

# 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

# Den drunknade kvinnan

## *En förändrad genusordning i början av förra seklet*

AV CATRINE BRÖDJE

”Att vara modern är att ingå i ett universum där, som Marx sade, ’allt som är fast förflyktigas’”. Så uppfattar modernitetsforskaren Marshall Berman begreppet modernitet, som enligt honom inte bara är en historisk period utan också ett tillstånd, en ”erfarenhetsmassa”, som leder till en speciell livskänsla och vilken innebär att både jaget och världen upplevs som något undanlidande och motsägelsefullt i ett samhälle där nytt ställs mot gammalt.<sup>1</sup>

1900-talets första decennier hade en egen modernitetsdiskurs och i denna ingick bl. a. diskussionen om de förändrade relationerna mellan könen, vilken jag väljer att kalla en förändrad genusordning.<sup>2</sup> Här lades grunden till hela 1900-talets pågående förändringar av våra genusidentiteter.

Många av tidens kvinnor bekräftade modernitetens försäkran om förändring och använde gärna ord som ny, modern, utveckling och framtid.<sup>3</sup> De såg möjligheterna i en förändrad genusordning i vilken nya livsmönster kunde prövas, de började synas alltmer i det offentliga livet och de fick tillträde till områden som hittills varit manliga. Nya yrken och utbildningsvägar skapades för dem och 1903 bildades Landsföreningen för kvinnans politiska rösträtt, LKPR.

För flera kvinnor, t. ex. för dem som skrev in sig vid universiteten, var den nyvunna friheten emellertid inte problemfri. De hade uppfostrats enligt 1800-talets kvinnoideal, men verkade under ett skede, då kvinnorna alltmer positionerade sig jämsides med männen. Om deras utsatta position skrev bl. a. Emilia Fogelklou. Flera av hennes kvinnliga studiekamrater var starka, ensamma, men orkade inte leva och gick under. De misslyckades eftersom de tillhörde en ”kvinngeneration, som bar på så många nya frågor och bördor utan att nå fram”.<sup>4</sup>

När allt fler kvinnor förvärvsarbetade och engagerade sig för feminismens sak hotades traditionella manliga privilegier och många män hamnade i en identitetskris, som också kallats en kris för maskuliniteten.<sup>5</sup> Flera oroade sig för en minskad virilitet och tilltagande vekhet hos männen. Det ansågs nödvändigt att eftersträva en sann och rätt manlighet, som enligt den svenske medicinprofessorn Seved Ribbing skulle uppnås genom sport och fysiska övningar. Ribbing varnade för att benägenheten för sjukdomar i nervsystemet skulle öka om inte ”nervförtärande inflytelser” som ångan, elektriciteten, dagspressen och kvinnligt förvärvsarbete motarbetades. I

Ribbings sistnämnda uttalande är hans genuspolitiska hållning synnerligen tydlig.<sup>6</sup>

I Sven Hedins försvarsvänliga broschyr *Ett varningsord* från 1912 framgår det att tidens oro för dekadens, omanlighet, perversitet och homosexualitet hade politiska implikationer. Riktiga män är hårda, disciplinerade och maskulina till skillnad från socialisterna som är omanliga, svaga, slappa och feminina. Hedins broschyr vittnar om att olika mansideal stred vid sidan av varandra i början av förra seklet.<sup>7</sup>

Den österrikiske filosofen Otto Weininger illustrerar den manliga identitetskrisen vid det förra sekelskiftet. Hans bok *Geschlecht und Charakter* (1903), som var en husbibel för många av tidens manliga författare, bygger sina teorier på värderingar, som är extremt genusrelaterade, och ställer upp två motsatta konstruktioner: den ideala mannen M (Mann) och den ideala kvinnan W (Weib). Weininger kommer fram till att typen W är irrationell, passiv och svag medan typen M är kreativ, stark och logisk.<sup>8</sup> Mot bakgrund av en naturvetenskaplig kuliss, som kan betecknas som nynietzscheanska spekulationer, resonerar Weininger kring faktorerna M och W. Han låter kvinnan bli en negation till det manliga normalfallet och hans diatrib mot kvinnan systematiseras i slutsatsen: "Undine, den själlösa Undine, är kvinnans platoniska idé".<sup>9</sup>

Även tidens läkare och gynekologer strävade efter att definiera kvinnligheten och fascinerades av att dissekera kvinnokroppen på obduktionsbordet. De producerade genus genom att dokumentera de biologiska könsskillnaderna och att bevisa att kvinnan var mannen underlägsen både vad gällde intellektuella och moraliska kvalifikationer: Kvinnan var annorlunda, passiv, ologisk, obegriplig och därmed olämplig på den offentliga scenen. Det handlade alltså om att på mannens villkor konstruera en kvinnlighet och en kvinnlig sexualitet.<sup>10</sup>

\*

Kring det genuspolitiskt omvälvande förra seklet skapade kvinnans inträde på offentlighetens scen utan tvivel en oro över en förändrad genusordning, som skulle kunna leda till en försvagning av männens och samhällets virilitet.<sup>11</sup> Bland svenska författare vid denna tid uttryckte t. ex. Sven Lidman och Sigfrid Siwertz en sådan oro i sin lyrik. I deras texter blir den kvinna, som det manliga diktjaget åtrår, en hotande driftvarelse. I Lidmans svit om Pasiphaë ur debutsamlingen med samma namn är kvinnans sexualitet okontrollerbar och besegrad med undergång: "Du hetsar, kvinna, och ditt öga pockar, / du kräver evigt offer för din lustas glöd, / så låt oss följa utan motstånd när du lockar, / och låt oss jublande gå mot vår död!" (s. 42) I denna diktsvit är det verkligen påtagligt hur Lidman låter kvinnan bara vara kropp och drift som leder till mannens undergång och död.<sup>12</sup>

I Siwertz dikt "Estradens Cirke" ur hans debutsamling *Gatans drömmar* (1905) framstår kvinnligheten som djurisk. Där blir den självständiga, starka kvinnan en demonisk och skrämmande femme fatale-gestalt, som har kontroll över både sin egen kropp och den manliga beundraren. I dikten vänder sig en man direkt till en kvinna, som han starkt attraheras av: "Jag längtar se din blick af lusta skymmas / och känna dina hvita lemmars ryck [---]." (s. 17) Dikten domineras av denna kvinna som enligt mannen är ond, farlig och hal som en orm. Kvinnan liknas också vid ett rovdjur och det signalerar att kvinnan representerar driftslivet. Trots att kvinnan befinner sig i en objektposition har hon uppenbarligen ändå övertaget och är hånfull mot det manliga diktjaget som ber och hotar: "Emot ditt hjärtas natt likt heta bränder / jag slungar hot och böner, men du drog / din snäfva silkeskjortel slät och log / i iskallt hån med hvita rofdjurståndet." (s. 17) Kvinnan är sålunda självständig, men för diktjaget får hon en betydelse bara genom sin farliga lockelse och det gäller att vinna henne "i rus en purpurnatt" och sedan fly. Diktjaget kan inte tämja denna självständiga kvinna i passiv undergivenhet och därför får hon platsen som det onda, det låga och det giftiga.

