

Maria Lival-Lindström

mot
ett
 eget
 rum



Den kvinnliga bildningsromanen
i Finlands svenska litteratur

Мари
Ливал-Линдстрöm

**MARIA LIVAL-
LINDSTRÖM**
är litteraturvetare
och psykolog.
Hon har varit
doktorand i den
riksomfattande
forskarskolan
i litteratur-
vetenskap (Fin-
land) 2007-2009.



Foto: Robert Seger

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG

Biskopsgatan 13, FI-20500 ÅBO, Finland

Tfn +358-20 786 1468

Fax +358-20 786 1459

E-post: forlaget@abo.fi

<http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag>

DISTRIBUTION: OY TIBO-TRADING AB

PB 33, FI-21601 PARGAS, Finland

Tfn +358-2 454 9200

Fax +358-2 454 9220

E-post: tibo@tibo.net

<http://www.tibo.net>

OMSLAG

"Beyond The City" (2008) av Ekaterina Chekalina,
Gallery Kadieff, fotograferad av Robert Seger.

Design och layout: Pontus Wikholm.

Mot ett eget rum

Mot ett eget rum

Den kvinnliga bildningsromanen i Finlands
svenska litteratur

Maria Lival-Lindström

ÅBO 2009

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Lival-Lindström, Maria

Mot ett eget rum : den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur /
Maria Lival-Lindström. – Åbo : Åbo
Akademis förlag, 2009.

Diss.: Åbo Akademi. – Summary.

ISBN 978-951-765-500-2

ISBN 978-951-765-500-2
ISBN 978-951-765-501-9 (digital)
Painosalama Oy
Åbo 2009

INNEHÅLL

FÖRORD	9
1 Inledning	13
1.1 Materialavgränsning, syfte och metod	17
1.2 Bildning och bildningsroman	20
<i>Bildning i finländsk jordmån</i>	24
<i>Bildningsromanen</i>	27
<i>Den kvinnliga bildningsromanen</i>	33
1.3 Luce Irigaray och det kvinnliga subjektet	39
<i>Kvinnliga genealogier</i>	45
<i>Mimesis – den parodiska leken</i>	48
<i>Det gudomliga</i>	53
2 Fredrika Runebergs <i>Sigrid Liljeholm</i> (1862)	57
"UTAN NÅGON ANNAN ÄN GUD OCH MITT SAMVETE ATT ANSVARA INFÖR"	
2.1 Kvinnlig vrede	63
2.2 Distans till modern	72
2.3 Utvecklingen av en världsåskådning	80
2.4 Koivukylä och kvinnan som andligt subjekt	87
3 Alexandra Gripenbergs <i>I tättnande led</i> (1886)	97
"ORSAKEN HVARFÖR JAG LEFVER, ÄNDAMÅLET MED MITT LIF"	
3.1 Kvinnlig plats och dialogens betydelse	105
3.2 Teologisk debatt och kvinnlig gudomlighet	116
3.3 Kärlekens gränser och gränslöshet	124
3.4 Det svåra valet	132
4 Anna Åkessons <i>Gertrud Wiede</i> (1909)	140
"EN FÖRUNDERLIG KLARHET OCH KRAFT HA BÖRJAT VÄXA I MITT INRE"	
4.1 Dotterns dragkamp	146
4.2 Burens första nycklar	155
4.3 Mellan bildning och börd	160
4.4 Falkens blick och den fria kärleken	169

5	Sigrid Backmans <i>Vindspel</i> (1913)	183
	”JAG STANNAR ALLTID I HVITA GÅRDEN”	
5.1	Vita gården	189
5.2	Vindens spel – erotisk kärlek	200
5.3	Den ofattbara kombinationen – en stor och syndig lycka?	212
6	Hagar Olssons <i>Chitambo</i> (1933)	224
	”JAG SKA ÖPPNA VÄGEN TILL DET INRE ELLER FÖRGÅS”	
6.1	De sällsamma förväntningarnas trollkrets	231
6.2	Hemlöshetens tomhet	241
6.3	Uppvaknande	257
7	Anna Bondestams <i>Fröken Elna Johansson</i> (1939)	264
	”LÄRA SIG BEHÄRSKA SITT LIDANDE. GÖRA NÅGOT AV SITT LIV – TROTS ALLT..”	
7.1	Kvinnligt missnöje	271
7.2	Frigörelse från moderkvinnan	279
7.3	Den mörka natten	287
7.4	Rummet vidgas	292
8	Diskussion	305
	ATT IDENTIFIERA DEN KVINNLIGA BILDNINGSRomanen	
8.1	Representationer av kvinnlighet	306
	<i>Förkroppsligad andlighet</i>	307
	<i>Medvetenhet</i>	308
	<i>Konstruktiv vrede</i>	309
	<i>Erkänd sexuell lust</i>	310
	<i>Kvinnlig sammanhållning och vänskap</i>	310
8.2	Genrens kännetecknande drag	311
	<i>Internaliserade patriarkala strukturer</i>	311
	<i>Motstånd</i>	316
	<i>Meningsfull förändring</i>	319
	Sammanfattning	322
	Summary	329
	Toward A Room of One's Own. The Female <i>Bildungsroman</i> in Finland's Swedish Literature	
	Litteraturförteckning	336
	Personregister	350

1 Inledning

Mellan romanerna *Sigrid Liljeholm* (1862) och *Fröken Elna Johansson* (1939), som bildar start- och slutpunkter i detta arbete, förflöt ett händelserikt trekvartssekel. Kulturen avspeglade en värld och tid i förändring och i Finland svängde pendeln från romantik och nationsbygge mot modernism och broar utåt. Under sekelskiftet låg tidigare vedertagna makthierarkier öppna för häftig debatt och omdefinition och framför allt minskade den borgerliga mannens rättigheter. Trycket av stora omvälvningar – industrialisering, urbanisering, sekularisering – utökades av såväl kvinnornas som arbetarklassens kamp om utrymme i offentligheten. Den Nya Kvinnan var i tillblivelse och förutom samhälleliga krav på rösträtt och en förbättrad arbetsmarknad ropade hon efter förändring på det personliga planet, av det tidigare heliga och skyddade: gudsbild, äktenskap, kärlek och sexualitet. I Finland aktualiserades dessutom den brännande språkfrågan och finskan tog över det företräde som svenskan hade haft som verktyg i byggandet av den nationella självbilden.

I Finlands svenska litteratur blev den språkliga marginaliseringen snabbt synlig. Som Clas Zilliacus påpekat liknade litteraturen något som ”blivit fräntage[t] sina gamla koordinater och nu har att inrätta sig i en ny värld, där initiativet uppenbart tagits ifrån de[t].” Och uttrycket det fick var att ”[m]an drev dag och sedan skrev man modernistisk lyrik.”¹ Men det var framför allt Man som drev dag. För kvinnor stod tidigare stängda dörrar plötsligt på glänt och för en stor del av de svenskspråkiga kvinnliga författarna var litteraturen ett medium att utforska den föränderliga kvinnlighetens gränser och delta i samhällsdiskussionen om kvinnors ställning och identitet.² I bakgrunden låg 1800-talets våg av nordisk kvinnoemancipation. Vid seklets mitt hade kvinnofrågan i romaner börjat personifieras av

1 Zilliacus, Clas, 2000, 14

2 Koli, Mari, 1999, 195

en stillsam, stark kvinnogestalt, som jämsides med sin fromhet bar på en kärna av befrielse.³

Ändå är denna frihetssökande kvinnliga protagonist en tämligen outforskad gestalt i Finlands svenska litteraturhistoria. Ofta skisseras den borgerliga kvinnan snarare som det finlandssvenska trånga rummets vingklippta och väluppfostrade martyrer.⁴ I sin undersökning av den finlandssvenska kvinnolitteraturen, *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen*, konstaterar Merete Mazzarella avslutningsvis: ”I viss mån påminner våra kvinnliga författare fortfarande om den apa i Jardin des Plantes i Paris som Nabokov berättar om i *Lolita*: apan fick ett staffli, en duk och några färger, och när den gav sig till att måla, målade den av gallren i sin bur.”⁵ Tre år senare, i en recension i *Helsingin Sanomat* av Inga-Britt Wiks roman *Ingen lycklig kärlek*, är Suvi Ahola inne på samma spår. Ahola förankrar sin romankritik i Finlands svenska kvinnolitteratur som helhet och skriver: ”Kolmas kiinnostava juonne kirjassa on yhteys suomenruotsalaiseen naiskirjallisuuteen ja sen outoon ristiriitaisuuteen – johon on epäilemättä monenlaisia historiallisia, kulttuurisia ja sosiologisia syitä. Feminismistään huolimatta suomenruotsalaiset naiset kirjoittavat yhä uhrautumisen kauneudesta ja ylevyydestä.” Enligt Ahola gestaltas finlandssvenska litterära hjältinnor primärt i en offerroll. ”Todellinen tasa-arvo ei suomenruotsalaista naiskirjallisuutta juuri kiinnosta. Naisen ja miehen välillä ei ole äyllistä tai emotionaalista siltää. Miehen tehtävä on vain sortaa, naisen osa olla uhrina. Uhrin rooli on ilmeisesti aiheena pohjattoman syvä ja antoisa, sillä naiskirjailijat eivät vieläkaan tunnu pääsevän siitä eroon.”⁶ Knappt tjugo

3 Mai, Anne-Marie, 1993, 102; Holm, Birgitta, 1993, 242

4 I sin bok *Det trånga rummet* (1989) kartlägger Merete Mazzarella instängdhetens och utbrytningsförsökens tradition i Finlands svenska prosa skriven av män. Som begrepp har ”det trånga rummet” sedermera använts också om den finlandssvenska litteraturen i allmänhet.

5 Mazzarella, Merete, 1985, 199

6 Ahola, Suvi, 20.11.1988, *Helsingin Sanomat*. Första citatet: ”En tredje intressant intrig i boken är kopplingen till den finlandssvenska kvinnolitteraturen och dess egendomliga motstridighet – som utan tvekan har ett flertal historiska, kulturella och sociologiska orsaker. Trots sin feminism skriver finlandssvenska kvinnor fortfarande om självuppföringens skönhet och upphöjdhet.” Andra citatet: ”Verklig jämställdhet intresserar inte den finlandssvenska kvinnolitteraturen. Det finns ingen intellektuell eller emotionell bro mellan mannen och kvinnan. Mannens uppgift är bara att förtrycka, kvinnans roll

år senare, i boken *Den omöjliga hemkomsten* utgiven år 2006, citerar Åsa Stenwall Aholas kritik. Hon kallar den både orättvis och moraliserande, men ger den också med en viss tvekan rätt. Ligger det inte trots allt en sanning i att finlandssvensk kvinnoprosa karakteriseras av en undfallande mentalitet och självupppoffrande hjältinnor, frågar Stenwall.⁷

Medan Mazzarella, Ahola och Stenwall ringar in ett för den finlandssvenska litteraturen nog så intressant fenomen, utgår de samtidigt endast från förtryckets tematik.⁸ Emancipationen – kontextuellt förankrad också i den nordiska och europeiska kvinnofrigörelsen och dess samspel med romanens framväxt – förbigås. Om man som Carol Watts ser litteratur som ett forum där samhällelig erfarenhet kan genomarbetas och i någon mån kollektivt ägas, manifesteras och medvetandegöras blir bilden av kvinnan som det trånga rummets martyrer än mer problematiskt ensidig.⁹ Ur ett feministiskt perspektiv infinner sig frågan om inte denna bild ändå varit mer lättsmält, då den trots allt inordnar sig i patriarkala strukturer, än den som genom generiska, tematiska och strukturella val pockat på förändring. Har romaner vars protagonister burit på ”en kärna av befrielse” mer sannolikt ignorerats eller glömts bort – eller har frigörelsetematiken i dem mer sannolikt förbisetts? I *The Other Side of the Story* skriver Molly Hite om den kvinnliga författarens dilemma:

On one hand, the woman writer is often working explicitly from the recognition that received notions of plot, character, sequence, and even the grammatical structures in which these notions are received presume a dichotomy of same/other that institutes and preserves sexual difference within a binary schema of dominant and muted values. On the other hand, her attempts to overthrow or evade the terms of her inherited tradition are liable to be co-opted by these same terms, so that resis-

att vara offer. Som ämne är offerrollen uppenbarligen bottenlöst djup och givande, för de kvinnliga författarna verkar fortfarande inte kunna bli av med den.” (min översättning)

7 Stenwall, Åsa, 2006, 119f

8 Med *förtryck* som centralt begrepp betonas det asymmetriska maktförhållande mellan män och kvinnor och uppmärksamheten riktas mot hur förtryckets mekanismer uppehållits och fortsatt. *Emancipation* syftar i sin tur på mekanismernas uppluckring. Inom motstånds- och emancipationstänkandet är förändring det främsta forskningsobjektet. Det råder i sig ingen konflikt mellan dessa skillnader i betoning, utan det handlar om två skilda men av varandra avhängiga perspektiv. (Koivunen, Anu, 1996, 77)

9 Watts, Carol, 1992, 83, 100

tance is reinscribed as the failure inherent in the very concept of feminine literary endeavor. The question of literary intention becomes embroiled in the question of literary reception, and in the process two meanings of otherness – otherness as a deliberate project of writing other-wise, and otherness as an unavoidable *effect* of a pre-existing limit called femininity – seem almost inextricably conflated.¹⁰

Det litterära mottagandet präglas med andra ord av egna ideologier som utgör grunden för dess värderingar och som kan befinna sig på kollisionskurs med de skönlitterära verkens underliggande ideologi.¹¹ Min strävan i denna studie är att uppmärksamma och kontextualisera romaner om kvinnlig frigörelse som genom den dynamik som Molly Hite pekar på kan ha nedtystats eller tolkats med andra betoningar. Verken är valda från en tidsperiod som kännetecknades av en stark politisk drivkraft för kvinnors individualitet men också av motstånd mot de tilltagande förändringarna. Min fråga är om romanerna skapar vinddrag i trånga rum – eller kvinnlighet som ett ” eget rum”. Begreppet ” eget rum” ingår i avhandlingens titel och är naturligtvis ett lån från Virginia Woolf. I sin kvinnolitterära klassiker *A Room of One's Own* från år 1929 kopplar Woolf tillgången till ett eget rum och egen försörjning med en kvinnas möjlighet att skriva skönlitteratur.¹² Min användning av begreppet är mer abstrakt och syftar på rätten till en kvinnlig identitet och subjektsposition. I avhandlingens teoriavsnitt 1.3 går jag närmare in på hur jag förstår och förhåller mig till kvinnlig subjektivitet som begrepp i denna studie.

Jag läser romanerna som skildringar av en inre kvinnlig frigörelsesträvan, men implikationerna för protagonisternas kamp ses även som samhällsliga. För att återkomma till Mazarrellas bild om apan som i *Lolita* målade sina egna galler handlar det således om att medvetet söka efter och undersöka målningar av den borgerliga burens nycklar och nyckelhål. Från

10 Hite, Molly, 1989, 7f

11 Jag använder begreppet *ideologi* i enlighet med Andrew Heywoods definition i verket *Political Ideologies* (2007/1992). Heywood definierar ideologi som en mer eller mindre sammanhängande idésammanställning som utgör en grund för organiserad politisk verksamhet vars syfte är att bevara, modifiera eller kullkasta existerande maktsystem. Gemensamt för alla ideologier är en viss världssyn, en vision av en eftertraktad framtid och en teoretisk modell för hur denna vision, det vill säga politisk förändring, kan uppnås. (Heywood, Andrew, 2007/1992, 11f)

12 Woolf, Virginia, 1945/1929, 6

de utopiska inslagen i *Sigrid Liljeholm* till den samhällsrealistiskt skrivna *Fröken Elna Johansson* visar romanerna på en tilltagande strävan att vidga ramarna för hur kvinnlighet kunde framställas i skönlitteraturen.

1.1 Materialavgränsning, syfte och metod

Romanurvalet rör sig från Fredrika Runebergs *Sigrid Liljeholm* (1862) till Anna Bondestams *Fröken Elna Johansson* (1939) med romanerna *I tätmande led* (1886) av Alexandra Gripenberg, *Gertrud Wiede* (1909) av Anna Åkesson, *Vindspel* (1913) av Sigrid Backman och *Chitambo* (1933) av Hagar Olsson som mellanliggande nedslag. Romanerna är valda från en tidsperiod av intensiv förhandling kring såväl kvinnors politiska rättigheter som deras ideologiskt färgade framställning i litteraturen. Med andra världskrigets omvälvande inverkan omskakas sedan samhällliga och inte minst kvinnopolitiska koordinater i den mån att jag valt att dra streck för urvalet vid år 1939. Slutpunkten för perioden är dock också ett uttryck för ett praktiskt behov att avgränsa materialmängden och är inte avsedd att från min sida indikera en ändpunkt för den kvinnliga bildningsromanen som genre.

Valet av romaner har styrts av en narrativ struktur, det så kallade öppna slutet. I *Writing Beyond the Ending* resonerar Rachel Blau DuPlessis kring förhållandet mellan verklighet och ideologi som det avspeglas i litteraturen. Narrativa strukturer och ämnen kan uppfattas som verktyg i ideologins tjänst och för denna förhandling utgör romanupplösningen en av de främsta skådeplatserna. Enligt DuPlessis kännetecknas 1800-talsromaner om kvinnor av en tydlig motstridighet mellan kärlek och självutveckling. Den främsta lösningen för motstridigheten är att en del av den – och då vanligtvis utvecklingen – förträngs eller åsidosätts i romanslutet, antingen genom hjältinnans äktenskap eller död. Alternativen ”äktenskap eller död” utgör sedan under 1900-talet både ett litterärt arv och en utmaning för författarna att lösa.¹³ Den feministiska litteraturforskningen har ofta återkommit till denna uppdelning. Nancy K. Miller var den första att påvisa den i boken *The Heroine's Text*, som idag kan ses som den första feministiska narratologiska undersökningen.¹⁴ Utgående från sina analyser av engelska 1700-talsromaner visade Miller hur lösningarna ”äktenskap eller

13 DuPlessis, Rachel Blau, 1985, 3f

14 Kosonen, Päivi, 2000, 242

död” sammanföll med ett heterosexuellt kontrakt. Äktenskapet utgjorde kontraktets euforiska pol, som representerade hjältinnans framgångsrika integration i samhället, medan hennes död utgjorde den dysforiska polen, symbolisk för ett motsvarande misslyckande eller brytning med omgivningen.¹⁵ Mitt material består av romaner som undviker det heterosexuella kontraktets binära opposition, det vill säga romaner som varken upplöses i hjältinnans äktenskap eller dödsbäddsmotivet.

