-talet. "80-talets genius" har hon kallats. Hon är sin tids hjältinna – "Ibsenhjältinna" har hon också kal-

lats – en som möter sin tids svårigheter och krav. Vilka dessa svårigheter och krav är har vi varit något inne på. Könskoden håller på att förändras. Gretchentypen av kvinna är förbi. I litteraturen, och i Brandes tidiga föreläsningar, förs en ny kvinnotyp fram: "Ibsenhjältinnan", en stolt, oböjlig, helgjuten karaktär. I huvudsak är hon mannens allierade. Tillsammans med honom går hon till angrepp mot gamla band och lojaliteter, mot inskränkande konventioner. Tillsammans med mannen går hon till angrepp mot det gamla kvinnoidealet, "fru Alving", den självförnekande och lojala hustrun.

1880-talet var överlag en "föräldralös" generation. Uppbrott, brytning, utbrytning kännetecknar decenniet. För männens del fanns mycket av oïdipal vinst i detta – frigörande fadersmord på löpande band. Andarna vaknar, Mäster Olof träder upp i predikstolen. Kvinnorna blir en moderlös generation. Deras mödrar, lojala Alvingar, "sanna" kvinnor, har ingenting att ge. Kvinnorna drivs i armarna på männen, "kamraterna", de nya bundsförvanterna.

Men det är en iskall omfamning. Förkvävande. Mer än någonsin skrivs kvinnan in i en manlig ekonomi. *Emancipation*, decenniets paroll, betyder just tillträde till mannens värld. Kvinnan skrivs in i en manlig ekonomi, och hon drivs ofta att föra den längre, mer till sin spets, än någonsin männen. 1880-talet är för kvinnornas del ett tragiskt decennium, ett decennium av exempellös kvinno-spillan. Stella Kleve, Hilma Angered Strandberg, Alma Åkermark, Anne Charlotte Edgren-Leffler, Alfhild Agrell, alla är de exempel på begåvade kvinnor som träder in på mannens mark och som tystas och/eller glöms. Nog finns det skäl för männen i en kommande generation att som Vilhelm Ekelund i "Ernst Ahlgren" tycka sig förföljda av tysta kvinnoögon:

då plötsligt varsnar jag  
stirrande mot mig genom mörkret  
två stora kvalfyllda, stumma  
kvinnoögon.  
Och jag ser och ser...  
ser all den namnlösa vandan  
i dessa ögon,  
ser allt det pinade,  
ångestfulla,  
blödande,  
ser de brinnande,  
smärtefullt sammandragna pupillerna  
borra sig mot mig,  
känner dem stinga

glödhet, vansinnigt.  
 Och jag böjer mig,  
 och jag skälver inför dessa ögon  
 ---<sup>35</sup>

Det är svårt att tänka sig hur en kvinnlig subjektivitet skulle kunna utbildas i den här tiden: ett lyckat samspel mellan blicken inåt, på det egna inre livet, och blicken utåt mot världen, kulturen, historien. Att bli flådd och stympad är två vanliga kvinnliga metaforer i 1880-talets litteratur. Flängning – kvinnan berövas sitt skyddande hölje, hon vänds ut och in, hon blottas på sig själv, förtärs. Stympning – kvinnan yxas till, formas med våld, pressas in i modellen. Hon får en röst, men den blir främmande för henne själv, afskräckande, afskyvärd.

Victoria Benedictssons dagbok, skildringen av hennes historia med Georg Brandes, är ”80-talets genius”. Den visar med obönhörlig tydlighet vilken ekonomi kvinnan är inskriven i, hur *homosexuellt* ”paret” är. Det finns ingen moderskropp att falla tillbaka på, ingen kvinnokropp att njuta i. Kvinnokroppen är flängd på sin hud. Nattskjortan behövs: ”jag *skall* ha min långa nattskjorta på, min kära nattskjorta!”

Victoria Benedictsson vill inte ha någon kropp. Kvinnokroppen är vämjelig – med dunster, utsöndringar, avfall. Den är något som framställningen måste kontrollera – nattskjortan på! Skrivandet får inte *flöda*. ”*Gåfvor*, hvad är det? Hvad ens energi aftvingar naturen med händerna klämda kring hennes strupe.” Det skapande arbetet blir aldrig omtalat som ett flöde eller en eruption – vad Fredrika Bremer kan kalla ”champagnebläddror ur en butelj” eller Selma Lagerlöf tala om som att pennan börjar gå ”nästan av sig själv”. Det ur-sinniga hölls tillbaka, blev hejdat hos Victoria Benedictsson. Det instängda ville ut – ”det som instänges bryter sig väg icke på en naturlig, utan på en konstlad väg” står det i dagboken. (SB3:124) Klara Johanson talar ”på trots mot språkbruket” om Victoria Benedictssons död som en ”naturlig död”.<sup>36</sup> Det ursinniga måste ut.