Litteraturforskaren Johan Lundberg tvekar inför att relatera Siwertz' beskrivning av kvinnan i "Estradens Cirke" till tidens modernitetsupplevelse, där kvinnlighet kopplas samman med okontrollerbarhet och hot, och talar hellre om att Siwertz knyter an till det samtida kulturklimatet, då Siwertz t. ex. framställer kvinnan som en orm.<sup>13</sup>

Lundberg menar vidare att en framställning av kvinnan som något hotande och farligt inte enbart kan ses mot bakgrund av att tidens kvinnor började ifrågasätta männens makt. Med stöd i George L. Mosses undersökning av den moderna tidens mansideal, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* (1996), anför Lundberg andra orsaker som t. ex. det starkt framväxande androgyna mansidealet i den dekadenta estetiken och den ökade toleransen mot manlig homosexualitet.<sup>14</sup> Likväl kan det inte förnekas att ökat kvinnligt förvärvsarbete och feminismens frammarsch vid denna tid verkligen hotade traditionella manliga rättigheter.<sup>15</sup>

Otvivelaktigt skapade genus problem i början av det förra sekelskiftet. I sin självbiografi *Att vara ung* (1949) erkänner Siwertz att han hade svårigheter att möta den nya tidens genusordning och den nya, självständiga kvinnan skrämde honom, mycket beroende på tidens polarisering mellan kvinnligt och manligt:

Den atmosfär man levde i tillät ingen sund värme, ingen verklig ömhet för det andra könet. Det överhettade fantasilivets utsvävningar ledde till fruktan, främlingskap och rentav ett slags lystet hat. [---] Det sker en förskruvning, man dras med en hemlig innersta känsla att man måste hävda sig, att man har rätt att ta skadan igen på det

andra könet. Den skygga, finniga gymnasisten blir den egoistiska älskarens och den självhärliga och tyranniska äkta mannens fader.<sup>16</sup>

Att kvinnor och män skildrar det förra sekelskiftets modernitetsupplevelse olika visar Margaretha Fahlgren i sin uppsats "Genus och modernitet i det litterära sekelskiftet". Där uppmärksammar hon hur kvinnliga författare, t.ex. Marika Stiernstedt, såg möjligheterna i moderniteten som innebar en förändrad genusordning till skillnad från de manliga sekelskiftesförfattare, t.ex. Sven Lidman och Sigfrid Siwertz, som uppfattade modernitetsupplevelsen som ett hot där en del av denna hotande förändring var kvinnan.<sup>17</sup> Till skillnad från Lundberg anser jag, i likhet med Margaretha Fahlgren, att Lidmans och Siwertz' bilder av kvinnan framför allt måste ses som en projektion av deras skräckfyllda känslor inför en förändrad genusordning, som skulle kunna upplösa könsnormer och ifrågasätta manligheten.

\*

Vid sidan av de bilder som skildrade kvinnan som vampyr eller monster, var bilden av den döda kvinnan ett vanligt förekommande motiv kring förra sekelskiftet. En bok med en träffande titel kring just detta motiv är *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic* från 1992 av Elisabeth Bronfen. Hon menar att såväl den västerländska litteraturen som konsten skrivs och målas över en kvinnas döda kropp och att vi som läsare och åskådare är så omedvetet inställda på en död kvinnokropp att vi inte märker hur framträdande den är.<sup>18</sup>

Att det mest sublima är en vacker död kvinna har sålunda visat sig vara en orubblig bild i konsten och litteraturen. Det är onekligen så att den fysiska kroppen är ett viktigt område vad gäller att reproducera genusordningen i en kultur och här ämnar jag sätta fokus på mäns och kvinnors förhållande till en kvinnas döda/döende kropp. I de fyra litterära texter, som jag ska studera, drunknar en kvinna. Texterna är Georg Heyms dikt "Die Tote im Wasser", Bertolt Brechts ballad "Vom ertrunkenen Mädchen", Kate Chopins roman *The Awakening* och Anna Lenah Elgströms novell "Det sjungande barnet".<sup>19</sup> Mitt texturval inbegriper både en tidig och sen kvinnlig respektive manlig gestaltning av en kvinnas drunkningsdöd: Heyms dikt från 1910 respektive Chopins roman från 1899 samt Brechts dikt från 1927 och Elgströms novell från 1921. Det är egentligen märkligt att den kvinnliga drunkningsdöden är ett gemensamt motiv i dessa fyra mycket olika texter utgivna 1899–1927 i Sverige, Tyskland och USA. Det kan vara en tillfällighet, men det gemensamma motivet föreligger och manar därför till en jämförelse.

Det främsta intresset ägnar jag Elgströms novell som jag läser bredvid de andra

texterna. Därmed hoppas jag kunna synliggöra hur olika genuserfarenheter ser på motivet kvinnlig druckningsdöd. Jag undersöker om det är möjligt att låta kvinnor och män upprätta en dialog, där både de kvinnliga och manliga rösterna hörs, i stället för att stanna vid att motivet om den kvinnliga druckningsdöden blir en manlig monolog.<sup>20</sup>

Den tyska litteraturforskaren Anna Maria Stuby följer i *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen* (1992), en bok som var det första incitamentet till denna undersökning, gestaltningen av Ofelia hos manliga författare från Shakespeare till Heiner Müller. Hon uppmärksammar hur den drucknade kvinnan kring det förra sekelskiftet avindividualiseras, ofta blir ett stinkande kadaver och får sexuella konnotationer. Diktare som hon berör är bl. a. Bertolt Brecht och Georg Heym. Anna Maria Stuby menar att för de manliga diktarna i början av förra seklet, t. ex. Brecht och Heym, tjänade både Shakespeares Ofeliagestalt och Rimbauds Ofeliadikt som förlaga till motivet kvinnlig druckningsdöd.<sup>21</sup>