Avhandlingens övergripande syfte är att hävda den kvinnliga bildningsromanens existens och betydelse som genre. Jag analyserar romanerna uttryckligen som kvinnliga bildningsromaner för att genom dem pröva genrebegreppet, men också för att visa hur genrebeteckningen bidrar till förståelsen av de enskilda romanerna. Analysmetoden är i första hand feministiskt tematisk. Min strävan är att använda genrebegreppet för att vidga den tematiska diskussionen kring de lästa romanerna och att tydligare visa på deras kvinnolitterära sammanhang. Romanernas narrativa aspekter ägnas ett mindre utrymme, vilket från min sida uttrycker ett linjeval till förmån för det tematiska. Jag är dock övertygad om att också ingående narrativa analyser av dessa romaner kunde vara fruktbara för framtida forskning, även om sådana inte utförs inom ramarna för denna studie. I den mån jag ändå berör narrativa perspektiv i analyskapitlen använder jag mig främst av den feministiska narratologen Susan S. Lansers begrepp i *Fictions of Authority*. Lanser skiljer mellan tre berättarmodus från ett feministiskt perspektiv: författarskapets röst, personlig röst och kollektiv röst, varav de två första är de mest relevanta för mitt material.¹⁶ Romanerna jag analyserar berättas nästan uteslutande med författarskapets röst. Det innebär att berättarna är såväl heterodiegetiska (på en annan nivå än fiktionen) och extradiegetiska (utanför fiktionen). Undantaget är Hagar Olssons *Chitambo* som berättas med personlig röst, det vill säga av

15 Miller, Nancy K., 1980, xi, 151

16 Lanser, Susan Snider, 1992, 15. På engelska lyder dessa begrepp ”authorial voice”, ”personal voice” respektive ”communal voice”. ”Authorial voice” kan även översättas som auktoritär röst, vilket fångar berättarröstens auktoritära funktion. (Se Maria Österlunds doktorsavhandling, *Förklädda flickor*, 2005, 158). Jag väljer dock att använda den svenska översättning som Mia Franck föreslår i doktorsavhandlingen *Frigjord oskuld* eftersom ”författarskapets röst” rymmer också andra eventuella funktioner. (Se Franck, Mia, 2009, 66)

en jagberättare som självmedvetet förtäljer sin egen berättelse. I analysen av *Chitambo* som en kvinnlig bildningsroman har också berättandet en uppenbar relevans, varför narrativa aspekter jämsides med de tematiska kommer att ägnas en större uppmärksamhet i detta kapitel än i de övriga. Efter att samtliga romaner analyserats som kvinnliga bildningsromaner utgör arbetets avslutande kapitel en genrediskussion. Utgående från romananalyserna lyfter jag fram utvecklingslinjer och kännetecknande tematiska drag för den kvinnliga bildningsromanen som genre.

Inom forskningsfältet är begreppet kvinnlig bildningsroman ofta flytande. Om den kvinnliga bildningsromanen överhuvudtaget existerar och vad som i så fall menas är långt ifrån besvarade frågor. Diskussionen har förts på bland annat anglosaxiskt håll i Rita Felskis *Beyond Feminist Aesthetics* (1989), Susan Fraimans *Unbecoming Women* (1993), Penny Browns *The Poison at the Source* (1992) och Elizabeth Abels, Marianne Hirschs och Elizabeth Langlands *The Voyage In* (1983) och på svenskt håll i Kristin Järvstads doktorsavhandling *Att utvecklas till kvinna* (1996). En utmärkt översikt av de motstridiga rösterna i den anglosaxiska genredebatten erbjuder Ellen McWilliams verk *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman* (2009).

I viss mån härtör sig motstridigheterna kring den kvinnliga bildningsromanen ur definitionsmässiga svårigheter gällande bildningsromanen överlag – en diskussion som jag närmare går in på i avsnitt 1.2 om bildning som begrepp och bildningsromanen som genre. Jag redogör där för Tommy Olofssons klargörande distinktion mellan bildningsromanen och utvecklingsromanen, som även min undersökning kommer att basera sig på. ”Bildnings- och utvecklingsromanens tradition” består enligt Olofsson av två i grunden antagonistiska traditioner, som bör hållas i sär för att förstås.¹⁷

Därutöver står den kvinnliga bildningsromanen inför ytterligare en komplikation. Som ett flertal forskare påpekat innebär bildningsromanens strävan mot ett produktivt liv i samhällelig gemenskap ofta att den kvinnliga protagonisten förväntas anpassa sig till patriarkala normer. Den så kallade bildningen innehåller då ett element av regression – ”growing down” som den jungianska litteraturvetaren Annis Pratt kallat det.¹⁸

17 Olofsson, Tommy, 1981, 10

18 Pratt, Annis, 1981, 14

Inom svensk litteraturforskning har Kristin Järvstad tagit avstånd från termen bildningsroman vad gäller kvinnliga huvudpersoner. Järvstad finner begreppet olämpligt för den kvinnliga 1900-talsromanen, eftersom det grundar sig på tron på individens fria vilja och möjlighet till självförverkligande. Hon ifrågasätter att en kvinnlig protagonist överhuvudtaget har någon möjlighet att utveckla ett sammanhängande jag, för att inte tala om att genom fria val förverkliga det.¹⁹ I avsnitt 1.2 går jag även närmare in på forskningens diskussion kring detta. Min avsikt i detta arbete är att skilja mellan kvinnobildning i bemärkelsen kvinnors fostran till femininitet, det vill säga till en kvinnlighet som bestäms av kulturellt idealiserade normer, och kvinnlig bildning, där bildningsprocessen innebär en pågående tillblivelse för ett kvinnligt subjekt utan att specifika normativa mål för tillblivelsen fastställts. Teoretiskt baserar jag mig på den franska feministiska filosofen Luce Irigaray, som närmare presenteras i avsnitt 1.3. Irigaray ifrågasätter det manliga subjektets hegemoniska ställning i diskursen och strävar efter en könsskillnad utan hierarki i vilken de västerländska diskurserna skapar plats för två subjekt: ett manligt och ett kvinnligt.

Det är i spänningsfältet mellan traditionell kvinnobildning och kvinnlig bildning som en rörlig tillblivelse som jag läser de valda romanerna. Jag hävdar att en kvinnlig bildningsroman måste bära på en emancipatorisk kärna, eller, med modernare begrepp, utgöra en feministisk text för att leva upp till sin genrebestämmelse. I mina analyser frågar jag hur verken närmar sig de kvinnliga protagonisternas bildning och hur den ideologiska förhandlingen kring detta ser ut. Hur tematiseras det kvinnliga livets gränsvärden – mening, äktenskap, död – i relation till kvinnobilden? Vad är det i romanerna som gör att berättelsen om kvinnlig bildning överhuvudtaget går att berätta? Vilken grund ges med andra ord oppositionen mot det heterosexuella kontraktet – hur förhandlar sig verken fram till den?

1.2 Bildning och bildningsroman

Bildning är ett filosofisk-pedagogiskt begrepp med en social sida. Historiskt sett har bildning som socialt eller kulturellt kapital varit ett klassmärke,

¹⁹ Järvstad, Kristin, 1996, 242ff

som stått dels för personlig kunskapstillägnelse som egenvärde och dels, genom de uppenbara begränsningarna för denna möjlighet, för de övre klassernas ställning, vanor och umgänge. I praktiken kom bildning att innebära studier i framför allt humanistiska ämnen, vars avsikt var att vara personlighetsutvecklande snarare än instrumentella. Främst handlade det därför om en inlärnings- och utvecklingsprocess som var förbehållen män från de högre klasserna.²⁰ ”Kvinnobildning” kom i synen på kvinnan som mannens icke-jag att handla om kvinnors skolning till bildade mäns komplement som hustrur och mödrar. Också denna variant av bildning var förbehållen de högre klasserna.

Som pedagogiskt ideal har termen bildning idag till stor del ersatts av utbildning. Kunskap har ofta en öppet instrumentell och institutionell förankrad funktion – utbildning syftar till formell examen, användbar för konkurrens på arbetsmarknaden. Som begrepp kan bildning genom sina associationer till klass och kön numera också anses något förlegat och politiskt obekvämt. I modernitetens tilltagande mångfald och splittring har även genren bildningsroman kommit att ifrågasättas.²¹ Frågan om genren alltjämt är förbehållen den borgerliga mannen eller om den tål att vidgas är öppen. I doktorsavhandlingen *Frigörelse eller sammanbrott* från år 1981 riktar Tommy Olofsson kritik mot att termen bildningsroman används utan stringens och idéhistorisk medvetenhet och därför blir alltmer intetsägande.²²

Den idéhistoriska medvetenhet som Olofsson efterlyser för termen bildning tillbaka till den tyska romantiken eller alternativt redan den klassiska antiken. Etymologiskt härstammar det tyska begreppet *Bildung* från översättningar av latinets *imago* (*Bild*, *Abbild*, *Ebenbild*), *imitatio* (*Nachbildung*), *forma* (*Gestalt*) och *formatio* (*Gestaltung*). Det syftar på ett idékomplex av en reflekterande relation mellan Gud, människan och världen – samspelets process – med betoning på den mänskliga andelens riktning tillbaka till Gud, och processens slutresultat. Skribenter som Johann Gottfried von Herder, Johann Wolfgang von Goethe och

20 Schänberg, Ingela, 2004, 11ff

21 Se bland annat Labovitz, Esther Kleinbord, 1986, 8

22 Olofsson, Tommy, 1981, 32

Wilhelm von Humboldt bidrog alla till att pietistiska, filantropiska, mystiska och neoplatonska uppfattningar om en inre, för människans ande bestämmande, form kombinerades med vetenskapliga eller teleologiska associationer till *Bild* och *Bildung*. Ursprungligen var det Gottfried Wilhelm von Leibniz som – dock utan att någonsin använda själva termen *Bildung* – omskapade dylika olikartade föreställningar till en sammanhängande filosofisk position: uppfattningen om en själlig enhet som genom en självständig, inneboende kraft genomgick en process av självförverkligande och alltmer rörde sig mot likhet med det gudomliga eller universum som helhet.²³ En av bildningsbegreppets byggstenar var därför metafysisk. Bildning betecknade den religiösa människans strävan att leva upp till sin bestämmelse som Guds avbild.²⁴

Sedermera sekulariserades begreppet och fick sina moderna konturer. Explicit formulerades bildningsidén först av von Humboldt och Herder, som framförde den begreppsliga möjligheten att förstå *bilden* som ett reflexivt verb – *sich bilden* – och betonade individualismen. Individens bar med sig unika anlag i en kombination som aldrig tidigare hade existerat hos någon annan. Bildning var den personliga process där denna uppsättning av anlag frigjordes och fick sin särprägel.²⁵ Det låg dock ingen automatik i processens tillkomst eller utveckling, den krävde den enskilda människans bidrag och utgick från en aktiv kärna hos individen.²⁶ Trots sin individualism var ideologin inte anti-social. Den präglades av en liberalistisk syn på självförverkligande, där vikten av ett produktivt liv i social gemenskap med andra fria varelser betonades framom strävan efter personlig lycka. Duktighet och duglighet i en yrkesroll var viktiga delar av bildningsidealet: individen skulle vara både fri och samhällsnyttig.²⁷ Från Herders tidiga mindre verk till *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* utvidgades såväl betydelsen som omfånget av *Bildung* och kom att omfatta (1) det individuella tingets formutveckling, (2) utbildning, särskilt i utvecklade nationer, (3) olika kulturernas framväxt, (4) mänsklighetens (*Humanität*) historiska utveckling, och (5) en vetenskaplig syn på universum som sammanhållet av en princip (*Kraft*) enligt vilken

23 Smith, John H., 1988, 47f

24 Olofsson, Tommy, 1981, 19, 238

25 Olofsson, Tommy, 1981, 20

26 Nordenbo, Sven Erik, 2003, 25

27 Olofsson, Tommy, 1981, 20

varje varelse strävar efter sin ideala organiska form. Teorin har sedermera också kallats expressiv antropologi. Enligt synsättet når människan självkännedom genom att ge uttryck åt sitt väsen och sedan igenkänna sig själv i dessa uttryck. Till stor del förmedlades och tolkades teorin under 1800-talet i organiska och subjektivistiska termer. Goethe och Friedrich von Schleiermacher beredde samtidigt väg för estetiska och antropologiska teorier som uppfattade människan både som konstnär och konstverk med uppdrag att forma självet.²⁸

Betydelsen av *Bildung* kom även att bli alltmer dikotom. Å ena sidan uppfattades begreppet som något självreflexivt, introspektivt och inåtvänt och kom i den meningen att kritiseras som kapitalismens ideologiska superstruktur: en produkt av det utbildade borgerskapets mytologi om människan. Å andra sidan var *Bildung* kopplat till utbildning och hängde samman med vikten av att ta till sig färdigheter för att delta i den samhällseliga sfären. För att bli en *gebildeter Mensch* – en kultiverad och välutbildad person – gällde det framför allt att behärska konsten att formulera sig. Spänningen mellan dessa två linjer, som ställde det självreflexiva mot det intersubjektiva, det introspektiva mot det formativa, det organiska mot det mekaniska, de filantropiska och pietistiska idealen av religiös kontemplation och praktiska övningar mot nyhumanistisk fokus på det strukturerade och retoriska, kom sedan att utmynna i ett flertal olikartade konflikter, men också kombinationer. Hos Wilhelm von Humboldt, vars pedagogiska reformer lade grunden för såväl universitetet som det humanistiska *Gymnasium* i Tyskland, sammankopplades introspektionsidealet med samhällligt ansvar – ett drag som visade prägel av både den moderna romantiken och den klassiska antiken. De båda linjerna går också att skönja hos Hegel, där de skapar en stark spänning mellan retorisk tradition och organisk ande – den från antiken nedärvda rigorösa fostran och en mystisk teleologisk kraft. Lösningen för Hegel var en uppfattning om andens formativa utveckling.²⁹ I sin historiefilosofi bevarade han upplysningens optimistiska föreställning om historiens evolutionära gång mot ett tilltagande förnuftigt mål.³⁰

28 Smith, John H., 1988, 48

29 Smith, John, H., 1988, 49-54

30 Wrede, Johan, 1999b, 227f

Bildning i finländsk jordmån

Nyhumanismen nådde Finland på 1700-talet genom Henrik Gabriel Porthan, professor vid Åbo Akademi. År 1777 besökte han Göttingen i Tyskland, högsåtet för den nya filologin, historien och estetiken, och som en följd kom den tyska kulturfärens inflytande att spridas till Åbo och föra med sig ett ökat intresse för språk och konstens ursprung.³¹ Porthan var förromantiker med Herder som lärofader och en anhängare av Rousseaus och Montesquieus läror.³² Till hans elever hörde bland andra historikern och teologen Jacob Tengström (1755-1832), sedermera Finlands första ärkebiskop och universitetets prokansler, som förde arvet vidare.³³

Under 1800-talets början behöll Åbo Akademi och andens män kring den sin dominerande ställning i Finlands kulturella liv. Ärkebiskop Tengström var känd för nepotism inom sin inflytelsesrika släktkrets, men hans brorson och svärson, professor Johan Jakob Tengström (1787-1858), utgjorde likväl i många avseenden en motpol till patriarken.³⁴ Medan ärkebiskopen präglades av en djupt religiös livsinställning, tog J.J. Tengström starkare intryck av Hegels rationalism och satte i allt högre grad förnuftet på Guds plats i världsåskådningen.³⁵ I en artikel skriven åren 1817-1818, "Om några hinder för Finlands litteratur och kultur", formulerade J.J. Tengström den finska kulturideologin i nationsbyggnadsprocessen utgående från nyhumanistisk tradition.³⁶ Artikeln har sedermera av Johan Wrede kallats en av "de märkligaste kulturpolitiska artiklar som någonsin skrivits" i Finland. Wrede menar att Tengström med anmärkningsvärd träffsäkerhet öppnade den finländska idédebatten för 1800-talet: "Artikeln starka betoning av det klassiska bildningsarvets betydelse för formande av människor och medborgare med ett klart etiskt medvetande som går utöver det krassa nyttotänkandet och fördömer jakten på titlar och äreställen, följs upp av Runeberg och i därpå följande generation av Topelius."³⁷ En förklaring till detta inflytande var att J.J. Tengström utgjorde en central mentor för den efterföljande generationen. I hans hem samlades Johan Ludvig Runeberg,

31 Klinge, Matti, 1999, 192f

32 Kindstedt, Barbro & Pelkonen, Maija, 1998, 400

33 Kindstedt, Barbro & Pelkonen, Maija, 1998, 389

34 Wrede, Johan 1999a, 204

35 Wrede, Johan, 1999d, 269

36 Mickwitz, Joachim, 1999, 218

37 Wrede, Johan, 1999a, 204ff

Johan Vilhelm Snellman och Johan Jakob Nervander med många andra för att ledsagas i den hegelianska uppfattningen om staten, om än historiefilosofin sedermera hos exempelvis Runeberg igen kläddes i religiös känsla.³⁸

Enligt Tengström varken kunde eller borde statens högsta syftemål vara "blott ekonomiskt och statistiskt". Det allmänna välståndet måste tjäna som medel för ett högre mål "och detta kan ej vara något annat än cultur, eller mensklighetens jemnt stigande förädling."³⁹ Dygd och kunskap skulle betraktas som två sidor av samma mynt och förenade skulle de utgöra den äkta högre bildningen.⁴⁰ Tengström manade de högre stånden att ta ansvar för kulturens spridning utöver egen bekvämlighet och varnade för att börd inte i sig innebar bildning:

En rättskaffens intellectuel bildning vinnes endast genom sann, frisk och lefvande åskådning samt inre kännedom af verld och menniskor. Den finnes således lika så litet i en förtorkad andelös lärdom, som i den ytliga verldskännedom, hvilken genom en viss routine, och genom umgänge med många särskilda individer vinnes, och som kan göra menniskor klokare och slugare, men alldrig ädlare och visare. Den är fri, harmonisk, filosofisk: innefattar så väl klara, förnuftenliga, och vettenskapliga, som bestämda empiriska kunskaper. [...] Bland de kunskaper åter, som omfatta det yttre verkliga, i erfarenheten gifna, är ingen viktigare än den, hvars närmaste föremål är menniskan.⁴¹

Med borgerskapets tillväxt under 1800-talet breddades också läsningen av skönlitteratur. En viss kännedom om litteratur blev alltmer en del av den förfining som kunde förväntas av den representativa hustrun i det borgerliga äktenskapet. Enligt Wrede kunde "[l]äsning av litterära kalendrar, sällskapslekar med charader etc. [...] förutom baler och andra mer påkostade nöjen som soiréer eller slädpartier avgöra en ung kvinnas möjligheter att bli gift och så ordna sin försörjning för resten av livet." Insatserna var därmed höga, men utgjorde ändå, som Wrede påpekar, något av en degradering av de nobla ambitioner för litteraturen som Tengström ställt.⁴² Kvinnobildning i denna variant var framför allt instrumentell med ett socialt och ekonomiskt fördelaktigt äktenskap som mål.