Den som förblöder framför spegeln på hotell Leopold är både Ernst Ahlgren och Victoria Benedictsson, både den flådda kvinnan och den stympade och förkvävda författaren. ”Bortkastad som en gammal handske!” (SB3:350) ”Döden för hans skull var det enda som kunde rentvå henne. Då skulle han se att hon ändå varit hederlig, att hon älskat honom helt, öfver allting, och det var därför hon hängifvit sig.” (SB3:343) ”Jag är en qvinna. Men jag är författare; är jag då icke också något af en man?” ”Jag har låtit vrida mig bort från min egen väg” ... (SB3:350) ”En egenskap, som jag behöfver uppodla för mitt författarskap, och som kan komma mig till godo om jag vill vinna hans intresse, är personalkännedom, kunskap om allt som händer,

politiskt och literärt, samt konsten att berätta klart, åskådligt, med alla belysande anekdoter, samt med blick för det humoristiska. Jag måste lära mig att uttrycka mig muntligt, med takt, finhet, ledighet, Med ett ord: jag måste bli 'Dame'. Icke affekteradt, utan verkligt: en finkänslig människa med vana vid umgänge." (SB3:358)

Ernst Ahlgren är en av banbrytarna i svensk litteratur. Klara Johanson menar att hon bättre än någon av sina samtida i Sverige visste vad "realism" vill säga. Särskilt lyfter Klara Johanson i det avseendet fram fru Marianne: "Med fru Marianne Olsson har hon utfört en mästerkupp. Denna figur vittnar om överdådig djärvhet, kanske oklart medveten. Vilken oförfärad energi måste inte ha krävts för att av denna futtiga, komiskt pretentiösa och similikultiverade varelse, den gamla goda familjeflickan i sin prydno, småningom yxa till ett väsen med icke just intressant markerade men tämligen sympatiskt mänskliga drag."<sup>37</sup>

Så långt Ernst Ahlgren. Victoria Benedictsson skapar det oförlikneliga dokumentet när det gäller det homosexuella paret, den manliga libidinösa ekonomin. I båda fallen rör det sig om en instängd blick, ett seende och en passion inskriven i det "futtiga" som både Brandes erotik och Marianne Olssons värld utgör.

Det fanns ingen väg ut från bygatan för den sextonåriga unga flickan. Hennes ur-sinne blev kvar inom henne. Hennes fält blev den frånvända bygatan. Hon kom aldrig längre än till Georg Brandes säng, Köpenhamns Nick Greene, "skådespelaren och teaterdirektören" som bestämde över allas roller i hela Skandinavien. Victoria Benedictsson fick samma roll som Shakespeares syster. Att ta livet av sig. Blåsa ut sitt ljus på hotellrummet.

Victoria Benedictsson blev inte med barn i teaterdirektörens säng. Men hennes död gick ändå i barnets, i födandets tecken. Hon valde att dö den 22 juli, årsdagen av dotterns död, det barn som hon ansåg sig ha dödat genom att svälta sig själv. Kroppen kan inte, får inte öppna sig. Det finns ingen väg ut för ur-sinnet. Det finns bara ett sätt. Att öppna strupen, låta ursinnet strömma, tömma sig.

## ABSTRACT

*Birgitta Holm, Who died at Leopold's Hotel?*

A split subject is signalled already by the twofold naming of Victoria Benedictsson/Ernst Ahlgren. More than most writers she herself took her pen-name seriously (ernst), and in literary history the naming of her has fluctuated more than in most cases. What effect has this split had on her writing? And what part did it play in her death, the brutal suicide at Leopold's Hotel? In *Pengar*, her first novel, the split manifests itself most clearly in a conflict between the protagonist Selma, in different stages of self-consciousness, and the narrative perspective, an instance close to Selma but not identical with her. The result is a tension

between an intense narcissistic pleasure in the text and an equally intense assurance of (or dream of) self-forgetfulness. As seen by the names, the split in the subject is also a split in sexual affiliation. This split finds a curious and uncomfortable outlet in her cooperation with Axel Lundegård, as exemplified by her writing a passage for him about a woman's hand. It culminates in her confrontation/relation with Georg Brandes, ending in the death at Leopold's Hotel. The person dying there is a person driven to death by a deep split combined with a demand, from without and within, for unity and a unified sexual identity.