### *Den drucknade kvinnan och de manliga författarna*

Vi börjar med att se närmare på hur Heym gestaltar motivet i sin dikt "Die Tote im Wasser" från 1910, där den döda kvinnan är anonym både i titeln och i hela dikten.<sup>22</sup> Diktens två första strofer har storstaden som kuliss och beskriver en folktom hamn en tidig kväll. I den andra strofen blir läsaren uppmärksam på liket i en liknelse, som nästan är en filmisk sekvens, där både liket och staden presenteras: "Der Stadtnacht Spüllicht treibt / Wie eine weiße Haut im Strom und reibt / Sich an dem Dampfer, der im Docke ruht."<sup>23</sup> I den tredje strofen beskrivs avfallsprodukter, som driver omkring i vattnet och ibland vilka liket bitvis träder in i dikten: först en vit dansklänning, därefter en naken hals och till sist ett blyvitt ansikte. Den vita dansklänningen väcker minnet av en kärleksdröm, men så fort den dyker upp är den överdragen med fet glans. Möjligen kan klänningen vara en brudklänning, som antyder att den unga kvinnan är en övergiven brud. Först i den fjärde strofen beskrivs hela liket samtidigt som det förvandlas till ett vitt skepp. I denna strofs slutrad förändras diktens stämning när likets ögon paradoxalt nog stirrar upp mot himlens rosa moln.

De sista tre stroferna parodierar Ofeliamotivet och liket tar nu den groteska gestalten av ett skepp där manskapet består av råttor. I det lila vattnet seglar liket / skeppet stolt och glatt ut mot havet. Heym antyder här en möjlig orsak till den unga kvinnans självmord: "Ihr dicker Bauch."<sup>24</sup> Kvinnan har haft en fri förbindelse med en man, som har lämnat henne, fastän hon är gravid och av förtvivlan tar hon sitt liv. Ute på havet saluterar hon av Neptun, vilket ger hennes död en viss heroisk inramning, innan hon får vila i den feta bläckfiskens armar.

Bilden av Ofelias död var ett känt och ofta använt motiv i 1800-talets konst och en tongivande bearbetning av motivet gjorde prerafaeliten John Everett Millais 1851/52.<sup>25</sup> Denna traditionella bild av en vacker och estetisk död nedmonterar och förstör Heym i sin dikt. Varför? Å ena sidan skulle Heyms upplysning om den unga kvinnans tillstånd, d. v. s. hennes graviditet, kunna kopplas samman med en kritik av tidens förtryckande könsideologi i vilken en kvinna inte råder över sitt eget öde och tvingas underordna sig mäns makt och godtycke. Det betyder att en kvinnas liv är avhängigt en man och om hon överges står hennes val mellan skam eller döden för egen hand. Kvinnan i Heyms dikt har brutit mot den av den manliga normen bestämda sexuella ordningen och har haft en fri erotisk förbindelse. Hon fördöms därmed av den vedertagna moraluppfattningen och drivs till självmord. I ett könsideologiskt perspektiv angriper Heym sålunda tidens dubbelmoral som tillät män att först utnyttja kvinnor för tillfälliga förbindelser och sedan fördöma dem. Den drunknade kvinnan i dikten blir sålunda ett offer för en borgerlig ideologi som föreskrev driftskontroll och kvinnlig avhållsamhet före äktenskapet.

Å andra sidan placeras kvinnan i Heyms dikt i offerposition och hon negeras, perverteras. Det kvinnliga blir därmed något skrämmande, något främmande, det andra och döden. En sådan gestaltning av det kvinnliga kan enligt min mening relateras till den skräck som många män vid denna tid kände inför modernitetsupplevelsen, som också innefattade en förändrad genusordning.<sup>26</sup>

\*

I likhet med Heyms dikt kan Bertolt Brechts ballad "Vom ertrunkenen Mädchen" (1927) läsas i relief mot Ofeliagestalten. Även här blir det kvinnliga något obehagligt, men inte alls på samma drastiska sätt som hos Heym.<sup>27</sup> I Brechts ballad är den unga kvinnans drunkningsdöd till en början inte fränstötande och här antyds att den unga kvinnan inte har dött frivilligt: En opalfärgad rymd försöker blidka den döda. I den andra strofen förändras stämningen och den omgivande naturen blir ett hot som gör hennes färd mot flodens botten grym. Fiskar, tång, alger fastnar på hennes kropp och tynger ner henne. Det är som om naturen motarbetar henne. Den tredje strofen lämnar inledningsvis den unga kvinnans lik och frammanar en stämningsbild, där en mörk kväll blir till gryning. Först i strofens slutord, då gryningen når fram till den drunknade flickan, målas dödens hotbild åter upp.

Den sista strofen har ett mera drastiskt bildspråk än de tidigare stroferna: "Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war / Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß / Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar. / Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas."<sup>28</sup> Förgängligheten framträder

över den drucknade flickan som glöms bort av Gud. Här kan det noteras att det är kvinnans hår, som är den sista identifieringsmöjligheten, innan hon blir ett kadaver. Därmed knyter Brecht an till samtida gestaltningar av Ofeliamotivet, där en förenande länk just är den drucknade kvinnans långa hår, som lägger sig längs med hennes kropp.<sup>29</sup>

Den neutrala och nästan krassa tonen, som genomsyrar denna ballad och som pekar framåt mot Brechts Verfremdungs-effekt, förstärker det kusliga i gestaltningen av en ung kvinnas druckningsdöd. Balladen lämnar ingen orsak till hennes död, utan den beskriver helt enkelt att hon drucknat, att djur och växter klibbar sig fast på henne, att hon lakas ut, glöms bort av Gud och att hon blir ett "as bland asen".

Brecht knyter förvisso an till balladens ämnessfär när han återger en livsavgörande episod i en ung kvinnas liv, men han överskrider också genrens gränser genom att ge balladen en nykter och saklig ton, vilket ger ett obehagligt intryck. Det accentueras av den utelämnade uppgiften om anledningen till kvinnans druckningsdöd. Från början avsåg Brecht emellertid att teckna en bakgrund genom att kalla balladen "Vom erschlagenen Mädchen", en titel som skulle anspela på den mördade Rosa Luxemburg. Brecht valde dock att stryka den ursprungliga titeln och till följd därav, menar jag, går också balladens politiska dimension förlorad.<sup>30</sup>

Genom att undvika referensen till mordet på den kvinnliga grundaren av den underjordiska organisationen Spartakusbund lämnas det i balladen ett vidare tolkningsutrymme, som därmed också kan rymma en ambivalent hållning gentemot kvinnlighet. Den drucknade kvinnan blir, precis som i Heyms dikt, framför allt en död kropp – ett "as bland asen" – och det är en bild av kvinnligheten som kan ses som en projektion av mannens rädsla inför en förändrad genusordning.