38 Mickwitz, Joachim, 1999, 218, Wrede, Johan, 1999d, 269

39 Tengström, J.J., 1818, 99

40 Tengström, J.J., 1817, 73; Tengström, J.J., 1818, 93f

41 Tengström, J.J., 1818, 106f

42 Wrede, Johan, 1999a, 210

1800-talets första hälft blev också de kulturella salongernas tid i Finland. Flera av de borgerliga litterära salongerna, som exempelvis det berömda Lördagssällskapet, var öppna för kvinnor, men ur ett kvinnligt bildningsperspektiv var salongen ett ambivalent rum.⁴³ En av de viktigaste funktionerna som Lördagssällskapet hade för sina kvinnliga medlemmar var att det erbjöd dem en lärd inblick i nationella strävanden. Kvinnorna ingick i den intellektuella krets där samhällliga frågor och framtidsvisioner dryftades, och de använde detta forum som stimulans och utveckling för sina egna förmågor och litterära skapelser. Ärkebiskop Tengström hade kritiserat de franska salongerna för ytlighet och menat att kvinnor försumades i salonger som inte gav dem tillräcklig förståelse för den utanför-liggande världen. För att ge salongerna en egen finländsk prägel föredrog Tengström att kalla dem sällskap.⁴⁴ Samtidigt med denna strävan att förbättra de borgerliga kvinnornas tillgång till samhälllig kunskap hade dock de manliga deltagarnas syn på kvinnornas roll i salongen klara gränser. Trots att Lördagssällskapets kvinnliga medlemmar som Augusta Lundahl eller Fredrika Runeberg (som för övrigt var född Tengström och var ärkebiskopens brorsdotter) uppmuntrades att utge sina litterära alster, var den offentliga diskussionen om litteratur stängd för dem. Och trots att exempelvis J.V. Snellman förespråkade kvinnobildning innebar denna variant av bildning enbart tillräcklig skolning för att kvinnor med värdighet skulle kunna stöda männen i deras arbete för det finska folket och samhället. De bildade kvinnornas tilltänkta roll i salongen var att ge sällskapskretsen dess goda ton och utöva ett förädlande inflytande på den mänskliga (manliga) bildningen, men inte att eftersträva jämbördighet i egen bildning eller att ta plats med sin egen intellektuella förmåga. Kvinnorna i Lördagssällskapet bildade dock även en egen salong, Kronhagen, där de under en tid kunde frångå rollen som musa och vara självständiga salongsmedlemmar.⁴⁵ I slutet av 1840-talet uppmuntrade Fredrika Runeberg också en yngre kvinnlig generation att bilda en egen salong för kulturellt intresserade kvinnor.

43 Efter att universitetet flyttades från Åbo till Helsingfors år 1827 bildades Lördagssällskapet år 1830 av unga män som hade studerat tillsammans redan i Åbo. Från och med våren 1831 sammanträdde salongens medlemmar i Johan Ludvig Runebergs och Fredrika Runebergs hem i Kronhagen i Helsingfors.

44 Kindstedt, Barbro & Pelkonen, Maija, 1998, 389

45 Kindstedt, Barbro & Pelkonen, Maija, 1998, 393

Salongen hette Kronohagsällskapet och samlades hos Natalia Tengström, styvdotter till Fredrika Runebergs syster Carolina.⁴⁶

Formellt öppnades den första instansen för vidareutbildning av kvinnor i Finland år 1863, när en parallell utbildning av kvinnliga folkskolelärare påbörjades vid Jyväskyläseminariet. Med denna möjlighet till vidareutbildning för kvinnor öppnades småningom dörrar för fler. Från och med 1880-talet började själva grunden för kvinnlig utbildning i Finland förändras och i samband med emancipationssträvanden i det övriga Europa vaknade kravet på utbildning för kvinnor som självförsörjande och självständiga individer.⁴⁷ De finländska kvinnornas rätt att studera vid universitet på samma grunder som män förverkligades år 1901. Dessförinnan krävdes en särskild anhållan, ”dispens från könet”, som under 1800-talets sista decennier och sekelskiftet beviljades 733 kvinnor.⁴⁸

Hand i hand med den politiska drivkraften för kvinnlig utbildning gick utvecklingen av kvinnors medborgerliga rättigheter. Ogifta kvinnor beviljades juridisk myndighet i Finland år 1864. Deras myndighetsålder var 25, men den sänktes år 1898 till 21, samma som för män. Giftnor förblev underställda sina äkta mäns förmyndarskap fram till år 1930.⁴⁹ Juridiskt sett hade de till dess samma ställning inom familjen som ett barn och kunde inte ingå egna ekonomiska avtal. Kaari Utrio påpekar att lagen gav upphov till en del besynnerliga förhållanden, där exempelvis giftna riksdagskvinnor kunde besluta om det finländska folkets penningaffärer, men inte om sina egna. År 1919 utvidgades de giftna kvinnornas verksamhetsområde när kvinnor fick juridisk rätt att utöva ett yrke utan sina mäns tillåtelse. År 1922 fick de rätt att ingå egna arbetsavtal.⁵⁰ Vad gällde kvinnors rösträtt tillkom den jämförelsevis tidigt i Finland, redan år 1906.

Bildningsromanen

Liksom nyhumanismens bildningsideal har även bildningsromanen som genre sitt ursprung i det sena 1700-talets Tyskland och dess *Humanitäts-*

46 Kindstedt, Barbro & Pelkonen, Maija, 1998, 398

47 Utrio, Kaari, 2006, 44

48 Utrio, Kaari, 2006, 46

49 Utrio, Kaari, 2006, 56

50 Utrio, Kaari, 2006, 72f

ideal.⁵¹ Den mest citerade och traditionella av bildningsromanens genredefinitioner är Wilhelm Diltheys, i *Das Erlebnis und Die Dichtung* från år 1906.⁵² Enligt Dilthey tematiserar romanen berättelsen om den unga mannen "...wie er in glücklichen Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet, und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt in Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selbst findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiß wird."⁵³ Den prototypiska hjälten för bildningsromanen är Goethes Wilhelm Meister och målet en människa som förstått arten av sitt väsen och till fullo förverkligar sina inneboende fysiska, intellektuella, känslomässiga, moraliska och andliga förmågor.⁵⁴ "Der Mensch frage sich selbst, wozu er am besten taue? um dieses in sich und an sich eifrigst auszubilden. Er betrachte sich als Lehrling, als Geselle, als Altgeselle, am spätesten und höchst vorsichtig als Meister."⁵⁵

Bildningsromanens protagonist, lärlingen, kännetecknas inledningsvis av ungdom och oerfarenhet. Lärlingens potential att nå egen färdighet kräver vägledning av mentorer, men valfrihet och eget ansvar spelar en central roll under bildningsprocessen. Bildningsromanen skildrar således ett "livets lärlingsskap" och i det sena 1700-talets Tyskland samspelade genren med den samhällsliga avvecklingen av skråsystemet och den deterministiska uppfattningen att människan var född till ett visst slags arbete och en viss social status utan egen bestämmelserätt. Wilhelm och hans gelikar företrädde i stället möjligheten att se sig omkring i livet, fråga sig vilka individens unika förmågor är och sedan självmedvetet utveckla dessa.⁵⁶ Bildningen hade därmed, som Tommy Olofsson skriver, "en tydlig paral-

51 Swales, Martin, 1978, 14f

52 Hardin, James N., 1991, xiv

53 Dilthey, Wilhelm, 1913, 393. "...hur han träder in i livet i lyckligt dunkel, söker besläktade själar, möter vänskapen och kärleken, men kommer i kamp med världens hårda realiteter och sedan, genom många livserfarenheter, mognar till, hittar sig själv och blir säker på sin uppgift i världen." (Översättning av Mira Strandberg)

54 *Wilhelm Meisters Lehrjahre* utkom år 1796 och fortsättningen *Wilhelm Meisters Wanderjahre* utkom år 1829

55 Goethe, Johann Wolfgang von, 1833, 139. "Människan må fråga sig själv vad hon duger till för att ivrigt utveckla detta i sig själv. Må hon betrakta sig själv som lärling, gesäll, äldre gesäll, i sista hand och med stor försiktighet som mästare." (Översättning av Mira Strandberg)

56 Fraiman, Susan, 1993, 4

lell i tidens ekonomiska idéer, principen om den fria konkurrensen och över huvud taget rätten till privata initiativ. Dessutom kan man ana, att denna föreställning hängde samman med borgarens avsky för aristokratiens bildningsideal, som hade urartat till att bli en fråga om god uppfostran och ädel etikett.” Uppfostran, i betydelsen assimilation till förutfattade normer, uteslöt den genuina bildningsprocessen, som ville stimulera individen att söka sina egna vägar i aktivt självförverkligande.⁵⁷ Tematiserat på detta vis blir också bildningsromanens ideologiska funktion tydlig. Den litterära representationen av lärlingen bidrog till en social konstruktion av den normativa medelklassmannen, vars förmågor och arbete var hans egna. Genom Wilhelm Meister-berättelserna underbyggdes tanken om yrkesvalet som konvention och bilden av arbetaren som fri individ. Genren rationaliserade övergången från den feodala till den industrialiserade samhällsordningen.⁵⁸

Bildningsromanen skildrar människans organiska utveckling i dess komplexitet och rikedom. Bildning blir ett omständligt *Werden*, en tillblivelseprocess, som genom sin anknytning till det metafysiska innebär något mer svårfångat än förvärv av en rad lärdomar. För den tyska romanens del tillförde *Werden*-narrativen en ny värdighet. Det som dittills varit äventyrsskvenser och färggranna episodiska händelser blev en komplex och betydelsefull process i vilken intresset för hjältens inre liv tillförde ett nytt poetiskt allvar. Det traditionella romanmönstret med episodisk och ödesmättad handling blev respektabelt då det sammankopplades med utveckling av hjältens inneboende potential. Bildningsromanen kunde därmed sona den givna sociala världens prosaiska verklighet genom att relatera den till hjältens inre möjligheter och förankra episka mönster i modern borgerlig verklighet.⁵⁹ ”[R]omantic fiction is chivalry become serious again, with a real subject-matter”, heter det i T.M. Knox engelska översättning av Hegels *Ästhetik*.⁶⁰

Frågan blir hur bildningsromanen ser ut bortom det sena 1700-talets och

57 Olofsson, Tommy, 1981, 21

58 Fraiman, Susan, 1993, 5

59 Swales, Martin, 1978, 19ff

60 Hegel, G.W.F., 1975, 592

tidiga 1800-talets Tyskland. Olofsson påvisar bara inom den tyska forskningen en vid spridning av genredimensioner. Från en uppfattning där Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* uppfattas som den enda bildningsromanen som någonsin skrivits (Olofsson citerar för övrigt också en forskare som ifrågasätter om ens *den* kan räknas som en bildningsroman) vidgas spektret till betydligt mer generösa definitioner av bildningsromanen som en etablerad genre, livaktig in i nutiden och företrädesvis ohotad så länge det borgerliga samhället existerar.⁶¹ Själv baserar sig Olofsson på forskningsrön från Tyskland och Danmark och gör som nämnt en åtskillnad mellan bildningsromanen, med ursprung i den tyska förromantiken och nyklassicismen, och utvecklingsromanen, som förankras i naturalismen.⁶² Medan bildningsbegreppets sammankoppling med frälsningssträvan gör det starkt idealistiskt, knöts begreppet *utveckling* under 1800-talet till naturvetenskaperna – ”ett alltigenom anti-metafysiskt begrepp som associeras med olika föreställningar om naturens progressiva kausalsammanhang.” För att skildra sin poäng läser Olofsson James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* och Hjalmar Söderbergs *Martin Bircks ungdom*. Den förra ser han som idéhistoriskt sammanbunden med den humanistiska psykologin. Såväl romanen som den psykologiska riktningens förutsättning ligger i den tyska förromantiken och Goethe-tiden, och hjälten Stephen Dedalus genomgår en frigörelseprocess som har likheter med Jungs lära om individuationen.⁶³ Som representant för utvecklingsromanens tradition och dess bekräftelse av den positivistiska psykiatriens pessimistiska determinism står sedan *Martin Bircks ungdom*. Hos Söderbergs hjälte igenkänns Freuds sexuellt betingade driftsvarelse, den ofta tragiska produkten av arv- och miljödeterminanter, som i romantraditionen, eller rättare sagt utvecklingsromantraditionen, bäst tydliggörs genom att berättaren låter romanfigurerna misslyckas i sina försök att frigöra sig från det som binder dem. Det moderna genombrottets naturalistiska roman är därför ofta en sammanbrotsroman.⁶⁴ ”Liksom diktverken ger de psykologiska teorierna uttryck åt ideologier och idétraditioner. Man ser *stora* gemensamma nämnare”, skriver Olofsson. ”Psykologin är under-

61 Olofsson, Tommy, 1981, 23-31

62 Olofsson, Tommy, 1981, 10

63 Olofsson, Tommy, 1981, 10, 238

64 Olofsson, Tommy, 1981, 115

kastad samma historiska relativitet som skönlitteraturen och all annan humaniora.”⁶⁵

Distinktionerna i Olofssons avhandling är givande, eftersom begreppet bildningsroman ofta används oprecist i forskningsöversikter. I förordet till Jerome Buckleys studie *Seasons of Youth* från år 1974 heter det:

[T]his study concentrates on the development of the Bildungsroman in England (and with Joyce in Ireland); and, in writing it, I have been constantly struck by the awkwardness of the German term as applied to English literature. I have therefore considered – and sometimes, for the sake of convenience and variation, accepted – several possible synonyms: the novel of youth, the novel of education, of apprenticeship, of adolescence, of initiation, even the life-novel. [...] If the word ultimately escapes precise definition or neat translation, its meaning should nonetheless emerge clearly enough from an account of the novels themselves and the steady recurrence of certain common motifs in them.⁶⁶

Knappt tjugo år senare uttrycker James N. Hardin irritation över motsvarande alltomfattande definitioner. I inledningen till en engelsk essäsamling av forskningen kring bildningsromanens historia och teori menar Hardin att begreppet bildningsroman blivit alltmer problematiskt genom sin flitiga tillämpning. Någon konsensus om dess egentliga mening råder inte, men det pådyvlas alltjämt så gott som vilken bok som helst som på något sätt beskriver utvecklingsår. Snarare får varje enskild forskare positionera sig inom fältet och förtydliga i vilken utsträckning just han eller hon uppfattar genren som bunden till region och idéhistorik.⁶⁷ Hardin gör därmed samma upptäckt som Olofsson, vars kritik refererades i avsnitt 1.2.⁶⁸

Min egen positionering följer Olofsson. Jag utgår från att en nutida existens av bildningsromanen kan anses både försvarbar och relevant, så länge genrebegreppet hanteras med försiktighet och med kännedom om bildningsideologins humanitetsfilosofiska historia. Genrens kanske främsta kännetecken sammanfattas i titeln på den engelska essäsamlingen som James N. Hardin redigerat: ”Reflection and Action”. Reflektion och handling kan ses som poler för bildningsromanens centrala spänningsfält. Dels är

65 Olofsson, Tommy, 1981, 10

66 Buckley, Jerome, 2000/1974, vii-viii

67 Hardin, James N., 1991, x

68 Olofsson, Tommy, 1981, 32

det av vikt att protagonisten reflekterar. Nyckelelement i genren är den utveckling av sinnet och själen som Wilhelm Meister, Wielands Agathon och Thomas Manns Hans Castorp alla upplevde. Men om Meister enbart hade reflekterat och inte alls handlat, skulle han ha framstått som den bleka figur som vissa tidiga kritiker läste honom som, menar Hardin. Entusiasm, energi och naiv handlingskraft utgör vågskålens balans.⁶⁹

En ytterligare fråga i diskussionen kring bildningsromanen är om bildning ska uppfattas som process eller mål. Enligt Martin Swales är det själva *Werden*-processen som är central. Den praktiska verkligheten gör intrång på hjälten omhuldade själsliga liv och skapar genom det en handling präglad av ironi, osäkerhet och skevhet, där romanerna om och om igen ställer frågan om hjälten alls uppnår några värdefulla mål eller insikter. Att sträcka sig efter klarhet och förlora den igen, att balansera mellan en känsla av mening och en upplevelse av livet som något fullständigt slumpmässigt, utgör den mänskliga existensens koordinater i vilken bildningsromanen skildrar resan och inte det lyckliga slutet. Swales skriver:

[W]e are concerned with a kind of privileged moment, where the possibility of human wholeness is glimpsed, is even discursively formulated. Yet this wholeness is not simply a set of wise sayings which, once learned, guarantee the inalienable possession of that wholeness they intimate. Rather, that wholeness, if it exists anywhere, informs the very flux of a character's life and experience. Wilhelm Meister finds himself clutching a set of maxims but feeling no wiser than before; Hans Castorp totters back to the sanatorium where he forgets those lessons he has affirmed with such conviction.⁷⁰

Så gott som motsatt åsikt företräds dock av Dorothea E. von Mücke, som bygger vidare på Wilhelm Dilthey och menar att bildningsromanen utgör en individuell livsberättelse, där varje fas leder vidare till nästa med dissonans och konflikter som nödvändiga stadier på vägen till mognad och harmoni. Målet är "personlighet" (eller engelskans "personhood") – den enhetliga och stabila formen av mänsklig existens, som bär med sig ett löfte om lycka. Bildningsromanen skiljer sig enligt von Mücke från till exempel biografien genom att yttre händelser och detaljer endast är relevanta

69 Hardin, James N., 1991, xiii

70 Swales, Martin, 1978, 34ff

i relation till protagonistens inre utveckling.⁷¹

Utöver de två ytterligheter som Swales och von Mücke uttrycker finns naturligtvis också möjligheten att uppfatta bildning som ”både och” – rent grammatikaliskt kan suffixet *-ung* i *Bildung* syfta såväl på en process som ett uppnått resultat.⁷² Själv kommer jag i romananalyserna att betrakta bildning som en process utan slutpunkt (särskilt en som heter stabil lycka), men likväl som en process som ständigt framskrider och når nya faser, också möjliga att se som mål.