## NOTER

- 1 "Ernst Ahlgrens romaner", 2.8.1908, i Klara Johanson, *Kritik*, Stockholm: Wahlström och Widstrand (1957), s. 9.
- 2 Victoria Benedictssons dagböcker har kommit ut i tre volymer, redigerade av Christina Sjöblad: *Stora Boken 1*, Dagbok 1882–1884, Lund: Bo Cavefors, (1978), *Stora Boken 2*, Dagbok 1884–1886, Lund: Liber förlag (1982) samt *Stora Boken och Dagboken, 3*, Dagbok 1886–1888, Lund: Liber förlag (1985), här förkortade SB1, SB2 resp. SB3.
- 3 Emblemets är avbildat i Sjöblads inledning SB1, s. 15.
- 4 Brev till Axel Lundegård 1.11.1884, i Axel Lundegård (red.), Victoria Benedictsson/Ernst Ahlgren, *Dagboksblad och brev, 1*, Stockholm: Bonniers (1928:1), s. 255.
- 5 *Ibid.*, s. 284.
- 6 Se t. ex. Sjöblads inledning till SB1, s. 14 och Jette Lundbo Levy, *Dobbeltblikket. At beskrive kvinder*, Köpenhamn: Tidene Skifter (1980), s. 8.
- 7 Johanson (1957), s. 71 f.
- 8 *Ibid.*, s. 72.
- 9 *Pengar* citeras från Ernst Ahlgren, *Pengar. Novell*, Stockholm: C. E. Fritzes bokh. (1885), s. 1.
- 10 Fredrika Bremer, *Hertha, eller en själs historia. Teckning ur det verkliga lifvet*, Stockholm: Bonniers (1856), s. 48.
- 11 *Ibid.*, s. 18.
- 12 Virginia Woolf, *Ett eget rum*, övers. Jane Lundblad, Stockholm: Tidens förlag (1977), s. 58–59.
- 13 Tania Modleski, *Loving with a vengeance. Mass-produced fantasies for women*, New York and London: Methuen (1984), s. 54–56.
- 14 Lisbeth Larsson, *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress*, Stockholm/Stehag: Symposium (1989), s. 189.
- 15 Lundbo Levy (1980), s. 50 ff.
- 16 Lundegård (1928:1), s. 272.
- 17 *Ibid.*, s. 283.
- 18 *Ibid.*, s. 299.
- 19 *Ibid.*, s. 300.

- 20 Ibid., s. 313.
- 21 Ibid., s. 314.
- 22 Brev till mig 13.3.1990.
- 23 Sidhänvisningen gäller Axel Lundegård, *Röde prinsen. Ett ungdomslif i stämningar*, Stockholm: Haeggström (1889).
- 24 Lundegård (1928:1), s. 300.
- 25 Citerat efter *Samlade skrifter* av Ernst Ahlgren, 1, Stockholm: Bonniers (1918), s. 8.
- 26 Tora Sandström, *En psykoanalytisk kvinnostudie. Ernst Ahlgren–Victoria Benedictsson*, Stockholm: Bonniers (1935), s. 176.
- 27 Ibid., s. 98.
- 28 Citerat efter Pil Dahlerup, *Det moderne gennembruds kvinder*, Köpenhamn: Gyldendal (1983), s. 76.
- 29 Jfr Fredrik Böök, *Victoria Benedictsson och Georg Brandes*, Stockholm: Bonniers (1949), s. 55 och 61 samt Lundbo Levy (1980), s. 99 f.
- 30 Woolf (1977), s. 42 f.
- 31 Jfr Karl Erik Rosengren, *Victoria Benedictsson*, Stockholm: Natur och Kultur (1965), s. 72.
- 32 Fredrika Bremer, *Teckningar utur hvardagslivet 3, Familjen H\*\*\** (Forts.), Uppsala: Palmblad (1831), s. 153.
- 33 Selma Lagerlöf, *Bannlyst*, Stockholm: Bonniers (1945), s. 46
- 34 Brev till Axel Lundegård 22.5.1888, i Axel Lundegård (red.), *Victoria Benedictsson/ Ernst Ahlgren, Dagboksblad och brev*, 2, Stockholm: Bonniers (1928:2), s. 347.
- 35 Vilhelm Ekelund, *Syner*, Stockholm: Bonniers (1901).
- 36 Johanson (1957), s. 71.
- 37 Ibid., s. 10 ff.

Uppsatsen går tillbaka på upptakten till en aldrig fullbordad del tre av ”Romanens mödrar” som skulle ha handlat om Ernst Ahlgren/Victoria Benedictsson.