Men vad händer då den kvinnliga författaren skriver om en kvinna som drucknar? Hur går hon i dialog med de manliga författarna kring detta motiv?

### *Den drucknade kvinnan och de kvinnliga författarna*

I början av förra seklet var den kvinnliga författarens utgångspunkt radikalt annorlunda. Utifrån en marginaliserad position skapade hon motstrategier och försökte ofta vända på innehållet i den rådande kulturens genusbundna uppfattning om kvinnligheten. Det gjorde Kate Chopin i romanen *The Awakening* (*Uppvaknandet*) från 1899 och Anna Lenah Elgström i novellen "Det sjungande barnet" ur *Martha och Maria* från 1921. Där skriver de om en kvinna som drucknar och ger hennes druckningsdöd uppenbara positiva förtecken.

Huvudpersonen i Chopins roman är Edna Pontellier som är otillfredsställd i sitt äktenskap med en förmögen make, som framför allt betraktar henne som en vik-

tig egendom. Edna blir förälskad i en ung man och lämnar make, hem och barn. Älskaren blir upprörd över hennes beteende. I slutet av romanen promenerar Edna ensam ner till havet, där "[h]avets röst är förförisk, upphör aldrig, viskar, ropar, mumlar, inbjuder själen att vandra ut i avgrunder av ensamhet" (s. 171). Hon tar av sig kläderna och erkänner för sig själv: "Så egendomligt och vördnadsbjudande det kändes att stå naken under skyn! Så ljuvligt! Hon kände sig som en nyfödd varelse som öppnar sina ögon i en välbekant värld som den aldrig lärt känna." (s. 171) Edna börjar simma och känner efter en stund att hon inte har några krafter kvar. Hon fortsätter dock simma samtidigt som bilder och hörselintryck från barndomen dyker upp:

Hon tittade bort i fjärran, och den gamla skräcken flammade upp ett ögonblick, sedan sjönk den tillbaka igen. Edna hörde sin fars röst och sin syster Margarets. Hon hörde skällandet från en gammal hund som stod bunden vid sykomoren. Kavalleriofficerens sporrar klirrade när han gick över verandan. Bin surrade och luften fylldes av nejlifikors myskdoft. (s. 172)

Här slutar romanen. Själv mord eller inte? Det är en mycket omdebatterad fråga i forskningen kring romanen, där många tolkar Ednas beslut att simma ut i havet som ett nederlag och självförnekelse.<sup>31</sup> Sandra M. Gilbert och Susan Gubar utgår i stället från romanens mytiska undertext och lanserar därför en mycket trolig tolkning av slutscenen. När Edna står vid vattenbrynet är hon inte längre den otillfredsställda verkliga kvinnan; maka, mor och älskarinna, utan en naken pånyttfödd varelse. Den nakna kvinnan simmar iväg för att befria sig själv och är på väg mot en verklighet som kanske kan förse henne med nya mytiska mönster genom vilka hennes liv kan förstås. Hon simmar inte mot döden utan tillbaka till det mytiska, hedniska, till barndomen, precis som romanens sista meningar säger oss. Det är som om hon tvättar sig själv i vattnet och döden blir en befrielse.<sup>32</sup>

\*

Anna Lenah Elgströms novell "Det sjungande barnet" utspelar sig i Venedig under renässansen.<sup>33</sup> Huvudpersonerna är den grymme amiralen Morosini, det sjungande barnet Clarice och kurtisanen signora Ancilla. Alla tre möter en vändpunkt i sina liv då de träffas i novellens inledningsscen, som är en kyrka. Där ska en mäsas hållas för att fira att Venedigs flotta har segrat över turkarna. Som befälhavare över Venedigs flotta sitter Morosini på hedersplatsen i koret. Signora Ancilla är "för tillfället hela Venedigs samtalsämne" (s. 146) p. g. a. att hon i en duell med en kniv sårat sin rival, priorinnan vid Tiggareklostret, och väcker därför stor uppmärksamhet vid

sin ankomst till kyrkan. Det sjungande barnet Clarice är syster till signora Ancilla och har uppfostrats av nunnorna i Tiggareklostret. Kyrkans klosterkör har blivit berömd tack vare Clarices sångröst. Morosini fascineras av Clarices sångröst och av Ancilla får han veta att Clarice är Ancillas syster. Clarice är inte längre välkommen till Tiggareklostret p. g. a. Ancillas duell med priorinnan. Ancilla berättar att Clarice ska bo hos henne och delta i hennes kurtisanverksamhet.

Några dagar senare besöker Morosini Ancilla och upptäcker ”en späd liten flicka med sin smala nacke böjd och sina små händer på nunnesätt instuckna i sin mörka kåpas ärmar, skymtande fram än här än där i den stojande skaran av skrikande skökor och närgångna män, mellan vilka hon gick, så underligt tyst och obemärkt som om hon varit osynlig” (s. 158). Därefter befäller Morosini Ancilla och de andra kvinnorna att dansa för honom. Dansen blir vild och mitt i den befinner sig Clarice inför vilken Morosini har ambivalenta känslor:

Han skulle velat ropa till henne att fly, att akta sig för all den heta smuts, den blodiga brunst, den lönnliga, sjuka eld, som pyrde i dess djup. Men hans läppar öppnade sig blott till ett löje, lystnare och skadegladare än alla andras, där han satt i virvelns medelpunkt, dess drivande kraft, djupets djupaste, eldens innersta väntande hennes fall som *han* skulle ta mot. Han böjde sig krampaktigt fram – han skulle velat rusa fram, lyfta henne ur det smutsiga, sjudande vimlet och föra henne tillbaka till den ljusa, rena rymd varur hon förirrat sig – han sträckte till hälften ut sina armar, men visste att när han fått henne i deras grepp skulle han icke släppa henne förrän han begått helgerånet. (s. 162 f.)

Kvällen hos Ancilla slutar dock med att Morosini tar Clarice i sin famn och flyr därifrån med henne. Morosini håller Clarice inlåst och själv isolerar han sig. Han längtar efter att få döda och beklagar att Venedig är en fredlig stad numera. Clarice sjunger inte längre – sista gången var i kyrkan då Morosini hörde henne för första gången – men han hör henne ofta be, vilket är outhärdligt för Morosini, som tagit avstånd från sin gudstro.