Den kvinnliga bildningsromanen

Hur drabbar då forskningens tidvis motstridiga syner på bildningsromanen diskussionen om den kvinnliga bildningsromanen? Enligt James Hardin har den feministiska litteraturkritiken liknande svårigheter att stringent definiera och tillämpa begreppet bildningsroman som tidigare forskning. Som exempel pekar Hardin skeptiskt på hur författarna till antologin *The Voyage In* inte drar sig för att tala om *Bildung* vad gäller noveller, sagor och kortfilmer.⁷³ I verket *The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong* kritiserar Pin-chia Feng i sin tur författarna till *The Voyage In* för eurocentricitet. Feng försvarar en tes om den flerkulturella kvinnliga bildningsromanens existens och menar att den i sin öppenhet måste omfatta ”any writing by an ethnic woman about the identity formation of an ethnic woman, whether fictional or autobiographical in form.”⁷⁴ Medan kritiken mot Abel med flera är träffande och relevant, lägger Feng således fram en precis så alltomfattande genredefinition som Hardin problematiserat.

Utöver dessa begreppsliga definitionssvårigheter står dock den kvinnliga bildningsromanen inför ännu en egenartad komplikation, som kräver förtydligande. I *The Poison at the Source* menar Penny Brown att samhällets patriarkala strukturer förgiftat källan av kvinnoliv. Mognadsprocessen för kvinnliga protagonister avbryts: ”the enquiring and aspiring intellect and unfocused ambitions are seen to be diminished and channelled into a position of powerlessness by contact with life’s experiences and patriarchal

71 Mücke, Dorothea E. von, 1991, 230f

72 Nordenbo, Sven Erik, 2003, 25

73 Hardin, James N., 1991, xviii

74 Feng, Pin-chia, 1998, 15

norms.⁷⁵ En adekvat definition av bildningsbegreppet blir därmed alltmer central. Innebär bildning för kvinnliga protagonister att de ska bildas för sin egen skull eller för att lära sig följa dessa patriarkala samhällsnormer? Och om det senare gäller, kan romanen då kallas en bildningsroman?

I *The Way of the World* menar Franco Moretti att bildningsromanen som genre utesluter romaner som handlar om kvinnor eller arbetarklassen:

But a deeper reason for those exclusions lies in the very elements that characterize the *Bildungsroman* as a form: wide cultural formation, professional mobility, full social freedom – for a long time, the west European middle-class man held a virtual monopoly on these, which made him a sort of structural *sine qua non* of the genre. Without him, and without the social privileges he enjoyed, the *Bildungsroman* was difficult to write, because it was difficult to imagine.⁷⁶

Också Susan Fraiman ställer i *Unbecoming Women* bildningsromanens gestaltning av den borgerliga klassens möjligheter mot den specifikt kvinnliga medelklassprotagonistens möjligheter. Fraiman undersöker romaner skrivna i England mellan åren 1778 och 1860 och menar att bildningsromanen i sin kvinnliga variant genomgår en betydande skiftnings, där kompromiss och tvång blir starkare tematiserade än valet. I berättelserna om Wilhelm Meister och hans gelikar är det viljemässiga självskapandet och huvudpersonernas egenvärde centralt, trots att karaktärerna kan uppleva att de kastas omkring av livet. En litterär hjältinna kännetecknas däremot av upplevelsen att en livsform prackas på henne, att hon är och blir vad andra människor och världen gör av henne. Den typiska flickan som protagonist har vanligtvis svårigheter att hitta mentorer – hon har ingen formell utbildning, modern är död eller bristfällig som modell och den inläring hon får av äldre män tenderar att ha sinnliga övertoner. Ofta är hennes enda mentor mannen som skolar henne för att gifta sig med henne. När lärlingsprocessen övergår i äktenskaplig förbindelse leder den aldrig hjältinnan vidare till egen färdighet utan till ett liv som evig novis. Det faktum att framsteg och färdighet således utesluts som mål leder Fraiman till slutsatsen att den kvinnliga bildningsromanen lider av en grundläggande klyvning: den är delad i sin åsikt om vad kvinn-

75 Brown, Penny, 1992, 8

76 Moretti, Franco, 2000/1987, ix-x

lig utveckling innebär och osäker på vad den borde vara.⁷⁷

Den kvinnliga protagonisten möter alltså motstånd vid båda de poler som Hardin lagt upp för bildningsromanen, reflektion och aktivitet. Båda förutsätter frihet, den ena i tanke, den andra i handling. I *The Feminization of Quest-Romance* menar Dana Heller att tankens frihet åtminstone principiellt borde vara möjlig för den kvinnliga protagonisten. När romantikens diktare gav den inre arenan företräde vad gällde "the true drama of the quest" förebådades en hjälteroll som kunde förverkligas trots begränsad yttre rörelsefrihet. Hjältemod krävde inte längre strider mot drakar och seglatser över världens hav; snarare framställdes det inre livet som minst lika vidsträckt och utmanande som världen. Men ändå förverkligas detta sällan i kvinnliga författares verk, menar Heller: "[W]hat feminist critics have discovered is an absence of a heroic female self-image."⁷⁸

Det är således fullt möjligt att se begreppet bildningsroman som olämpligt inom kvinnolitteraturen – denna syn företräds som jag tidigare nämnt av bland andra Kristin Järvstad i hennes undersökning av 1900-talets utvecklingsromaner i Sverige. Järvstads slutsatser baserar sig på Agnes von Krusenstjernas Tony-romaner, Irja Browallius Birgit-trilogi och Ingrid Sjöstrands Törnrosa-serie. Det humanitetsfilosofiska bildningsidealet "som innebär en tro på individens fria vilja och möjlighet till självförverkligande" gör det enligt Järvstad till en genre som utgår från enbart hjältens förutsättningar, medan "den insikt som Krusenstjernas, Browallius och Sjöstrands huvudpersoner stundtals har om att de själva skulle kunna skapa sina liv, visar sig endast kunna uppnås i euforiska och därmed flyktiga ögonblick. Den fria utvecklingen har förblivit en chimär också i 1900-talets kvinnliga utvecklingsroman".⁷⁹ Järvstads kommer till samma slutsats som Nancy K. Miller i *The Heroine's Text*. Inte ens 1900-talsförfattarna har i nämnvärd grad förmått skaka av sig det litterära arv där bildning förträngs av kärleken. Intimsfären har fortsatt att dominera utvecklingsromaner om kvinnor och tecken på en rörelse mot en yttre, samhällelig värld saknas. "[F]emale *Bildung* tends to get stuck in the bedroom", menar Miller.⁸⁰ Följden av denna begränsning är en avstannad

77 Fraiman, Susan, 1993, 6

78 Heller, Dana A., 1990, 6

79 Järvstad, Kristin, 1996, 10, 246

80 Miller, Nancy K., 1980, 157

eller förvrängd utveckling. Med hänvisning till återkommande skildringar av den galna protagonisten frågar sig Järvstad om den svenska hjältinnan ens kan anses ha en möjlighet att utveckla ett eget sammanhängande jag.⁸¹

Följer man Olofssons resonemang om åtskillnaden mellan den idealistiska bildningsromanen och den naturalistiska utvecklingsromanen blir frågan om inte en liknande distinktion måste göras även inom litteratur med en kvinnlig protagonist. Onekligen dominerar utvecklingsromanerna – också inom litteraturforskningen – och påvisar en tragisk och ofta hopplös samverkan mellan arv, miljö och kvinnlig utveckling. I *The Poison at the Source* skriver Penny Brown:

Nineteenth-century assumptions about female behaviour and roles are still seen, in novels of the first decades of the twentieth century, to have considerable force, and despite changing opportunities female characters are often portrayed as deeply affected by the very assumptions they reject. The resulting conflict between the desire to rebel and the restraining hold of inner and outer forces frequently leads to feelings of guilt and self-hatred or self-deprecation, a duality which reflects that inherent in society which both withholds from women the opportunities to develop their capabilities and condemns or derides them for it.⁸²

Som Franco Moretti påpekar har den kvinnliga bildningsromanen på grund av rådande samhällseliga förhållanden varit svår att föreställa sig och svår att skriva. Men ändå undviker Moretti att *helt* stänga dörren om resonemanget. ”Difficult; not impossible”, fortsätter han i en not till sitt påstående och menar att det *finns* en specifik kvinnlig bildningsroman – tråden Austen-Eliot-Charlotte Brontë – men att den i första hand begränsar sig till engelsk litteratur. Ställföreträdande genrer för den kvinnliga bildningsromanen råder det dock enligt Moretti ingen brist på. Han nämner bland annat otrohetsromanen, som gav medelklasshustrun en ditills oanad frihet, både som den ”nouvelle puberté”, som Emma Bovary upplever genom Rodolphe, eller som Edna Pontelliers ”awakening”.⁸³

81 Järvstad, Kristin, 1996, 242f

82 Brown, Penny, 1992, 220

83 Moretti, Franco, 2000/1987, 246, not 7. Kate Chopins *The Awakening* utkom år 1899 i USA. Romanen, som behandlar en gift kvinnas uppvaknande genom en förälskelse och sedan självmord, fick ett skandalomsusat mottagande och satte punkt för Chopins

Kännetecknande för både *Madame Bovary* (1857) och *The Awakening* (1899) är dock romanslut där den kvinnliga protagonisten, i likhet med flertalet av naturalismens skildringar, går under. I enlighet med Tommy Olofssons särskiljning av den naturalistiska utvecklingsroman och den av romantiken präglade bildningsromanen vill jag dock hävda att dessa sammanbrotsromaner, i brist på idealistisk prägel, inte heller utgör bildningsromaner – i den meningen rör det sig i mitt tycke om begreppsförvirring. Jag ifrågasätter också Morettis argument att den kvinnliga bildningsromanen endast begränsar sig till den engelska 1800-talslitteraturen. Utgår man från att det tyska 1700- och 1800-talet inte äger ensamrätt på bildning som idé, blir inte heller den springande punkten för den kvinnliga bildningsromanen en historisk begränsning i tid och rum, utan frågan om hur kvinnlig bildning egentligen definieras eller var tyngdpunkten läggs i polariteten mellan individ och samhälle. Som Sven Erik Nordenbo skriver är debatten lika gammal som begreppet självt:

[A]s soon as the concept of *Bildung* is used for the first time, tension exists between *Bildung* and *Herrschaft* (power and governance), because *Bildung* stands for the 'cultivation of man according to his own definition' while society for its part wants to shape man in line with *its* needs. *Bildung* does, it is true, on the one hand emerge from traditional upbringing in ordinary life; but on the other hand, by its very definition, it also undermines traditional *upbringing*, because[...] *upbringing* is driven by social considerations, while *Bildung* ought to accord with the essence of man.⁸⁴

Det är alltså inte bara den kvinnliga bildningsromanen som står inför denna spänning, om än laddningen för en kvinnlig protagonists utveckling inom ett patriarkalt samhälle blir av särskild – och uppenbarligen svårskrivna – kaliber. Bildningsromanens poler av frihet i tanke och handling verkar per definition kräva att den kvinnliga protagonisten gör upp eller bryter med patriarkala normer – och därmed också rimligtvis någon kraft, rörelse eller person i omgivningen att finna stöd i för samma uppgörelse. Det som Moretti kallar ”otrohetsromaner” kunde således ses som kvinnliga bildningsromaner, om de leder protagonisten mot en verkligare relation med sig själv.

författarbana.

84 Nordenbo, Sven Erik, 2003, 30

Återgår man så till den tyska bildningsromanens ideologiska funktion som litterär representation av konstruktionen av den fria medelklassmannen, blir parallellerna till den kvinnliga bildningsromanens möjligheter uppenbara – något som den feministiska litteraturforskningen också ställvis framhållit. I *The Voyage In* föreslår Elisabeth Abel med flera att bildningsromanen som genre rent av ligger i vardandet för att bli specifikt kvinnlig. Medan den manliga genren till stor del redan har spelat ut sina möjligheter, närmar sig kvinnlig frigörelse på 1900-talet alltmer en traditionell manlig *Bildungsbeld* och finner genom genren varierande uttryck.⁸⁵ Synen har sin parallell i poststrukturalismens och identitetspolitikens problematisering av subjektet, som Kristina Fjelkestam i doktorsavhandlingen *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer* menar att är relativt ny inom kvinnolitteraturen: ”Kvinnors kamp under tidigare sekler gällde rätten till en egen röst och ett eget namn. Det är kanske just därför som andra vågens feministiska teoribildning inte omfattade tidens (manliga) tankar kring subjektets, och författarens, ’död’ i någon större utsträckning.”⁸⁶ För kvinnor har det således varit av mindre betydelse att dekonstruera självet än att upptäcka och ge uttryck åt ett själv särskilt från andras behov och kontroll. Enligt Rita Felski i *Beyond Feminist Aesthetics* är den genre som i dag bäst kan identifieras med samtida feministiska texter romanen om kvinnlig självupptäckt. I samma anda menar Barbara White i *Growing Up Female* att den moderna feministiska bildningsromanen utgör en central genre för skildringen av ”authentic female selfhood”.⁸⁷

I sin diskussion om den kvinnliga självupptäcktsgenren skiljer Felski mellan två avarter: uppvaknanderomanen, som skildrar en inre resa och kvinnors upptäckt av det autentiska självet som de fjärmats ifrån, och den feministiska bildningsromanen, som kännetecknas av en yttre resa under vilken protagonisten gradvis bygger upp en samhällelig identitet i den offentliga sfären.⁸⁸ Den förra kopplar Felski till romantiken och en tradition av tysk idealism, medan den feministiska bildningsromanen präglas av det

85 Abel, Elisabeth, Hirsch, Marianne & Langland, Elizabeth, 1983, 13

86 Fjelkestam, Kristina, 2002, 187

87 Felski, Rita, 1989, 122; White, Barbara A., 1985, 195

88 Felskis undersökningsmaterial består av anglosaxiska romaner från 1970- och 80-talet.

tyska 1700-talets syn på utbildning och inläring.⁸⁹ Felskis syn på bildning fokuserar således på dess formativa sida, en position som jag ur ett idéhistoriskt perspektiv finner onödigt ensidig. Som jag ovan diskuterat i samband med bildningsbegreppet innefattar bildning både en formativ och en introspektiv aspekt. Till skillnad från Felski utgår jag därför från att också det idealistiska arvet från romantiken präglar bildningsromanen och att genren således kan innefatta såväl inre som yttre resor och dessutom olika kombinationer av dessa. I föreställningen om ”ett autentiskt kvinnligt själv” skönjer man samma arv. Mitt förhållningssätt till denna föreställning förankrar jag i den franska feministen Luce Irigarays etiska filosofi, som betonar betydelsen av kvinnlig identitet.

1.3 Luce Irigaray och det kvinnliga subjektet

Den fria viljans utveckling och människans självförverkligande utgör humanitetsfilosofiska ideal. De representerar en strävan och är visionära, en ansats som sammankopplar dem med Luce Irigarays filosofi. Irigaray strävar efter skapelsen av något som ännu inte existerar: en plats för ett kvinnligt subjekt i språket och en könsskillnad utan hierarki. I förordet till den enda antologi som på svenska återger några av hennes texter, *Könsskillnadens etik och andra texter*, skriver Luce Irigaray om sin strävan att definiera olika möjligheter för kvinnor att bygga upp en självständig identitet:

[R]ätten att existera eller ”vara” i egenskap av kvinna borde ses som fullföljandet av en mänsklig befrielseuppgift, vilken går från vägran att underkasta sig och alieneras till att erövra samma privilegier som motsatt genus, för att slutligen utmynna i rätten till identitet: rätten att fritt välja att bli mor, rätten att åtnjuta en fysisk och moralisk okränkbarhet som åtminstone är likvärdig mannens, för att nämna bara två exempel.⁹⁰

Som citatet visar har Irigarays strävan uppenbara likheter med klassiska bildningsideal som valfrihet, personlig integritet och ansvar, om än specifikt för kvinnors del. Irigarays förhållningssätt till kvinnors historiska självständighetskamp utmärks dock av dess betoning på betydelsen av det kulturella eller symboliska planet: språk, bilder, föreställningar och utbyten mellan subjekt. Enligt Irigaray räcker det inte för kvinnor att förvärva

89 Felski, Rita, 1989, 126f, 134, 145

90 Irigaray, Luce, 1994, 9

ett antal juridiska och samhällsliga rättigheter för att skapa sig identiteter som subjekt, även om dessa naturligtvis är av stor vikt. Hon skriver: "Syftet med mitt arbete är att ge kvinnorna en egen subjektivitet genom att föra dem tillbaka till de värden som ligger i en kvinnlig genealogi, i ett språk, en skrivkonst och en estetisk verksamhet som är deras egna."⁹¹

Irigarays teori karakteriseras således av en vägran att åtskilja symboliska, diskursiva dimensioner från empiriska, materiella eller historiska, och debatten om "det kvinnliga" lösgörs därmed inte från verkliga, levande kvinnor. Som den feministiska teoretikern Rosi Braidotti skriver kan den feministiska strategin tolkas som en bekräftande form av dekonstruktion. På ett kollektivt plan uppmuntrar Irigarays filosofi till att gradvis återta och besitta bilder och föreställningar av "kvinnan" såsom dessa inkodats i språk, kultur, vetenskap, kunskap och diskurser och internaliserats i kvinnors sinnen, kroppar och levda verkligheter.⁹² Hur Irigarays strategi byggs upp på denna punkt ska jag som följande kort diskutera. I skrivande stund sträcker sig Irigarays skrifter dock över en 30-årig tidsperiod och filosofin är alltså under utveckling. Inom de rådande ramarna strävar jag därför enbart efter att skissera upp några huvudlinjer samt en del av den kritik som filosofin gett upphov till. Jag använder mig främst av engelska översättningar av Irigarays franska texter och, i den lilla utsträckning de finns tillgängliga, av svenska. Utöver Irigarays egna verk baserar jag mig även på texter som uttolkar, diskuterar och tillämpar Irigarays filosofi, där Margaret Whitfords *Luce Irigaray* och Grace M. Jantzens *Becoming Divine* utgör de viktigaste.