En dag beger sig Morosini till sitt harem och ber föreståndarinnan smycka Clarice till kvällens maskerad. Tillsammans i gondolen närmar de sig maskeradens brus och Morosini förstår att Clarice inte hör hemma i denna värld. Han för henne därifrån och de vandrar längs en kaj. Morosini inser att han med en enda rörelse kan befria henne från livet. Han har armarna om hennes axlar och han böjer henne långsamt bakåt över brokanten där de stannat. Hon blir inte rädd och gör inte motstånd:

Han stirrade stelt ned i deras strålände djup och såg dem glimma till i ett plötsligt milt löje av tacksamhet och förlåtelse – det första leende han sett henne le. Så vändes

de längtande, fjärrskådande från honom – från allt i världen – upp mot himmelen. Då kunde han göra det. Med en enda liten rörelse strök han henne ut ur mörkret. Det skimrande vattnet tog mot hennes lilla kropp mjukt som en vaggga. Intet skrik, intet buller bröt den högtidliga tystnad, vari han stod och skälvande såg ut i rymden. Som i en dröm hörde han sång från det i månskenet förtonande vattnet – ljuva, sakta förklingande toner glimma upp och försvinna likt månstrålar på vågorna. Det sjungande barnet sjöng än en gång, högt och jublande, som den första och enda gången han hörde henne upplyfta den röst, vilken beseglat hans liv. – Tackom och lovom Herren, som befriat mig ifrån förföljarnas snaror! ljöd det bävande av frid från det vita dunklet. Han stod orörlig och lyssnade, tills sången liksom försvann bakom havets vita strimma, där den djupnade i månglansen. (s. 186)

Clarice möter en estetiskt tilltalande död med glädje och i triumf då hon samtidigt som hon försvinner ner i vattnet jublande höjer sin röst. I scenen med hennes drunkningsdöd tecknas också ett landskap kring motsatsparet mörker och ljus. Hon höjer sig från en låg, materiell, mörk existens till en högre, andlig och gudomlig nivå, d. v. s. hon når ljuset. Det anmärkningsvärda är att det är Morosini som stryker ut henne ur mörkret och för henne till ljuset. Därmed upphävs det hierarkiska tänkandet i dikotomier där mörker brukar förknippas med kvinnlighet och ljus med manlighet. Man och kvinna respektive ljus och mörker byter plats.

Clarices dödsscen står långt ifrån Heyms och Brechts gestaltning av den kvinnliga drunkningsdöden. Kvinnorna i deras dikter är redan döda kroppar till skillnad från Clarice som, i likhet med Edna Pontellier, är på väg mot döden. Den skrämmande gestaltningen av den estetiska alliansen mellan drunkningsdöd och kvinnlighet i Heyms och Brechts dikter finns inte i Chopins och Elgströms texter. Där blir den kvinnliga drunkningsdöden snarast lockande.

Dagen efter Clarices död sitter Morosini i Clarices kammare och ber. Därefter beger han sig till ett strängt kloster, där man lever i tystnad utom då man ber till Gud. Ancilla dör efter ett vidlyftigt liv i franska sjukan. På hennes begravning håller Morosini en mäsas för henne och Clarice infriar sitt löfte att sjunga befrielse för systemens själ. Mitt under mässan hörs ”en osynlig röst, så mäktig och ren, så genomträngande klar att det för visso var en ängels stämma” (s. 192). Efter många år av späkningar dör Morosini på klostret.

Morosini är en mäktig, demonisk, grym man och rykten florerar att kvinnor spårlöst har försvunnit från hans harem. Han upplever emellertid att hans ondskan kan brytas ner av Clarices gudomliga sång. Samtidigt är han medveten om att han njuter av att gå till botten av sin ondskan precis som den gången han piskade ihjäl en mulattslav.

Med Clarices närvaro i palatset inträder en förändring i Morosinis sinnesstäm-

ning. På nätterna vandrar han som en osalig ande utanför hennes kammare. Han besöker inte längre sina favoritkvinnor i haremets utan i stället försöker han närma sig Clarice, men han känner att ett stort avstånd råder mellan dem:

Men mellan dem voro vidderna – deras oändliga stillhet omgav henne; oåtkomlig hade hon dragit sig tillbaka, och hennes ansikte hade samma livlöst slutna prägel som den gången det medvetslöst låg vid hans bröst – ett vitt skimmer av avlägsen, dödsklar ro, vilket kom honom att rysa då hon upplyfte sin böjda nacke och såg på honom med sin fjärrskådande blick, vilken genomisade dunklet. (s. 172 f.)

Morosini märker att Clarice blandar ihop sitt liv och sin död. Hon talar hellre om vad hon ska göra i himmelen än om vad hon ska företa sig på jorden. Liv och död är ett och detsamma för henne. Ibland jämför Morosini henne med en ängel som skickas till jorden i mörka och syndiga tider. Han undrar även om Clarice är ett verkligt barn eller om hon bara är en synvilla.

Precis som i Kate Chopins roman *Uppvaknandet* kan en mytisk dimension spåras i Elgströms novell ”Det sjungandet barnet”. Clarice sjunger gudomligt och Morosini upplever att hennes röst skulle kunna föra honom med sig upp i rymderna. Hon tycks inte höra hemma på jorden med sitt ansikte som lyser stjärnlikt och som är ”underligt vist och sorgset, drömligt ensligt och främmande” (s. 160). I Morosinis palats sjunger hon inte längre och på nätterna är hon vaken. När hon drunknar sjunger hon jublande och högt igen. Clarice återvänder till jorden från himmelen på systemen Ancillas begravning och sjunger för henne. Precis som gudinnan Iris i den grekiska mytologin blir Clarice en förbindelselänk mellan himmel och jord. Iris är gudarnas budbärerska, i synnerhet Heras, och som i likhet med Clarice vandrar mellan himmel och jord.<sup>34</sup>

Enligt traditionen skulle Morosini vara den manliga hjälten och Clarice det kvinnliga offret i det patriarkala samhälle som de lever i. Denna dikotomi nedmonterar Elgström emellertid i sin novell. När vi möter Morosini i inledningsscenen är han en mäktig anförare, men mot slutet av novellen förs han bort från sin hjälteroll och in i ett tyst och botgörande liv på ett kloster. Clarice är inte heller passiv utan befriar sig från sin roll som kvinnligt offer i druckningsdöden och återföds som en stark och triumferande livskraft.