Min avsikt är att använda Irigarays filosofi på två sätt. På ett textanalytiskt plan kommer jag att tillämpa några väsentliga begrepp ur Irigarays etik för att belysa den kvinnliga frigörelsekamp som gestaltas i de enskilda romanerna jag diskuterar. På ett mer allmängripande plan inställer sig sedan frågan hur dessa romaner samspelar på ett kulturellt plan, det vill säga vilken kulturell roll en "kvinnlig" skönlitterär genre som den kvinnliga bildningsromanen spelar för kvinnlig subjektivitet. Till denna centrala fråga återkommer jag i det avslutande diskussionskapitlet.

91 Irigaray, Luce, 1994, 7-9

92 Braidotti, Rosi, 2002, 25

Luce Irigaray är fransk lingvist och psykoanalytiker och hennes teori grundar sig på bland annat Edmund Husserls fenomenologi och Jacques Derridas dekonstruktion. År 1973 debuterade hon med boken *Le Langage des déments*, som grundade sig på en undersökning av demenspatienters lingvistiska kollaps: ”Spoken more than speaking, enunciated more than enunciating, the demented person is therefore no longer really an active subject of the enunciation... He is only a possible mouthpiece for previously pronounced enunciations.”⁹³ Som Toril Moi påpekat återkom Irigaray till detta passiva, upprepande förhållande till språket då hon i följande bok, *Speculum de l'autre femme*, pekade på kvinnlig plats(löshet) i diskursen.⁹⁴ Verket, som har översatts till *Speculum of the Other Woman*, påvisar och ifrågasätter en inneboende maskulinitet i filosofin och psykoanalysen. Irigaray argumenterade i boken för den västerländska kulturens ”spekulariserade” struktur, i vilken mannen har projicerat sitt ego på världen, ett ego som genom kvinnan som spegelstruktur sedan återspeglar mannen vart han än ser.⁹⁵ För att uppmärksamma avsaknaden av ett kvinnligt subjekt i diskurserna behandlar Irigaray grundligt Freuds klassiska teori om kvinnors penisavund och kvinnlighet som bristande manlighet:

What is the relationship of that “[penis-]envy” to man’s “desire”? In other words, is it possible that the phobia aroused in man, and notably in Freud, by the uncanny strangeness of [woman’s] ”nothing to be seen” cannot tolerate *her* not having this “envy”? *Her* having other desires, of a different nature from *his* representation of the sexual and from *his* representations of sexual desire. From his projected, reflected *auto-representations* shall we say? If woman had desires other than “penis-envy,” this would call into question the unity, the uniqueness, the simplicity of the mirror charged with sending man’s image back to him – albeit inverted. Call into question its flatness. The specularization, and speculation, of the purpose of (*his*) desire could no longer be two-dimensional. Or again: the “penis-envy” attributed to woman soothes the anguish the man feels, Freud feels, about the coherence of his narcissistic construction and reassures him against what he calls castration anxiety. For if his desire can be signified only as “penis-envy,” it is a good thing that he has it (one). And that what he has should represent the only goods acceptable for sexual trading.⁹⁶

93 *Le Langage des déments* finns inte i skrivande stund översatt till engelska. Citatet ur boken förekommer i Toril Moïs bok *Sexual/Textual Politics* i Moïs översättning. (Moi, Toril, 2002/1985, 126f)

94 Moi, Toril, 2002/1985, 127

95 Irigaray, Luce, 1989, 54

96 Irigaray, Luce, 1989, 51

Speculum de l'autre femme kom att kosta Irigaray hennes universitetspost och platsen vid forskningsinstitutionen École freudienne i Vincennes, som leddes av Jacques Lacan.⁹⁷ År 1984 utkom Irigarays andra betydande verk, boken *L'Éthique de la différence sexuelle*, som alltså på svenska delvis har översatts och utgivits under den redan nämnda titeln *Könsskillnadens etik och andra texter*. Etiken strävar efter att uppluckra det västerländska tänkandets polarisering mellan manlighet som normativt och kvinnlighet som "det andra" för att skapa plats för två skilda subjekt.⁹⁸

Själv har Irigaray delat upp sitt arbete i tre perioder. Under den första perioden ville hon visa hur västerländska diskurser – teoretiska, politiska, moraliska, religiösa – och med dem uppbyggnaden och tolkningen av världen är baserade på endast ett existerande subjektsperspektiv, det manliga. Under den andra perioden argumenterade Irigaray för vikten av att skapa utrymme för också ett andra, kvinnligt subjekt. Under den tredje och sista fasen har Irigaray koncentrerat sig på att skapa en etik för relationen mellan män och kvinnor.⁹⁹ Skedena kan också uppfattas som en utveckling. För att genuint skapa utrymme för ett kvinnligt subjekt krävs enligt Irigaray ett radikalt nytänkande, som utgår bland annat från att kvinnors förtingligande genom subjektslöshet genom tiderna uppmärksammas, tolkas och förstås – en förståelse för den första fasens dynamik. Endast utgående från två existerande subjekt menar Irigaray sedan att en etisk relation mellan könen kan uppkomma i form av kärlek baserad på respekt för alteritet.

Utgående från de tre romansviter som Järvstad utforskat i *Att utvecklas till kvinna* menar hon att den kvinnliga utvecklingsromanens narrativa mönster är cirkulärt, det vill säga utmynnar i protagonistens återvändo till moderskroppen.¹⁰⁰ I *Loving Subjects* påpekar Doreen D'Cruz att feministisk narrativ teori ofta implicerar och godkänner att kvinnligt begär de facto hör hemma i den preoidipala mor-barn-dyaden, eftersom denna uppfattas som ett uteslutande kvinnligt utrymme utanför de patriarkala

97 Robbins, Ruth, 2000, 146f

98 Lehtinen, Virpi, 2000, 213ff

99 Irigaray, Luce, 1995. Intervjuare Elizabeth Hirsch & Gary A. Olsen. *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy*, 10:2, 93-114

100 Järvstad, Kristin, 1996, 236

systemens makt. En kvinnlig huvudperson stannar då i (eller återvänder till) den preoidipala symbiosen för att undvika eller ifrågasätta inträdet i den symboliska ordningen under Faderns Lag och därmed en identifikation med den manliga positionen i Oidipuskomplexet. Men som D’Cruz påpekar är den preoidipala dyadens tidlösa sällhet presocial, prelingvistisk, incestuös och infantil – ett tillstånd som måste lämnas om ordning ska råda. Att undvika Lagen innebär att inträdet i språket, kulturen och samhället avvisas.¹⁰¹ På det individuella planet innebär det även att strukturer av psykisk stabilitet avvisas.

Irigarays filosofi i sin tur motsätter sig på intet vis nödvändigheten av den symboliska kastrationen och inträdet i språket. Samtidigt uttalar Irigaray tydligt de konflikter som inträdet innebär för kvinnor – motsättningar med modern, med andra kvinnor och med sig själva på grund av bristen på kvinnlig identifikation inom den symboliska ordningen.¹⁰² I *Becoming Divine* skriver Grace M. Jantzen:

For Irigaray, therefore, and indeed for any feminist who takes psychoanalytic thought seriously, the twofold question arises: Can women be subjects? And how can women achieve subjectivity *as women*, not by becoming ‘one of the boys’ or trying to be ‘equal’ to men (who are thereby constituted the norm which women must try to match), but by becoming who *we* are in our own right, not defined in relation to men?¹⁰³

Svaren på dessa frågor bygger i Irigarays teori på tesen att den symboliska ordningen är imaginär. Som begrepp får *det imaginära* dock nya implikationer hos Irigaray. Ursprungligen har denna psykoanalytiska term utvecklats av Lacan i hans läsning av Freud för att beskriva ett specifikt skede i jagets eller egots utveckling, det så kallade spegelstadiet. Det lilla barnet, vars upplevelse av den egna kroppen dittills har varit fragmenterad och osammanhängande, upplever i detta stadium för första gången en hel bild av sig själv genom spegeln eller i den bild som den primära vårdaren återspeglar. Denna återspeglade gestalt överensstämmer dock inte helt med barnets egen splittrade upplevelse och utgör därmed förutom en självbild också ett mer sammanhängande självideal än barnets egen upplevelse. Genom

101 D’Cruz, Doreen, 2002, 3f

102 Irigaray, Luce, 1993a, 101f, 107

103 Jantzen, Grace M., 1999, 9

spegelstadiet träder barnet in i en struktur av imaginär identifikation. Det innebär att det blir beroende av och identifierar sig med (en annans) åter-spegling för sin egen helhetsmässiga upplevelse av sig själv. Steget ut ur det imaginära sker sedan genom en ”tredje term” som splittrar den tidiga dyaden, symbolisk kastration och inträde i Faderns Lag (i praktiken sällan helt genomfört). Enligt detta teoretiska synsätt är jaget alltså inte givet vid livets början utan utvecklas i de livgivande primära relationerna och därför djupt sammankopplat med affekt. Möjligheter till jagets utveckling återstår under särskilda omständigheter (till exempel psykoanalys) även senare i livet. När Irigaray kallar själva den västerländska symboliska ordningen för imaginär menar hon alltså att den diskursiva ordningen inte måste ses som statisk, utan att också denna kan förändras och utvecklas.¹⁰⁴ Vetenskapens subjekt (eller det epistemologiska/rationella subjektet) har inte brutit sig ut ur den tidiga dyadens struktur, utan styrs alltjämt av det manliga imaginära.¹⁰⁵

Som Margaret Whitford visat innebär detta en kritik och en dekonstruktion av Lacans teori om det imaginära och av den rådande synen på könsskillnad. Varför använder Lacan en platt spegel, frågar Irigaray, då denna typ av spegel endast kan reflektera en kvinnas könsorgan som ett hål. Den platta spegeln reflekterar inte kvinnors sexuella särskildhet, vilket skulle kräva en helt annan typ av spegel, en spekulum till exempel. Som Whitford påpekar handlar Irigarays poäng om begreppslighet snarare än om direkta kvinnor. Freud och Lacan tolkar anatomiska skillnader utgående från rådande begreppsliga ramverk och det är dessa ramverk som Irigaray i sin tur menar att grundar sig på omedvetna fantasier som härstammar i det imaginära. Inom dessa ramverk, vare sig de sedan är lingvistiska, sociala eller individuella, begreppsliggörs det utanförliggande, det ogreppbara, det icke-differentierade som kvinnligt. Kvinnor utgör en ”rest” – den odifferentierade moderlighet/kvinnlighet ur vilken möjligheten att formulera en (manlig) identitet utgår.¹⁰⁶

Irigarays position är således att den symboliska ordningen, bestående av

104 Se Whitford, Margaret, 1991, 63, 67 & Grosz, Elisabeth, 1990, 48.

105 Irigaray, Luce, 2002b, 233

106 Whitford, Margaret, 1991, 65ff

alla västerländska diskurser, har ett eget omedvetet som kan tolkas.¹⁰⁷ Irigarays filosofi utgör i den meningen ett slags samhällelig psykoanalys. Tillspetsat kunde man säga att Irigaray strävar efter att tolka eller ”analysera” den symboliska ordningens blinda punkter. Likt analytikern i den psykoanalytiska processen syftar tolkningarna i hennes filosofi till att frigöra diskurserna (och människorna som förkroppsligar dem) från de rigida fantasier som styr i det imaginära för att skapa utrymme för större kreativitet och rörlighet.

För att föra denna dynamik framåt spelar därmed kvinnors motstånd mot den diskursiva platslösheten en central roll: ”[Women] need to ’go to market’ in their own right”, tolkar Margaret Whitford Irigaray.

För männen återstår den symboliska kastration som innebär att klippa av navelsträngen till modern/speglén. Och den är endast möjlig när det går att särskilja mellan mor och kvinna, det vill säga när förhållandet mellan mor och dotter får symbolisk form i ihållande representationer av denna prototypiska relation mellan kvinnor.¹⁰⁸

Kvinnliga genealogier

En av Irigarays främsta poänger är vikten av – och den rådande bristen på – moderlig genealogi. Den symboliska ordningen skiljer inte mellan mor och kvinna. Mor-dotterrelationen (vilken inte i första hand syftar på individer, utan på ett kulturellt system) förblir ständigt osymboliserad. Den enda tillgängliga funktionen för kvinnan i språket är således den moderliga, där hon utgör ett stöd för det manliga imaginäras processer genom att som kropp/materia återspegla mannen. Särskiljd från modersfunktionen varken representeras eller reflekteras hon, en försummelse som enligt Irigaray blir en motsvarighet till modersmord.¹⁰⁹

I den imaginära symboliska ordningen representerar kvinnan enligt Irigaray plats för männen. Kvinnan fungerar som en behållare eller ett utgångsläge (jämförbar med den ursprungliga ”speglén” i spegelstadiet) för den identitet som mannen skapar av sig själva. Så länge denna status

107 Irigaray, Luce, 2002b, 220; Whitford, Margaret, 1991, 38

108 Whitford, Margaret, 1991, 91f

109 Irigaray, Luce, 1993b, 19; Whitford, Margaret, 1991, 34, 77

som behållare inte tolkas och förstås förtingligas och definieras kvinnan som enbart det läge ur vilket mannen utgår. På ett symboliskt plan köper mannen ett hus åt kvinnan, stänger in henne inom dess väggar och sveper samtidigt själv in sig i hennes hull – som fabricerad nostalgiupplevelse av den första och slutliga boningsvisten. Kvinnan berövas därmed sin egentliga plats, sin relation till det spatiala, och förblir oskiljaktig från mannens skapelse och definition av henne. Samtidigt gör mannens djupa beroende av denna moderkvinna honom i hemlighet till slav. Kvinnan blir hotfull genom det hon saknar – en egen plats – och måste kuvas eller kontrolleras.¹¹⁰ För en kvinna innebär den moderliga spegelfunktionen i språket diskursiv platslöshet. Symboliskt sett är hon fastställd i ett kulturellt ontologiskt tillstånd av *déréliction*, där hon varken kan känna igen eller älska sig själv eller andra kvinnor.¹¹¹ Irigaray beskriver således en rådande dynamik mellan könen som är djupt symbiotisk. Varken män eller kvinnor fyller sina ”egna platser” som subjekt, utan förankrar sina identiteter hos varandra: männen i kvinnornas plats och kvinnorna genom att uppge sin kvinnliga plats och internalisera funktionen som spegel eller behållare för en annan. I min användning av Irigarays teori i romananalyserna kommer jag ofta att återvända till denna tanke om kvinnlig plats och platslöshet, särskilt i gestaltningar av kvinnlig alienation och självuppgivelse. Hur motstånd mot denna platslöshet skildras är en av avhandlingens centrala frågor. Framställer romanerna kvinnlig plats – eller ett ”eget rum” – för sina protagonister, och hur skildras detta?

Enligt Irigaray kräver kvinnlig plats i språket ett symboliskt system som *särskiljer* mellan kvinnan och den moderliga funktionen, det vill säga som erkänner en alteritet mellan mor och dotter. I boken *Le Corps-à-corps avec la mère* (1981) heter det, i Margaret Whitfords översättning: ”The mother-daughter relationship is the *dark continent* of the *dark continent*.” Och vidare: ”To think it, to change it, amounts to undermining [ébranler]

110 Irigaray, Luce, 1993a, 10f

111 Irigaray, Luce, 1993a, 101; Whitford, Margaret, 1991, 77f, 81; Franskans *déréliction* syftar på ett tillstånd där man är övergiven av Gud, eller, som i mytologin, på Ariadnes tillstånd, övergiven på Naxos, hopplös, hjälplös och skyddslös. *Déréliction* kan också väsentligen beskrivas i liknande termer som *un fusionnel*, den psykoanalytiska termen för sammansmältning eller oförmåga att differentiera och separera.

the patriarchal order.”¹¹² Medan mor och son i flertaliga exempel omfattas av kristen doktrin och ikonografi, menar Irigaray att det råder brist på språkliga, samhälleliga, semiotiska, kulturella, ikoniska, teoretiska, mytiska och religiösa representationer av mor-dotterrelationen. För att hitta tillgängliga, kulturellt förkroppsligade företrädaren får man gå tillbaka till grekisk mytologi, till exempelvis myten om Demeter och Kore. Vidare har också kvinnorörelsen arbetat för att återuppliva och/eller skapa litterära och konstnärliga representationer av relationer mellan kvinnor, och nedsättande versioner (som dottern och den elaka styvmodern) finns förvisso. Men enligt Irigaray räcker dessa inte till, utan erbjuder alltså kvinnor för få gestalter, bilder och representationer genom vilka de kunde representera sig själva. En kvinnlig identitet, särskild från identiteten som mor, kompliceras och försvåras därav.¹¹³ Vidare bidrar bristen på representationer av moderlig genealogi till att gränserna mellan mor och dotter eller kvinnor i allmänhet blir suddiga och svåra att fastställa, med bristande respekt eller uppfattning om den andra som olik som följd.¹¹⁴ I en impressionistiskt formulerad artikel från år 1981 skriver Irigaray:

And the one doesn't stir without the other. But we do not move together. When the one of us comes into the world, the other goes underground. When the one carries life, the other dies. And what I wanted from you, Mother, was this: that in giving me life, you still remain alive.¹¹⁵

Irigaray betonar vikten av att finna ett egenvärde i att vara kvinna, vid sidan om värdet i att vara mor. Av central vikt för kvinnor är en genealogisk relation till det egna könet, aktning för båda könen och godtagbara erotiska modeller.¹¹⁶

Utgående från att relationen mor-dotter symboliseras och att yttre, bestående representationer av denna prototypiska relation mellan kvinnor skapas, menar alltså Irigaray att det manliga imaginäras mer destruktiva effekter kan blockeras. För att kvinnors status fundamentalt ska förändras

112 *Le Corps-à-corps avec la mère* har i skrivande stund inte översatts till engelska i sin helhet. De översatta citaten av Irigaray är ur Margaret Whitfords *Luce Irigaray. The Philosophy of the Feminine* (Whitford, Margaret, 1991, 77).

113 Whitford, Margaret, 1991, 76ff

114 Irigaray, Luce, 1993a, 103

115 Irigaray, Luce, 1981, 67

116 Irigaray, Luce, 1994, 15, 46

inom denna imaginära ordning krävs en stark kvinnlig symbolik för att representera könsskillnadens andra term.¹¹⁷

Mimesis – den parodiska leken

Strategin för att nå kvinnlig plats går enligt Irigaray genom mimesis eller "mimicry" – efterapning.¹¹⁸ Det innebär att en kvinna måste återupptäcka sig själv genom de bilder som har tillskrivits henne genom historien och genom förståelse för villkoren under vilka bilderna har skapats. Irigaray skriver:

Att spela genom mimesis innebär alltså för en kvinna att försöka återfinna den plats där hon exploateras av diskursen, men utan att låta sig reduceras till denna. Det betyder att hon ånyo underkastar sig – i den mån som hon hör till det "förmimbara", till "materian" – de "idéer", främst om henne själv, som har utarbetats i/av en manlig logik, men med syfte att genom den parodiska leken "uppenbara" det som skulle förbli dolt, det vill säga det kvinnligas eventuella möjligheter att operera i språket. Det betyder också att avslöja den omständigheten att om kvinnor är så bra på mimesis beror det på att de inte låter sig absorberas enbart av den funktionen. *De befinner sig även annorstädes: i ett annat sätt att finnas i "materian", men också i "njutningen".*¹¹⁹

I en sedermera klassisk kritik av Irigaray i *Sexual/Textual Politics* från år 1985 menade Toril Moi att Irigarays argumentation strandar på precis de grynnor som den försöker undvika. Kvinnlig mimesis eller efterapning av patriarkal diskurs misslyckas enligt Moi helt enkelt genom att lyckas: "sometimes a woman imitating male discourse is just a woman speaking like a man: Margaret Thatcher is a case in point."¹²⁰ Enligt Rosi Braidotti, som vidareutvecklat flera av Irigarays tankar, innebär mimesis dock något mer nyanserat än så. Braidotti tolkar den mimetiska strategin som ett sätt att *spåra* eller gå vägen tillbaka genom talrika lager av kvinnorepresentation: "a collective repossession by women of the images and representations of "Woman" as they have been coded in language, culture, science, knowledge, and discourse and consequently internalized in the heart, mind, body,

117 Whitford, Margaret, 1991, 92

118 Irigaray, Luce, 1994, 67f; Irigaray, Luce, 1985, 76

119 Irigaray, Luce, 1994, 68. Citatet ingick ursprungligen i boken *Ce Sexe qui n'en est pas un* år 1977.

120 Moi, Toril, 2002/1985, 142

and lived experience of women.” Varje kvinna är den empiriska referenten för allt som symboliserats som kvinnlighet och kan i den meningen tolkas bära dessa lager internaliserade inom sig. Den mimetiska processen leder till en strategisk form av essentialism, det vill säga till den temporära strategin som definierar kvinnan som lagren av hopad kunskap om det kvinnliga, könade subjektet. Braidotti är dock noga med att påpeka att förändring och omvandling – som ett nytt symboliskt system – inte är något som kan ske genom ren viljekraft. Sättet att omvandla psykisk verklighet är inte viljemässigt självbenämmande, vilket Braidotti menar att vore extrem narcissism. Förändring nås endast genom bearbetning, där skillnad inte kan framkallas av vilja, utan av ett flertal – oändliga – repetitioner.¹²¹

En ytterligare poäng med mimesis kan, som jag förstår den, ses ligga i graden av medvetande, det vill säga i vilken utsträckning en kvinna förmår upprätthålla en lekfull distans till de roller hon går in i eller medvetandegöra och bearbeta dem efterhand. För att återgå till Irigarays forskningsresultat i *Le Langage des déments* – ”Spoken more than speaking” – kan mimesis ses som en strategi att gradvis börja tänka och tala och därmed inifrån förstå de tillgängliga, om än imaginära, rollerna, i stället för att enbart tänkas och talas av dem. I romananalyserna blir mimesis ett användbart begrepp i den mån den kvinnliga bildningsprocessen kommer att handla om ett liknande förlopp av inträde i och bearbetning av pålagd kvinnlighet för protagonisterna.

Moi ställer sig också kritisk till Irigarays ahistoriska och i grunden idealistiska synsätt som inte befattar sig med förtryckets konkreta materiella mekanismer:

The paradox of [Irigaray’s] position is that while she strongly defends the idea of ‘woman’ as multiple, decentered and undefinable, her unsophisticated approach to patriarchal power forces her to analyze ‘woman’ (in the singular) throughout as if ‘she’ were indeed a simple, unchanging unity, always confronting the same kind of monolithic patriarchal oppression. For Irigaray, patriarchy would seem a univocal, non-contradictory force that prevents women from expressing their real nature.¹²²

121 Braidotti, Rosi, 1994b, 120f, 124f

122 Moi, Toril, 2002/1985, 146f

Mois kritik utpekar Irigaray som essentialist i betydelsen förespråkare av kvinnors ”riktiga väsen” eller ”oföränderliga enhet”. Sedermera har den tidiga kritiken från 1970- och 1980-talen balanserats av teoretiker som betonar Irigarays fenomenologiska kontext och dess ifrågasättande av tänkandets villkor och grunder.¹²³ År 1995 skriver Tina Chanter:

Irigaray's interest, as I understand it, is not in universally legislating that we should all be cosmically celebrating the multiple rhythms of birth and nature. Rather, she asks whether certain features of our current way of thinking, characteristic of our particular cultural epoch, have made it difficult for us to think about what it means to be a woman.¹²⁴

Irigaray ifrågasätter således den rådande synen på kvinnlighet samtidigt som hon betonar betydelsen av könsskillnad. ”Irigaray's project of redefining the parameters of subjectivity [...] rests on one major assumption: the belief in the ontological basis of sexual difference”, skriver Rosi Braidotti. ”In other words, the difference between the sexes is radical, and it is constitutive of the human experience; it should be listed alongside mortality as the ineluctable frame of reference of the human being./ Just like death, sexual difference is always already there, whether we acknowledge it or not.” Braidotti menar att Irigarays essentialistiska syn utgör en politisk strategi vars syfte är att betona den kvinnliga subjektivitetens, sexualitetens och erfarenhetens särskildhet.¹²⁵ Eller som Naomi Schor skriver i artikeln ”This Essentialism Which is Not One”: ”Irigaray's wager is that difference can be reinvented, that the bogus difference of misogyny can be reclaimed to become a radical new difference that would present the first serious historical threat to the hegemony of the male sex. Irigaray's wager is that there is a (*la/une femme*) woman *in femininity*.”¹²⁶

Irigarays teori handlar således om att skapa utrymme i det vedertagna och lukra upp diskurser som utger sig själva för att fånga neutral verklighet. Hennes syfte är att skapa utrymme för en annan symbolisk ordning, men hon undviker att spika fast denna nya diskursiva kvinnlighet.¹²⁷ Närmast

123 Lehtinen, Virpi, 2000, 215f

124 Chanter, Tina, 1995, 44

125 Braidotti, Rosi, 1994a, 131

126 Schor, Naomi, 1994, 50

127 Som Rosi Braidotti påpekar är naturligtvis inte feministisk vetenskap mer oskuldsfull eller åtskild från maktfrågor än den androcentriska vetenskap som den kritiserar.

en definition kommer hon kanske genom att tala om den kvinnliga stilen. Med den syftar hon på att hitta en viss stil – i attityder, gester, skrivande eller tilltal – som frångår den binaritet som präglat västerländskt tänkande. Den ”kvinnlige stilen” befinner sig i stället någonstans mellan djup och yta, mellan mening och meningslöshet. Begreppet är svårfångat, men strävar efter att överbrygga det dualistiska motsatstänkande som klivit kropp och själ, sexualitet och andlighet, inre och yttre, och placerat dessa klivna halvorna hos kvinnor respektive män, i stället för att rymma båda halvorna hos både ett manligt och ett kvinnligt subjekt.¹²⁸

Irigarayns teori kan även kritiseras för heterosexism och för att den framställer könsskillnad som den mest grundläggande av alla skillnader, mer så än exempelvis ras eller klass.¹²⁹ Denna senare kritik mot Irigarayns teori stämmer även jag in i och jag kommer att återkomma till den i romananalysen av *Gertrud Wiede*, där klass diskuteras som ett centralt tema. I fråga om Irigarayns heterosexism har jag dock en annan syn. Trots den skillnad mellan könen som Irigaray betonar och den etiska kärlek som hon strävar efter, innebär hennes tankar inte heterosexualitet per automatik, utan utgör som jag förstår dem ett etiskt sätt att förhålla sig i en tillvaro med två skilda kön. Som en normativ modell för kvinnlig sexualitet riktar Irigaray däremot skarp kritik mot den falliska heterosexualiteten:

When analytic theory claims that the little girl must give up her love for and of the mother, abandon her desire for and of her mother, if she is to enter into desire for the father, woman is thereby subjected to a normative heterosexuality, common in our societies, but nonetheless completely pathogenic and pathological. Neither the little girl nor the woman needs to give up the love for her mother. To do so is to sever women from the roots of their identity and their subjectivity.

Let us try to discover the special character of our love for other women. [...] This does not mean that women should always and instantly give up the other. I have no wish to force any woman to make choices that risk becoming repressive in their turn. But I think it is important, if we are to discover our female identity, for us to know that another relation to sexual pleasure is available apart from the phallic model.¹³⁰

(Se Lempiäinen, Kirsti, 2000, 26)

128 Lehtinen, Virpi, 2000, 218; Irigaray, Luce, 1991, 173

129 Se bland annat Stone, Alison, 2006, 7

130 Irigaray, Luce, 1993b, 20

För att undersöka den kvinnliga bildningsromanen blir denna Irigarays uppmaning att utforska kvinnlig identitet användbar. I enlighet med Sven Erik Nordenbos syn att bildning strävar efter "the essence of man" kan den kvinnliga bildningsromanen tolkas som en litterär framställning av hur kvinnlig identitet kan "bli till" bland samhällskrafter drivna av "Herrschaft". I enlighet med Irigaray handlar detta om att förstå och tolka kvinnlig platslöshet i en imaginär symbolisk ordning för att samtidigt skapa utrymme för kvinnlig plats – eller vidga och besitta "kvinnliga rum" – för att därigenom förändra den symboliska ordningen. Hon skriver:

We must reexamine our own history thoroughly to understand why this sexual difference has not had its chance to develop, either empirically or transcendently. Why it has failed to have its own ethics, aesthetic, logic, religion, or the micro- and macrocosmic realization of its coming into being or its destiny.

It is surely a question of the dissociation of body and soul, of sexuality and spirituality, of the lack of a passage for the spirit, for the god, between the inside and outside, the outside and inside, and of their distribution between the sexes in the sexual act. Everything is constructed in such a way that these realities remain separate, or even opposed to one another. So that they neither mix, marry, nor form an alliance. Their wedding is always being put off to a beyond, a future life, or else devalued, felt and thought to be less worthy in comparison to the marriage between the mind and God in a transcendental realm where all ties to the world of sensation have been severed. /[...] /

A sexual or carnal ethics would require that both angel and body be found together. This is a world that must be constructed or reconstructed. A genesis of love between the sexes has yet to come about in all dimensions, from the smallest to the greatest, from the most intimate to the most political.¹³¹

De två subjekt som Irigarays filosofi strävar efter innefattar med andra ord en tanke om helhet som rymmer kropp, själ och ande i de båda subjekten. Det etiska förhållandet mellan könen liknas i sin tur vid en dubbelknut, där båda parterna kan röra sig mot varandra men också tillbaka till det egna självet. Dubbelknuten kräver enligt Irigaray en "tredje term" i relationen mellan könen. För att inte en kvinna ska tilldelas en övermäktig position som moderkvinna måste hon ha andra relationer, en relation med sina egna gränser, till exempel med den sociala eller kosmiska ordningen eller med det gudomliga.¹³² Som helhet betonar etiken skillnad mellan

131 Irigaray, Luce, 1993a, 14-17

132 Irigaray, Luce, 1993a, 9ff

könen – avstånd, alteritet och ett bejakande av dessa som förutsättningar för äkta möten, passion och etisk kärlek.¹³³ Om könsskillnadens etik skriver Irigaray: "It takes two to love. To know how to separate and how to come back together. Each to go, both he and she, in quest of self, faithful to the quest, so they may greet one another, come close, make merry, or seal a covenant."¹³⁴ Denna "quest of self" jämför jag i detta arbete med bildningsresan.

Det gudomliga

I Irigarays filosofi förknippas den naturgivna människan med det gudomliga. Det som teorin ringar in och strävar efter är en förkroppsligad gudomlighet eller andlighet hos könen, en "sensibel transcendens".¹³⁵ I *Becoming Divine* menar Grace M. Jantzen att det Irigaray de facto uttalar, om än aldrig specifikt namnger, är panteism: det gudomligas oskiljbarhet från det fysiska universumet.¹³⁶ Jantzen skriver:

[T]he sensible transcendental, the pantheistic projection of the female divine, opens out what has hitherto been seen as a set of polarities into a play of diversities, 'bringing the god to life through us'. In doing so it not only subverts the symbolic of modernity, but it offers new horizons for becoming which are rooted in gendered embodiment [...].¹³⁷

Enligt Irigaray kräver subjektets tillblivelse en horisont mot vilken subjektiviteten kan positioneras. Historiskt sett – och skönjbart också i bildningsbegreppets historia – är det gudsbilden som utgjort denna horisont, ett ideal för mänskligheten att sträva mot. Irigaray skriver: "Divinity is what we need to become free, autonomous, sovereign. No human subjectivity, no human society has ever been established without the help of the divine. There comes a time for destruction. But, before destruction is possible, God or the gods must exist." Samtidigt påtalar Irigaray dock svårigheten för kvinnlig tillblivelse genom Gud som Ordet och som Fadern: "Our theological tradition presents some difficulty as far as God

133 Lehtinen, Virpi, 2000, 218

134 Irigaray, Luce, 1993a, 71

135 Irigaray, Luce, 1993a, 82

136 Jantzen, Grace M., 1999, 267

137 Jantzen, Grace M., 1999, 272

in the feminine gender is concerned. There is no *woman* God, no female trinity: mother, daughter, spirit.”¹³⁸ Irigaray menar att de patriarkala religionerna kamouflerar ett beslagtagande, som grundar sig på att naturen och den könsbestämda kroppen, i synnerhet den kvinnliga, offras. Som Jantzen påpekar offras dock också mäns relation till sina kroppar och sina känsloliv om transcendens och frihet i enlighet med Hegel och Sartre handlar om att övervinna kroppslig immanens för att bli ren, könsneutral och rationell ande.¹³⁹

Diskursiv kvinnlig platslöshet leder enligt Irigaray till att kvinnors mål och värde i livet definieras i förhållande till andra (till män, barn och omgivning) snarare än i förhållande till en sund självkärlek. Genom yttre attribut som kläder, smink och smycken försöker kvinnor skapa det skyddande ”hem” för sig själva som de saknar i diskursen. Kvinnlig självkärlek, snarare än traditionell narcissism, skulle dock kräva skapelsen av en symbolisk ordning mellan och bland kvinnor – ett gudomligt ord/språk som skapar en intervall mellan kvinnor och möjliggör verkligt utbyte.¹⁴⁰ I *Transfigurations* skriver Elizabeth Grosz:

The love of God, for Irigaray, is a love of the self, and this self-love is the prerequisite of love of the other. Self-love implies recognizing from whence we come (from women – mothers, all of us), where we are now (politically, philosophically), and a future in which we can become more than this (which Irigaray calls “God”).¹⁴¹

Och vidare:

[F]or Irigaray, the divine is not simply the reward for earthly virtue, all wishes come true; it is rather a field of creativity, fertility, production, an always uncertain and unpreempted field. It is the field or domain of what is new, what has not existed before, a mode of transcendence, a projection of the past into a future that gives the present new meaning and direction. The divine is a movement, a movement of and within history, a movement of becoming without *telos*, a movement of love in its Empedoclean sense.¹⁴²

138 Irigaray, Luce, 1993b, 62

139 Irigaray, Luce, 1994, 39; Jantzen, Grace M., 1999, 270

140 Whitford, Margaret, 1991, 141ff

141 Grosz, Elizabeth, 1993, 212

142 Grosz, Elisabeth, 1993, 210

De religiösa och teologiska diskurserna blir därför, vid sidan om de filosofiska och psykoanalytiska, särskilt viktiga för Irigaray att luckra upp och ifrågasätta. Det är i dessa diskurser som, för att tala med Jantzens ord, "women are called to be the suffering servants of humanity in the reproduction of the world" för att sedan belönas med helgongloria och idealisering om de lever upp till sin diskursiva moderliga funktion.¹⁴³ Den förändring som Irigaray strävar efter är en rörlig plats av tillblivelse för två kön:

Love of God has nothing moral in and of itself. It merely shows the way. [...] God forces us to do nothing except *become*. The only task, the only obligation, laid upon us is: to become divine men and women, to become perfectly, to refuse to allow parts of ourselves to shrivel and die that have potential for fulfilment and growth.¹⁴⁴

Likheterna mellan Irigarays filosofi och bildning som tillblivelseprocess blir här uppenbara. Genom tillämpningen av gudomligheten närmar sig Irigaray bildningens ursprungliga metafysiska betydelse (om än, märk väl, förankrad i kvinnokroppen). Genom könsskillnadens etik strävar hon efter att göra *becoming* eller *Werden*, människans rörliga utveckling och tillblivelse, till en process jämbördigt öppen för både ett manligt och kvinnligt subjekt. När romanerna som behandlas i detta arbete började skrivas var utgångsläget ännu det motsatta, bildning i dess ursprungliga idéhistoriska betydelse var en process förbehållen män. För att nyansera uppfattningen om bildning och bildningsromanen som något i grunden "manligt" är det av vikt att den kvinnliga bildningsromanen som genre identifieras och diskuteras. Samtidigt ifrågasätts synen på kvinnlig bildning som antingen en anpassning till patriarkala normer eller en process dömd att misslyckas. Genom sin gestaltning av kvinnlig bildning stöter den kvinnliga bildningsromanen dock på en central teologisk fråga: bildningsbegreppets kopplingar till det metafysiska tillspetsas i frågan om Gud kan avbildas som kvinna. I mina analyser frågar jag hur genren förhåller sig till de kvinnliga protagonisternas rörelse mot egna "gudomliga horisonter" i motsättning med den självutplånande representation av kvinnlighet som Virginia Woolf kallar för "hemmets ängel" eller Grace

143 Jantzen, Grace M., 1999, 15

144 Irigaray, Luce, 1993b, 68f

M. Jantzen för ”mänsklighetens tjänarinna”.¹⁴⁵ Jag visar att den kvinnliga bildningsromanen ifrågasätter rådande representationer av kvinnlighet och erbjuder alternativa visioner.