\*

Varför låter Kate Chopin och Anna Lenah Elgström sina kvinnogestalter dö? Är det meningen att deras död ska tolkas bokstavligt och förmedla en dystopisk syn på kvinnans möjligheter i början av förra seklet? På den frågan skulle jag naturligt-

vis kunna svara ja. Att ta sitt liv är ofrånkomligt ett nederlag. Jag skulle likväl vilja uppmärksamma hur Chopin och Elgström skriver sig bortom detta nederlag genom att låta ett mytiskt mönster rymma en kvinnlig utopi. Edna Pontellier befriar sig från en inskränkt kvinnosyn när hon simmar mot en ny tid där hon kan erövra sin självklara position i samhället. Clarice lämnar sin underordnade och kuvade position när hon drunknar och tar därefter plats som en stark kraft i livet. Morosini, den manliga hjälten i Elgströms novell, nedmonteras och förflyttas till ett undanskymt liv som botgörare. Det viktigaste i ”Det sjungande barnet” är dock att Clarice varken gestaltas som en hjältinga eller ett offer. Den manliga huvudpersonen lämnar sin hjälteposition och den kvinnliga huvudpersonen avstår från att bli en hjältinga. Därmed ifrågasätter Elgström patriarkatets hierarkiska tänkande, i vilket en manlig hjälte och ett kvinnligt offer ingår, i sin novell.<sup>35</sup>

Elgströms och Chopins gestaltning av den kvinnliga drunkningsdöden skulle kunna läsas bredvid flera av Edith Södergrans dikter om döden, t. ex. ”Sällhet” ur *Framtidens skugga* (1920):

Snart vill jag sträcka mig ned på mitt läger,  
små genier skola täcka mig med vita slöjor  
och röda rosor skola de strö på min bår.  
Jag dör – ty jag är alltför lycklig.  
Av sällhet skall jag ännu bita i min svepning.  
Min fot skall krama sig av sällhet i mina vita skor  
och då mitt hjärta stannar – vaggas det in av vållust.  
Man före min bår på torget –  
här ligger jordens sällhet.<sup>36</sup>

Här bärs det döende kvinnliga diktjaget, som talar om sällhet, på en bår till torget. Ebba Witt-Brattström vänder sig emot den Södergranforskning, som menar att Södergran här skulle tala om sin egen död, och hävdar i stället att Södergran uppmärksammar hur kulturen förknippar döden med en ung vacker kvinna. Därmed både trotsar och underminerar Södergran den kulturellt vedertagna associationskedjan kvinnlighet – skönhet – död.<sup>37</sup> Precis som den unga döende/döda kvinnan i Södergrans diktning blir Elgströms och Chopins drunknade kvinna en vidräkning med den manliga objektifieringen av kvinnan. De fokuserar döden i sina verk, utmanar den, och formulerar därmed en kvinnlig subjektposition i dess yttersta mening. Med Witt-Brattströms ord rubbar de inte bara ”könsmaktordningen utan framförallt den estetiska ordningen”.<sup>38</sup>

Alliansen drunkningsdöd och kvinnlighet är stark i Heyms, Brechts, Chopins och Elgströms texter och författarna knyter härvidlag an till en explicit manlig litterär tradition med vackra, unga och döda/döende kvinnor – Ophelia, Tintomara, Anna Karenina, Effi Briest och många flera. Det anmärkningsvärda i mitt material är att det finns likheter mellan Chopins och Elgströms gestaltning av en kvinnas drunkningsdöd, men att dessa är diametralt motsatta Heyms och Brechts gestaltningar. Det innebär att dessa fyra litterära texter färgats av respektive författares genustillhörighet. I männens gestaltning blir den unga kvinnans drunkningsdöd obehaglig, i kvinnornas blir den snarast lockande. Det kan förvisso röra sig om tillfälligheter, men jag skulle med risk för att pressa Brechts, Heyms, Chopins och Elgströms texter ändå vilja hävda att de bör läsas mot bakgrund av den förändrade genusordningen, som var ett resultat av det tidiga 1900-talets modernitetsdiskurs. I Heyms och Brechts dikter tycks kvinnan vara predestinerad för en roll som är besegrad med undergång. Deras dikter ger uttryck för sekelskiftets manlighetskris och för en skräck inför en förändrad genusordning. Chopin och Elgström däremot formulerar en antipatriarkal vision och ser nya möjligheter när maktförhållandet mellan könen rubbas. I deras verk blir kvinnans drunkningsdöd ett löfte om en ny värld där kvinnan ska kunna erövra sin självklara plats.

Även om överensstämmelserna i mina texter må vara tillfälliga kvarstår styrkan i dialogperspektivet genom att vi därigenom får en tvåkönad och en annorlunda berättelse om ett vanligt motiv i början av det förra seklet. Till skillnad från de kvinnliga författarna, som omger en kvinnas drunkningsdöd med positiva konnotationer, bryter de manliga författarna mot den traditionellt vedertagna associationskedjan kvinnlighet – skönhet – död och låter den vackra kvinnliga döden bli fränstötande och obehaglig. Otivelaktigt blir kvinnliga och manliga författarskap spännande i just dialogen dem emellan.

## APPENDIX

### Georg Heym: "Die Tote im Wasser"

Die Masten ragen an dem grauen Wall  
Wie ein verbrannter Wald ins frühe Rot,  
So schwarz wie Schlacke. Wo das Wasser tot  
Zu Speichern stiert, die morsch und im Verfall.

Dumpf tönt der Schall, da wiederkehrt die Flut,  
Den Kai entlang. Der Stadtnacht Spülicht treibt  
Wie eine weiße Haut im Strom und reibt  
Sich an dem Dampfer, der im Docke ruht.

Staub, Obst, Papier, in einer dicken Schicht,  
So triebt der Kot aus seinen Röhren ganz.  
Ein weißes Tanzkleid kommt, in fettem Glanz  
Ein nackter Hals und bleiweiß ein Gesicht.

Die Leiche wälzt sich ganz heraus. Es bläht  
Das Kleid sich wie ein weißes Schiff im Wind.  
Die toten Augen starren groß und blind  
Zum Himmel, der voll rosa Wolken steht.

Das lila Wasser bebt von kleiner Welle.  
– Der Wasserratten Fährte, die bemannen  
Das weiße Schiff. Nun treibt es stolz von dannen,  
Voll grauer Köpfe und voll schwarzer Felle.  
Die Tote segelt froh hinaus, gerissen  
Von Wind und Flut. Ihr dicker Bauch entragt  
Dem Wasser groß, zerhöhlt und fast zernagt.  
Wie eine Grotte dröhnt er von den Bissen.

Sie treibt ins Meer. Ihr salutiert Neptun  
Von einem Wrack, da sie das Meer verschlingt,  
Darinnen sie zur grünen Tiefe sinkt,  
Im Arm der feisten Kraken auszuruhen.

Ur Georg Heym, *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Band 1. Lyrik* (Hamburg, 1964), s. 117 f.

Bertolt Brecht: "Vom ertrunkenen Mädchen"

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm  
Von den Bächen in die größeren Flüsse  
Schien der Opal des Himmels sehr wundersam  
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

Tang und Algen hielten sich an ihr ein  
So daß sie langsam viel schwerer ward.  
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein  
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch  
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schweben.  
Aber früh ward er hell, daß es auch  
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war  
Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß  
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.  
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.