145 I essän ”Professions for Women”, skriven år 1931, menar Virginia Woolf att den kvinnliga författaren måste ta död på ”hemmets ängel” för att kunna skriva. Uttrycket ”hemmets ängel” föddes ursprungligen i den populära dikten ”The Angel in the House”, skriven år 1854 och reviderad år 1862 av den engelska diktaren Coventry Patmore. Dikten skildrade Patmores hustru Emily som den viktorianska idealkvinnan, som ständigt uppoffrade sig själv för andras väl. ”She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed daily. If there was a chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others.” Woolf, Virginia, 1966: 2, 285; Jantzen, Grace M., 1999, 15

2 Fredrika Runebergs *Sigrid Liljeholm* (1862)

”UTAN NÅGON ANNAN ÄN GUD OCH MITT
SAMVETE ATT ANSVARA INFÖR”

Fredrika Runebergs *Sigrid Liljeholm* är den första romanen skriven av en kvinna i Finland, som inte slutar med att hjältinnan gifter sig eller dör.¹⁴⁶ Runebergs roman utkom år 1862 och var hennes tredje fiktiva verk efter den tidigare romanen *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* (1858) och en samling prosastycken från år 1861, *Teckningar och drömmar*. Kritiken hade ställt sig välvillig till Runebergs två första verk, men den kvinnliga författarens roll i samhället var alltjämt motstridig. Som Heidi Grönstrand visat i sin doktorsavhandling *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla* stred det kvinnliga författandet mot könsideologin i det nationella bygget, men samtidigt användes romaner skrivna av kvinnor som verktyg i samma bygge eftersom frågor kring kvinnors uppgift och position i samhället kunde behandlas genom dem. Kritiken blev den plats där läsaren ledsagades att tolka romanerna på särskilda sätt och ta till sig de rätta moraliska värderingarna och där man nogsamt aktade sig för tolkningar som kunde ha ifrågasatt gällande moralkodex.¹⁴⁷

I sin hybriditet har *Sigrid Liljeholm* varit svårkategoriserad. Romanen är en historisk krigsroman med en kvinnlig huvudperson och nyttjar därtill narrativa mönster ur såväl sagan som äventyrsböcker. Den går en balansgång mellan en anspråksfull viljemässighet och den tidtypiska performativa anspråkslösheten. Som Grönstrand visat hörde det under 1800-talets mitt till att såväl kvinnliga som manliga författare iklädde sig ”anspråkslöshetens mantel” och i ett för- eller efterord ursäktade sitt ringa alster

146 Den här upptäckten tillhör litteraturvetaren Kati Launis och görs i hennes doktorsavhandling *Kerrotut naiset*. (Launis, Kati, 2005, 251)

147 Grönstrand, Heidi, 2005, 89

och bad om läsarens överseende.¹⁴⁸ I ramberättelsen till *Sigrid Liljeholm* står också en ung kvinnlig författare och bränner sitt originalmanuskript, medan huvudberättelsen som följer framställs som något som gått genom många händer och endast smått redigerats av den samma: ”någon sammandragning här, en omflyttning der [...] ja, till och med någon gång att tillägga en liten reflexion.”¹⁴⁹ Därtill skrev Runeberg samtliga av sina verk under pseudonym, –a –g, och upprördes över att *Sigrid Liljeholm* på förlaget hade kommit att förses med epitetet ”en roman”.¹⁵⁰ I självbiografin *Min pennas saga* skriver Fredrika Runeberg att hon övervägt att döpa romanen till ”Konungens trogna” – ”hvilket varit bättre och skulle gifvit berättelsen som en sammanbindande tråd, men föreföll mindre anspråkslöst.”¹⁵¹

Man kan fråga sig om effekten blev den motsatta till den tilltänkta anspråkslösheten. Genom förlagets medverkan kom Runeberg att skriva en roman – ingen teckning eller skiss – om en ung kvinna. Den unga kvinnan som i ramberättelsen presenteras som huvudberättelsens berättare är därtill identifierat kvinnlig, snarare än dold bakom den heterodiegetiska berättarens vanligen så könsneutrala mask. Risker var den samma som Lanser identifierat för kvinnliga jagberättare: ”A female personal narrator risks the reader’s resistance if the act of telling, the story she tells, or the self she constructs through telling it transgresses the limits of the acceptably feminine.”¹⁵² Med uppenbar kunnighet och auktoritet ger sig också denna unga kvinnliga berättare in på ett traditionellt manligt område, en krigsskildring, där hon ägnar merparten av sin berättelse åt de kvinnliga karaktärernas upplevelser och självständiga hjältedåd under klubbekriget. Draget visade sig vara nog så provokativt. I kritiken kom romanen att jämföras med så väl Fredrik Cygnaeus *Claes Flemings tider* som J.J. Wecksells *Daniel Hjort* – till sin nackdel. J. V. Snellman kallade romanen för ”intresseväckande läsning”, men menade att formen var obearbetad. I sin kritik diskuterar Snellman skillnaden mellan roman och novell och menar att

148 Grönstrand, Heidi, 2005, 74f

149 *Sigrid Liljeholm*, vi

150 Allardt Ekelund, Karin, 1942, 323f

151 Runeberg, Fredrika, 2007, 87. *Min pennas saga* tillkom i slutet av 1860-talet och utgavs för första gången i tryck år 1946 tillsammans med F. Runebergs biografiska skrift om sin man *Anteckningar om Runeberg*. Nyutgåvan från år 2007 är utgiven av Hedvig Rask.

152 Lanser, Susan Snaider, 1992, 19

den senare är ”en liten nyhet, en liten berättelse [...] ett angenämt förtäljande af någon intressant tilldragelse”. Sedan gör han klart att det är *denna* form som signaturen –a –g är lämpad för och borde hålla sig till: ”Vi hafva förut vid anmälan af Catharina Boije tagit oss friheten att fästa –a –g’s uppmärksamhet på detta slöseri med rikedom.”¹⁵³ Snellmans kritik var nedlåtande, men den verkligt nedgörande kritiken under Runebergs samtid stod *Helsingfors Dagblads* osignerade anmälan för. Recensionen var skriven av C.G. Estlander, som spann vidare på den i ramberättelsen konstruerade unga kvinnliga berättaren som han låtsades ta på allvar:

Vore det väl otänkbart, att någon ny niece vid de sjutton åren, då man är ”så modig, så öfvermodig” spelat sin tante det sprattet, att i konvolutet inlägga sitt eget förstlingsverk, för att i stället komma i åtnjutande af det prentiösa, gamla manuskriptet? Detta antagande är mycket indiskret; men det återstår oss ingen annan utväg att bringa vårt resonnement till lycklig ända. Derigenom ensamt låta de väsendtligaste karaktersdragen hos romanen förklara sig. Bristen på styrka att beherrska det historiska materialet, som så öfverväldigat förf., att man icke kan uppleta någon hufvudhandling, än mindre någon hufvudperson i berättelsen (ty med klubbekriget och Sigrid Liljeholm har familjen de Wijks historia intet att skaffa); den motivlösa utvecklingen att hjälten och hjeltinnan sluteligen icke få hvarandra, så mycket man kan se, blott för det att Sigfrid Forsius, nog besynnerligen, fått hertigen att lyssna till en spådom, der detta förutsäges; denne stjerntydarens liksom ock hexans överkliga och osäkert tecknade figurer; sjelfva slöseriet med karakteriserande färger, utan illusion, värman och raskheten i framställningen, korteligen, bristen på artistisk mognad, i förening med den lifligaste inbillningskraft, äro sannskyldiga tecken på den litterära förstlingen.¹⁵⁴

Ur biografiska källor om Fredrika Runeberg vet man att mottagandet drabbade henne hårt personligen, och i den nyaste biografien, Merete Mazzarellas *Fredrika Charlotta född Tengström*, behandlas romanen under titeln ”*Sigrid Liljeholm – sorgebarn*”.¹⁵⁵ Onekligen lade sig en skugga över romanen, inte bara biografiskt, utan också litteraturhistoriskt. I långa tider efter samtidskritiken uppfattades *Sigrid Liljeholm* som den svagaste länken i Fredrika Runebergs litterära produktion. Senare forskare har visserligen ifrågasatt synen på romanen som sämre än Runebergs övriga verk,

153 Snellman, J.V, 1998, 76f. Recensionen ingick ursprungligen i *Litteraturbladet*, januari 1863.

154 Anon., 24.3.1863, *Helsingfors Dagblad*

155 Runeberg, Fredrika, 2007, 87ff; Mazzarella, Merete, 2007, 232-236

men spåren av samtidsintrycken syns kanhända fortfarande i att romanen varit det sista av verken att bli allmänt tillgänglig genom en nyutgåva, så sent som år 2007.¹⁵⁶ Vidare kom den första finska översättningen av *Sigrid Liljeholm* år 1983, över hundra år senare än *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* som översattes redan år 1881.

Ännu en bra bit in på 1900-talet lästes *Sigrid Liljeholm* i första hand som en historisk roman, där den unga kvinnliga protagonisten upplevdes som en dåligt sammanhållande länk för skildringen av kriget. I sin bok om Fredrika Runeberg från år 1904 uttalar sig Helena Westermarck enbart flyktigt om Sigrid som karaktär och ger Snellman rätt i att boken är spretigt skriven. I Sigrids karaktärsteckning ser hon ett uttryck för ”författarinnans varma intresse för kvinnans lott och rätt till självständig verksamhet”, men menar att den blir motstridig med romanens tidsanda i övrigt och inte lever upp till sin centrala ställning som bokens och de skiftande scenernas knypunkt.¹⁵⁷ År 1942 utkommer Karin Allardt Ekelunds biografiska och litteraturhistoriska studie av Fredrika Runeberg, där *Sigrid Liljeholm* behandlas i ett eget kapitel.¹⁵⁸ I så väl den inledande ramberättelsen, de historiskt riktiga miljöerna och karaktärerna som utgör bakgrunden till den fiktiva familjen Liljeholm ser Allardt Ekelund spår av ”de goda lärdomar [Fredrika Runeberg] hade fått främst av Walter Scott i fråga om allt det en författare kan lära av en annan.”¹⁵⁹ I övrigt anser Allardt Ekelund att romanen är alltför personcentrerad. Tidsbilden med idéernas och religionernas brottning blir inte tillräckligt utforskad, medan romanen i stället splittras genom att författaren broderar ut handlingen i ett flertal kapitel som Allardt Ekelund menar att med fördel kunde ha lämnats bort.¹⁶⁰

Att Sigrids karaktär kunde utgöra bokens fokus – med klubbekriget som bakgrund – är en mer senkommen tolkning och har framhållits främst av läsare med ett uttalat kvinnoperspektiv: Åsa Stenwall år 1979 i sin bok *Den frivilligt ödmjuka kvinnan*, Merete Mazzarella år 1985 i *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen* och Pia Forssell i bland annat den

156 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 28f. *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* utgavs i faksimil år 1979, och *Teckningar och drömmar* utkom år 1991 i Nya Klassikerserien av Schildts

157 Westermarck, Helena, 1904, 161

158 Allardt Ekelund, Karin, 1942, 330-363

159 Allardt Ekelund, Karin, 1942, 334

160 Allardt Ekelund, Karin, 1942, 346-349

drygt 60 sidor långa studien ”Sigrid Liljeholm och kvinnorollens gränser” från år 1994. Under 2000-talet har *Sigrid Liljeholm* även ingått i de två redan nämnda doktorsavhandlingarna av Heidi Grönstrand och Kati Launis, som undersökt de första kvinnliga författarna i Finland och deras inflytande på det litterära fältet. I en tredje nyutkommen doktorsavhandling, Mari Hatavaras *Historia ja poietiikka* från år 2007, undersöks poetik i Finlands första historiska romaner till vilka Fredrika Runebergs båda romaner hörde.

I min läsning av *Sigrid Liljeholm* som en kvinnlig bildningsroman är det framför allt Sigrids identitetsutveckling under handlingens gång som fokuseras. Mot bakgrunden av Irigarays teorier intresserar jag mig för romanens framställning av mor-dotterdynamiken. Särskiljer romanen mellan en kvinnlig och en moderlig funktion för sina kvinnliga karaktärer? Tar den kvinnliga berättaren ställning för ett ” eget rum ” eller en kvinnlig subjektsposition och vilken ideologisk förhandling kräver detta i så fall?

Utöver influenser av Walter Scotts historiska romaner har även Fredrika Bremers betydelse för *Sigrid Liljeholm* framhållits på flera håll.¹⁶¹ Åsa Stenwall framhåller i sin läsning den bremerska Hertha-influensen på Sigrid som karaktär, där samma asketiska och majestätiska allvar kommer till uttryck. Men enligt Stenwall föreligger en klar skillnad mellan de två författarna i deras religiösa grund. Om Fredrika Runeberg skriver hon:

I motsats till Herthas författarinna argumenterar hon ingenstans med några idéer om kvinnans kallelse eller speciella egenart! Hon är också som alltid försiktig med att hämta stöd i religionen. För Fredrika Runeberg var den religiösa övertygelsen ”enskild egendom”, hon skyggade livet igenom ”att låta världen se dit in”. Gud håller sin hand över Sigrid, men Sigrid saknar Herthas profetiska glöd och extatiska visioner; hon är ingen ny Eva som ska frälsa världen, hon står med båda fötterna stadigt i den finska fosterjorden och arbetar efter bästa förmåga för de människor hon nu har omkring sig.¹⁶²

Vad gäller Runebergs undvikande av religionen skiljer sig min syn från Stenwalls, trots att jag håller med om att Sigrids karaktär saknar den vidd och bredd för sin samhällsmoderlighet som Bremer nedlagt i Hertha. Men som roman skildrar *Sigrid Liljeholm* inte bara en politisk utan även

161 Allardt Ekelund, Karin, 1942, 337; Stenwall, Åsa, 1979, 174f

162 Stenwall, Åsa, 1979, 175

en religiös brytningstid. Den lutherska reformationens slutgiltiga kväsning av katolicismens – ”papisteriets” – tidsålder i Finland är en aktuell tvistefråga som skildras främst genom att Elin Knutsdotter, Finlands sista nunna, i romanen är Sigrids halvmoster och första mentor. I Sigrids karaktär kan en egen religiös brytning läsas in, en som rör sig utöver de ortodoxa religionerna mot en alltmer personlig trosövertygelse. Runeberg skriver därmed in sig i en emancipationsideologi och -debatt som den svenska kvinnorörelsens pionjärer utvecklat, en debatt som enligt Inger Hammar i boken *Emancipation och religion* framför allt var teologisk.¹⁶³ I min tolkning av *Sigrid Liljeholm* konstruerar romanen ett teologiskt ställningstagande som utgör grunden för dess emancipationsideologi.