Ur Bertolt Brecht, *Die Hauspostille* (Berlin, 1927), s. 106

Bertolt Brecht: "Vom ertrunkenen Mädchen"  
i svensk översättning av Anders Aleby

Drunknad i bäcken gled hon så småningom  
ut där flodens sugande vågor flöda.  
Klar som opal stod rymden och sken som om  
den liksom ville försöka blidka den döda.

Tång och alger fastnade i hennes gren.  
Tyngre och tyngre sjönk hon i vattnets värld.  
Kalla fiskar sam omkring hennes ben.  
Växter och djur tyngde ner hennes sista färd.

Mörk som en rök stod himlen i kvällen skymd,  
höll dock stjärneljus svävande i natten.  
Och i gryningen ljusnade åter dess rymd.  
Än fanns morron och kväll över dödens vatten.

Men som hon drev så blek och lakades ut  
glömde Gud (fast långsamt) bort hennes kropp,

ansiktet först, sedan händerna, sedan håret till slut.  
Så blev hon as bland asen i flodens lopp.

Ur Bertolt Brecht, *Jag behöver ingen gravsten. Dikter 1917–1956*, övers. Anders Aleby (Stockholm/Stehag, 1998), s. 34

#### ABSTRACT

*Catrine Brödje*, Women's death by drowning. A literary motif at the turn of the century 1900

The picture of a dead woman was a common motif around the previous turn of the century. In the four literary texts that I am studying in this essay, a woman drowns. The texts are Georg Heym's poem "Die Tote im Wasser", Bertolt Brecht's ballad "Vom ertrunkenen Mädchen", Kate Chopin's novel *The Awakening* and Anna Lenah Elgström's short story "Det sjungande barnet".

It is strange that women's death by drowning is a common motif in these four different texts published between 1899 and 1927 in Sweden, Germany and the United States. It may be a coincidence, but the common motif is there and therefore calls for a comparison.

Brecht's, Heym's, Chopin's and Elgström's texts are read in the light of the changed gender order, which was a result of the discourse on modernity in the early 1900s, and thereby the different gendered views on the motif women's death by drowning are made visible. The essay will explore the possibility of letting female and male writers establish a dialogue, where both the female and the male voices are heard instead of stopping at the fact that the motif of women's death by drowning becomes solely a male monologue.

#### NOTER

Den föreliggande uppsatsen är tillkommen som en separat studie inom mitt projekt "Offer och motstånd. En genusteoretisk studie av svensk prosa 1901–1958", som finansieras av HSFR (Vetenskapsrådet). För berikande synpunkter på en tidigare version av uppsatsen tackar jag Yvonne Leffler, Karlstad universitet.

- 1 Jfr Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, övers. Gunnar Sandin (Lund, 1987[1982]), s.13. Se vidare om modernitet och kön i Nina Björk, *Sireners sång. Tankar kring modernitet och kön* (Stockholm, 1999) och Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Cambridge/London, 1995).
- 2 Trots många års intensiv debatt kring genusteorins användbarhet är, enligt min mening, dess relevans stärkt. Den inbegriper både män och kvinnor i diskussionen och den är ett utmärkt verktyg för att synliggöra hur maktskapande skillnader mellan könen

- produceras. Min utgångspunkt är Yvonne Hirdmans genusteoretiska förhållningssätt, som hon presenterar bl. a. i ett kapitel i *Demokrati och makt i Sverige. Maktutredningens huvudrapport*, red. bl. a. Yvonne Hirdman (SOU, 1990: 44) och i *Genus – om det stabila föränderliga former* (Malmö, 2001). Läs vidare om debatten kring Hirdmans genusteori i *Häftan för kritiska studier* 2000:2.
- 3 Se t. ex. Marika Stiernstedts debattinlägg ”Ett ord i all blygsamhet. I anledning av debatten om den moderna kvinnan” i *Dagens Nyheter* 14.11.1909, där Stiernstedt menar att hon lever i en tid då kvinnan utvecklas: ”Om någon evolutioneras just nu, är det väl kvinnan; hon är under full utformning.” Jfr också Margaretha Fahlgren, ”Genus och modernitet i det litterära sekelskiftet”; *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997:2, s. 36, densamma; *Spegling i en skärva. Kring Marika Stiernstedts författarliv* (Stockholm, 1998), s. 43 och Ulf Wittrock, *Marika Stiernstedt* (Stockholm, 1959), s. 169.
  - 4 Emilia Fogelklou, *Barhuvad* (Stockholm, 1950), s. 123. Se också Birgitta Holm, ”Det kvinnliga begärets ingenmansland”, *Tvärsnitt* 1990: 4, s. 51–61, där Holm menar att dessa unga kvinnor i det förra sekelskiftet var fångna i ett gränsland, ”det kvinnliga begärets ingenmansland”.
  - 5 Jfr Ulla Wikander, ”Sekelskiftet 1900. Konstruktion av nygammal kvinnlighet”, *Det evigt kvinnliga. En historia om förändring*, red. Ulla Wikander (Stockholm, 1994), s. 13. Jfr även Claes Ekenstam, ”Manlighetens kriser & kransar: mansbild och känsloliv vid tre sekelskiften”, *Sekelskiften och kön. Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900, 2000* (Stockholm, 2000), s. 76.
  - 6 Jfr Seved Ribbing, *Om sport och sportöfningar: Ett inlägg i en af dagens frågor* (Stockholm, 1896). Se även Claes Ekenstam (2000), s. 77.
  - 7 Sven Hedin, *Ett varningsord* (Stockholm, 1912). Se även Claes Ekenstam (2000), s. 82 f.
  - 8 Se vidare Gisela Brude-Firna, ”Wissenschaft von der Frau? Zum Einfluß von Otto Weiningers ’Geschlecht und Charakter’ auf den deutschen Roman”, *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*, red. Wolfgang Paulsen (Bern/München, 1979), s. 136 ff. Se även Ebba Witt-Brattströms artikel ”Som kvinnan, så juden” i *Dagens Nyheter* 10 januari 2001.
  - 9 Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (Wien, 1903), s. 241.
  - 10 Jfr Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle* (Stockholm, 1994), s. 24 ff.
  - 11 Jfr Claes Ekenstam (2000), s. 76 f. och Ulla Wikander (1994), s. 13.
  - 12 Jfr Margaretha Fahlgren (1997), s. 34 och Johan Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904–1907* (Stockholm/Stehag, 2000), s. 72. Anmärkningsvärt är att Fahlgren, som till skillnad från Lundberg läser Lidmans Pasiphaësvit i ett genusperspektiv, ger en helt annan bild av den.
  - 13 Jfr Johan Lundberg (2000), s. 219 ff.
  - 14 Jfr *ibid.*, s. 71.
  - 15 Jfr Claes Ekenstam (2000), s. 76.

- 16 Jfr Sigfrid Siwertz, *Att vara ung* (Stockholm, 1949), s. 120. Se också s. 134 ff. och s. 207 f.
- 17 Jfr Margaretha Fahlgren (1997), s. 32–40 och (1998), s. 224.
- 18 Se vidare Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester, 1992) och densamma ”Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne”, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, red. Renate Berger & Inge Stephan (Köln/Wien, 1987), s. 87–115.
- 19 Georg Heym, *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Band 1. Lyrik* (Hamburg, 1964), s. 117 f., Bertolt Brecht, *Hauspostille* (Berlin, 1927), s. 106, densamma, *Jag behöver ingen gravsten. Dikter 1917–1956*, övers. Anders Aleby (Stockholm/Stehag, 1998), s. 34, Kate Chopin, *Uppvaknandet (The Awakening, 1899)*, övers. Margareta Lundgren (Stockholm, 1977) och Anna Lenah Elgström, *Martha och Maria* (Stockholm, 1921), s. 141–192.
- 20 Sandra M. Gilberts och Susan Gubars dialogiska perspektiv i sina tre band om modernismens framväxt, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Volume 1–3 (New Haven/London 1988, 1989 & 1995) har inspirerat mig. Om begreppet dialog i litteraturforskningen se t. ex. Kjell Espmark, *Dialoger* (Stockholm, 1985) s. 26 ff. och Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (London, Oxford, New York), 1973, s. 70.
- 21 Jfr Anna Maria Stuby, Liebe, *Tod und Wasserfrau. Mythen des weiblichen in der Literatur* (Wiesbaden, 1992), särskilt s. 205–213. Se även *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band II/2 1848–1918, red. Viktor Zmegac (Königstein/Ts, 1980), s. 441 f.
- 22 Hela Heyms dikt finns i ett bifogat appendix. För översättningen av diktavsnitt i noterna ansvarar uppsatsförfattaren.
- 23 ”Stadsnattens sköljande ljus driver / som en vit hud i strömmen och river / sig på ångaren, som vilar i dockan”. Se vidare appendix.
- 24 ”Hennes tjocka buk.” Se vidare appendix.
- 25 Se vidare Karin Hanika & Johanna Werckmeister, ”’wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element’ Ophelia und Undine – Zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert”, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, red. Renate Berger & Inge Stephan (Köln/Wien, 1987), s. 142 ff.
- 26 Jfr Anna Maria Stuby (1992), s. 21, där hon menar att hos de manliga författarna var vid första världskrigets utbrott känslan av svek och handlingsförflamning utbredd, som tog sig uttryck i negering och pervertering av det kvinnliga, som blev det främmande, det andra och döden. Jfr även Elisabeth Bronfen (1992), s. 403, där hon för ett liknande resonemang.
- 27 Hela Brechts ballad finns i ett bifogat appendix. Även Anders Alebys översättning bifogas. I noterna följer jag Alebys översättning. Balladen skrevs förmodligen omkring 1920, men publicerades 1922 i dramat *Baal* och 1927 i diktsamlingen *Die Hauspostille*. Se vidare Inge Stephan, ”Literatur in der Weimarer Republik”, *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1979), s. 301 f. och Bernhard Blume, *Existenz und Dichtung: Essays und Aufsätze*, i urval av Egon Schwarz (Frankfurt am Main, 1980), s. 305.

- 28 I Anders Alebys översättning: ”Men som hon drev så blek och lakades ut / glömde Gud (fast långsamt) bort hennes kropp, / ansiktet först, sedan händerna, sedan håret till slut. / Så blev hon as bland asen i flodens lopp.” Se vidare appendix.
- 29 Se vidare Anna Maria Stuby (1992), s. 210.
- 30 Jfr Inge Stephan (1979), s. 301 f.
- 31 Jfr t. ex. Robert S. Levine, ”Circadian Rhythms and Rebellion in Kate Chopin’s *The Awakening*”, *Studies in American Fiction* 1982: 10, s. 71–81, som menar att Edna Pontelli-  
liers självmord är en poetisk och romantisk handling, eller Manfred Malzahn, som i  
”The Strange Demise of Edna Pontellier”, *Southern Literary Journal* 22/2 1991, s. 31–39  
hävdar att Edna Pontellier tar sitt liv p. g. a. att hon är sömngångare och gravid.
- 32 Se vidare Sandra M. Gilbert & Susan Gubar (1989), s. 109 f.
- 33 Anna Lenah Elgström (1884–1968) utbildade sig till konstnär, men övergick vid sin  
författardebut 1911 till skrivande verksamhet. Hon var gift med Gustaf Collijn, chef  
för Intima Teatern i Stockholm, och med t. ex. novellsamlingen *Gäster och främlingar*  
(1911) och romanen *Havsboken* (1912) introducerade hon modernismen i svensk prosa.  
Hon var en drivande kraft inom den svenska kvinno- och freds rörelsen och var en av  
initiativtagarna till Rädda barnen i Sverige. Se vidare Catrine Brödje, *Ett annat tiotal.*  
*En studie i Anna Lenah Elgströms tiotalprosa* (Stehag, 1998).
- 34 Se t. ex. Martin P:n Nilsson, *Olympen* (Stockholm, 1985), s. 48.
- 35 Mitt resonemang här utgår från Sigrid Weigels uppsats ”Die geopferte Heldin und das  
Opfer als Heldin” i *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Litera-  
turwissenschaft* (Berlin, 1983), särskilt s. 149 ff., där hon menar att det är svårt att finna  
alternativ till den av män skapade varianten – ”den offrade hjältinnan och den offrande  
som hjältinna”.
- 36 Edith Södergran, *Dikter och aforismer. Samlade skrifter I*. Skrifter utgivna av Svenska  
litteratursällskapet i Finland, red. Holger Lillqvist (Helsingfors, 1990), s. 141.
- 37 Se vidare Ebba Witt-Brattström, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*  
(Stockholm, 1997), s. 312–336 och densamma, ”Har icke denna skönhet legat död  
bland oss i tusen år?”. Den poetiska kroppen hos Edith Södergran”, *Festskrift till Johan*  
*Wrede* (Helsingfors, 1995), s. 131–138.
- 38 Ebba Witt-Brattström (1997), s. 319.