Under 1800-talet intog de religiösa frågorna en framträdande plats i den finländska litteraturen och sammanflätades med romantikens idealistiska filosofi och en personlig trosupplevelse. Först under det moderna genombrottet på 1880-talet fick sekulariseringen genom den positivistiska och vetenskapliga kritiken fotfäste i Finland, men mellan 1830-talet och 1880-talet var det ännu framför allt den folkliga väckelsens relation till kyrkan som sysselsatte de religiösa debattörerna. Pietismen hade i Finland vunnit alltmer mark under 1700-talet och hade under 1800-talet framgång också i intellektuella kretsar.¹⁶⁴ Med sin betoning på personlig frälsning framom kyrkliga dogmer och Guds straffdom uttryckte pietismen ett frihetskrav och kom därmed också att utgöra en kanal för missnöje mot politisk patriarkalism. Av samma orsaker föreslår Johan Wrede att rörelsen var av intresse för kvinnor i borgerliga och högreståndsfamiljer, som därtill ofta var påverkade av Fredrika Bremer. Också i J.L. Runebergs romantiska idealism förekom ett tydligt element av panteism, av tron på Guds närvaro i världen och historien. I nationalskaldens poetiska skapelser stöder ofta den idealistiska världsuppfattningen den realistiska verklighetsåtergivningen.¹⁶⁵ Den djupt religiösa livsinställningen är påfallande. Med pietismen delade Runeberg idén om ”Guds röst i var mans hjärta”.¹⁶⁶

Att Fredrika Runeberg genom såväl Fredrika Bremers som sin mans

163 Hammar, Inger, 1999, 247

164 Wrede, Johan, 1999d, 267ff

165 Wrede, Johan, 1999c, 252ff

166 Wrede, Johan, 1999d, 270

J.L. Runebergs texter och genom tidsandan i stort var i kontakt med dylika tankegångar är uppenbart. Född Tengström hade hon dessutom vuxit upp som en del av den inflytelserika kultursläkten Tengström i vilken många medlemmar pläderade för en mer progressiv bildning för kvinnan.¹⁶⁷ Att Fredrika Runeberg genom sitt senare författarskap skulle ha ingått i en teologisk debatt har dock inte närmare utforskats, utan som Stenwalls citat ovan visar har Runeberg på denna punkt mer lästs som insvept i den kvinnliga anspråkslöshetens mantel, nogsam och undvikande så brännbara ämnen. Enligt Inger Hammar är det dock vanligt att den svenska kvinnohistorieforskningen är ”religionsblind”, då emancipation och religion ses som oförenliga storheter.¹⁶⁸ Genom att medvetet lyfta fram religionens framträdande plats som den världsåskådning som gäller i romanen vill jag undersöka hur Fredrika Runeberg använder sig av den i samspel med den kvinnobild hon konstruerar. Vilken är den emancipationsideologiska förhandling som romanen för och skapar den etisk könsskillnad i enlighet med Luce Irigaray? Tar Sigrid plats som ett andligt subjekt?

2.1 Kvinnlig vrede

Den fond mot vilken *Sigrid Liljeholm* utspelar sig är ett inbördeskrig. I stor utsträckning är kriget ett klasskrig vars beskrivningar i boken är påfallande blodiga. Njutningen i vreden och i våldet skildras på flera håll och det är framför allt allmogen som får stå för lustfylld förstörelse i dess resning mot adeln. När det liljeholmska godset Tannila attackerar brukas slaktarkniven varefter kreaturens huvud ställs ut i husets fönster med uppspetade munnar. ”Siså, nu ser här folklikt ut”, ropar en ung dräng bland skratt och buller och vild yrsel.¹⁶⁹ När bönderna senare överfaller ett borgeläger av ryttare blir knektarna satta i en vak för att drunkna, ”men vattnet var för grundt, det lyckades icke att dränka dem, men med stänger och stafvar nedrefvos de bundne männen under isen, och byns qvinnor slogo, i furielik vildhet, de döende med sina ämbaren och byttor i hufvudet, för att påskynda mordet.”¹⁷⁰

Pia Forssell ser här en märkbar inlevelse hos den kvinnliga berättaren,

167 Se inledningskapitlet, *Bildning i finländsk jordmån*

168 Hammar, Inger, 1999, 247

169 *Sigrid Liljeholm*, 50

170 *Sigrid Liljeholm*, 142

men också en oförmåga hos samma berättare att erkänna sin egen aggressivitet – och kvinnors överhuvudtaget.¹⁷¹ Ett exempel på detta är enligt Forssell det typiska i att karaktären fru Margaretha de Wyk, en kvinna som verkligen hatar och vredgas, framställs som en människa av mindre ädelt sinne.¹⁷² Som Sandra M. Gilbert och Susan Gubar i sin berömda klassiker *The Madwoman in the Attic* påpekat var det dock inte ovanligt – snarare kutym – att aggression i kvinnliga författares verk under denna tid verkligen inte kunde erkännas, utan skildrades genom en ”galen kvinna på vinden” som symbol för den dolda, förbjudna vreden.¹⁷³ På den linjen är också Forssell då hon gör en jungiansk läsning av romanen och ser den lilla häxan mor Annika som Sigrids skugga.¹⁷⁴

Onekligen drar Runebergs berättare en skiljelinje mellan klasser när det kommer till kvinnlig vrede. Det är ”bysn kvinnor” som slår med furielik vildhet och mor Annika, den kvinna i romanen som fritt uttrycker blodtörst, står i klubbekrigarnas släktskap. Adelskapets kvinnor – fru Ebba Stenbock med döttrarna Karin och Hebla, fru Metta Liljeholm och Sigrid – uttrycker däremot inte vrede, så när som fru Mettas allmänna klagan och gnabb och snabba örfil mot en av bondpojarna som ingår i överfallet mot Tannila. Fru Margaretha de Wyk, borgarhustrun, utgör däremot ett intressant gränsfall i berättelsen. Hennes vrede får läsaren dela genom insyn i hennes tankar. Det är i hennes hus som fru Ebba Stenbock och hennes döttrar efter belägringen av Åbo slott placeras som fångar. Rollen som fångvakterska är ironisk, eftersom fru Margaretha själv framställs som fånge i sitt hem under sin mans tyranni. Samtidigt utgör den ett uttryck för den makt hon ändå äger och kan missbruka. En annan kanal för den samma är modersmakten över sonen ur det första äktenskapet, Welam de Wyk:

Fru Margaretha åter stod nu, mera strängt än någonsin, på sina rättigheter emot sonen, sedan hon själv börjat finna det svårt, att uppfylla sin sednare mans fordringar på ödmjukhet och undergifvenhet. Det gick henne, såsom det ofta går människor af mindre ädelt sinne, att de på den, som står under deras välde, hämnas det förtryck de sjelfva lida, ehuru sådant oftast sker omedvetet.¹⁷⁵

171 Forssell, Pia, 1994, 61

172 Forssell, Pia, 1994, 62

173 Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan, 1984/1979, 545

174 Forssell, Pia, 1994, 62

175 *Sigrid Liljeholm*, 221f

I min läsning blir fru Margarethas karaktär en inkörsport till den kvinnliga vredens dolda, omedvetna vägar. I sin reflektion över hur ”det ofta går menniskor” framställer berättaren sig själv som psykologiskt medveten om det mänskliga psykets omedvetna uttryck. Vredens dynamik var ett återkommande tema i Fredrika Runebergs produktion, ett tema som hon behandlat också i *Teckningar och drömmar* ett år tidigare. I ”En saga om Vreden” gav sagans uttalat kvinnliga berättare en kort skildring – också den mycket psykologiskt inkännande – av vredens väsen: ”en hel knippe dolkar och svärd, fina skarpa, hvassa och osynliga” som ligger tätt tillsammans nära hjärtat.

Men när hjertat kommer i en *sådan* svallning att klämmarn rubbas, då springa fjädrar opp och alla de fina skarpa vapnen spridas omkring till tungans spets, till ögat, till handen, ha till hvarje kroppens del, och derifrån ut i världen./ De såra, de sticka, de mörda blindt hvad de träffa, men vi som utsända dem, vi märka dem vanligen ej, ty de äro osynliga.¹⁷⁶

Men, fortsätter berättaren ”mången stackars kvinna” märker ändå när vreden lösgörs och skyndar sig då att samla dem åter, ”hon sträfvat och bjuder till och trycker dem så rakt ned i sitt bröst, in i hjertat, våldsamt, våldsamt, de måste ned” tills ”hjärtat är söndersargadt och det är så sjukt tills det helnar igen[...]hon känner då åtminstone åter sig vara qvinna.”¹⁷⁷ Att sagan utgör en talande beskrivning av den inåtvända självdestruktivitet som sammanhänger med kvinnoidealet har lyfts fram på flera håll.¹⁷⁸ Men vidare framställs också en annan aggressionsstrategi, den omedvetna, urskillningslösa vreden, där knivseggarna ”mörda blindt hvad de träffa”. I *Sigrid Liljeholm* kommer fru Margaretha att representera båda strategierna. Som Merete Mazzarella föreslår kan karaktären förstås som en framställning av hur en i grunden hygglig kvinna kan förbittras och förstöras i ett resonemangsäktenskap.¹⁷⁹ Men fru Margarethas bitterhet vänds inte bara inåt, utan också tydligt utåt, dock inte mot dess egentliga objekt, mannen. I relationen till mannen finns inget utrymme för egen vilja eller vrede.

176 Runeberg, Fredrika, 1991/1861, 52

177 Runeberg, Fredrika, 1991/1861, 53

178 Stenwall, Åsa, 1979, 147; Mazzarella, Merete, 1985, 31

179 Mazzarella, Merete, 1985, 48

I stället framställer berättaren hustrun som det tydliga utloppet för den äkta mannens ilska och omfattande kontrollbegär. I enlighet med Luce Irigarays teori utmålas hustruns beslagtagna plats som utgångsläge för mannens självuppfattning, som i dess skörhet inte tål att fru Margaretha rör sig utanför hemmet eller odlar egna intressen. Fru Margarethas egen vrede över sitt förtingligande riktas sedan åt de håll där karaktärens makt ligger – mot de flemingska kvinnorna och mot hennes son.

För att återkomma till Forssells kritik av den kvinnliga berättarens svårighet att erkänna sin aggressivitet, exemplifierat av att fru Margaretha i sitt hat framställs som en människa av mindre ädelt sinne, menar jag att karaktären de facto kan ses ha en klart ideologiskt driven funktion vad gäller kvinnlig vrede i berättelsen. Dels åskådliggörs alltså genom fru Margaretha det kvinnliga förtingligandet som utgångsläge för mannens identitet. Men genom denna sidokaraktär ger den kvinnliga berättaren även en tydlig framställning av de skadliga konsekvenser en kvinnas avsaknad av en egen plats får, inte bara för kvinnan själv, utan för oskyldigt drabbade – karaktärer som fru Ebba, Karin och Hebla, som berättaren redan bjudit läsaren att sympatisera med. Fru Margarethas förtryck över hemmets fångar gestaltas som en direkt följd av det förtryck hon själv är utsatt för i den hierarkiska könsordningen:

”[...]Ja, jag tror jag kunde vara god, om jag vore man; men hyckla och smila, den förtrycktas vapen, ha, jag föraktar dem. Välan”, här skrattade hon ett obehagligt skratt, ”jag skall bli god och lydig, jag skall hyckla, jag skall smila, jag skall sälja min själ till list och elände.[...]Ha, qvinnor, också jag får ju qvinnor att herrska öfver. Ha, ha, fru Ebba, hvarochen är herre öfver sin stackare, och nu är ni min.”¹⁸⁰

Genom fru Margaretha problematiseras således hustruns roll. Som citatet visar kräver den hustruliga lydnaden att den kvinnliga karaktären säljer sin själ. Lydnaden tillspetsas då mannen kräver att hustrun bjuder in sin son till familjehemmet. Igen tvingar sig Margaretha att lyda och med modersmandat kalla hem sonen Welam, som motvilligt lovar komma. Hon följer konventionen för den goda hustrun, men framställs ändå av berättaren som inte bara olycklig, utan rent farlig. Genom henne får den kvinnliga berättaren orsak att uttala sitt eget moraliska patos *mot* lydnaden och *för*

180 Sigrid Liljeholm, 226f

den ”inre rösten”. Runeberg låter berättarrösten angeläget tala direkt till karaktärerna:

akta dig, Welam, akta dig du unge, du sköne, res icke till din moders hus! stadna ute på ditt kära Hufvesta. Moder, moder, bjud icke din son komma. Var vild, var motsträfvig, var blott denna gång uppstudsig, följ blott denna gång ditt inres varnande röst. För icke din älskling till döden!¹⁸¹

Denna typ av berättarhandlingar som inte strikt taget är nödvändiga för att berättelsen ska framskrida – berättarens reflektioner, värderingar, direkta tilltal – kallar Susan Lanser för offentligt författarskap (engelskans ”overt authoriality”). Enligt Lanser utvidgar dylika handlingar den fiktiva auktoriteten till ”ickefiktiva” referenter och tillåter författaren att ”inifrån” fiktionen delta i det kulturella klimatets litterära, samhällliga och intellektuella debatter.¹⁸² I den meningen kan värderingen som citatet bygger på tolkas som en central signal om vilken typ av inlägg i samhällsdebatten som *Sigrid Liljeholm* utgjorde. I en hierarkisk könsordning uppmanas en kvinna till motstånd. Straffet för fru Margaretha att inte göra motstånd utan att ”sälja sin själ till list och elände” är utsagt och det blir som berättaren varnat. Indirekt för modern sin son i döden genom lydnaden hon visar mannen. Welam förälskar sig i hemmet i Karin Fleming och måste sedan på fru Ebbas begäran ge sig ut på ett dödsdömt uppdrag för att bevisa sin trohet mot kung Sigismund och tjäna rätten till Klas Flemings dotters hand. Fru Margaretha blir upphov till den älskade sonens död, till ett blint mord. Romanen visar därmed hur lätt och omedvetet en kvinnas förtryckta vrede kan gå ut över hennes barn och tar ställning för hennes trohet inåt, för ”ditt inres varnande röst” och hennes eget samvete, snarare än för de samhällliga moraliska konventionerna. Romantikens idé om den gudomliga planen nedlagd i naturens egen gilla gång går här att skönja och, i samma anda, romanens uppror mot kvinnlig lydnad, som tvingar kvinnor att avvika från denna naturlighet och leder dem bort från sina inre röster. Genom motsättningen mellan en yttre, härskande, manlig röst och en inre, upprorisk, kvinnlig kommer berättaren även att gestalta ett existentiellt *val* för kvinnor. Den symboliska ordningens kvinnliga platslöshet är inte den enda möjligheten, upplyser berättaren, men alternativet krä-

181 *Sigrid Liljeholm*, 230

182 Lanser, Susan Snaider, 1992, 16f

ver att kvinnlig plats och röst värderas av kvinnorna själva. J.L. Runebergs tankegångar om ”Guds röst i var mans hjärta” placeras av F. Runeberg in i varje kvinnas hjärta. Subversivt nog manar denna gudomliga röst kvinnor till vildhet.

Går det att skönja en liknande vredesmåttad könsdynamik i romanens övriga karaktärsgalleri? Vad gäller äktenskapsdynamiken i romanens övriga relationer framställer berättaren såväl det liljeholmska som det flemingska äktenskapet som allmänt lyckliga. Som Pia Forssell påpekat präglas relationen mellan fru Metta och Erik Liljeholm av osentimental tillgivenhet och lojalitet. Arbetsfördelningen fungerar väl – medan Erik Liljeholm krigar i Flemings stab råder fru Metta på gården Tannila. Makarna Stenbock och Fleming delar därtill en stark intellektuell gemenskap.¹⁸³ Men samtidigt går det också i dessa äktenskap att läsa in en frustration över männens ständiga frånvaro. Hos Ebba Stenbock är resignationen nästintill total och klagan antyds endast svagt: ”Följande morgon afreste Klas Fleming; fru Ebba stod länge och såg efter honom och sade slutligen: ’Ebba Stenbock, Klas Flemings maka, är hon ett barn, som gråter när sköterskan går i nästa rum.’”¹⁸⁴

Mot Ebbas resignation står fru Mettas maniska aktivitet. Att ensam axla ansvaret för gården och överlevnaden kan därmed ses inte bara som ett fungerande arbetsfördelning och ett kvinnoprivilegium, utan också ett tvång inför Eriks ständigas frånvaro och upplevda likgiltighet:

”Ringa har det bekymrat dig, om jag ställt väl eller illa! Om det vuxit ett korn på åkern, eller om tegen varit svart, allt har du varit lika nöjd, och om det ej skulle funnits en fisk i boden eller en skinka i visthuset, det skulle allt qvitta dig lika.”

[...]

”Låt vara, mor, nog står världen ändå, om du än ej rustar och bestyr så mycket.”

”Ja, ja, käraste herr Erik, så sägen J riddare, som äro herrar och män; men hvart skulle det bära, om vi qvinnor skulle vilja ha samma rätt. Arbeta måste en husmor. En lat qvinna orkar jag ej se.”¹⁸⁵

Det smågnabbiga utbytet är det närmaste ett äktenskapsgräl Runeberg

183 Forssell, Pia, 1994, 37ff

184 *Sigrid Liljeholm*, 158

185 *Sigrid Liljeholm*, 92

skildrar, och mellan makarna Fleming framställs fru Ebbas grundmurade respekt ännu tydligare. Då fru Ebba försiktigtvis föreslår sin man att fredsmäkla i klubbekriget är hans svar ett otvetydigt nej och osviktig trohet mot konungen. ”Fru Ebba böjde djupt sitt hufvud och sade med värma: ’jag väntade det så.’”¹⁸⁶ Den osviktliga solidariteten i äktenskapen kan dock i enlighet med Irigaray även tolkas som en bristande distans mellan könen. Utrymmet för kvinnorna att tala för sin egen sak är litet och för att kräva något för sin egen del så gott som obefintligt.

De äldre kvinnliga karaktärernas utlopp för ensamheten och besvikelsen över männens frånvaro – eller död – kan snarare läsas in i deras förhållanden till sina döttrar. Klas Flemings osviktiga trohet mot kungen leder honom i döden, och fru Ebba är inte snar att utsätta sin dotter Karin för samma öde som hon själv fått genomlida. När Welam de Wyk och Karin förälskar sig framhåller modern betydelsen av den politiska kamp som kostat henne själv sin man. För att stadfästa principen skickar hon ut Welam på det uppdrag, som kommer att kosta honom livet och Karin hennes älskade. Å ena sidan kan berättaren ses framställa fru Ebba som en osviktig kvinna av sitt stånd, men i andan av fru Margaretha finns här också något av moderns järnhand, som låter den egna djupa sorgen drabba dottern likaledes. Av den tidigare mjukhet som präglade fru Ebba att på sin systems, drottning Catharinas vägnar försöka övertala sin man till fred och kompromiss finns intet kvar. Modern möter sin dotters böner med samma benhårda principer som hon själv mött hos mannen. I enlighet med Irigarays teori åskådliggör berättaren en mor-dotterdynamik som präglas av gränslöshet och svårigheter bland kvinnorna att uppfatta varandras olikhet.¹⁸⁷ I berättarens framställning finns inget utrymme hos fru Ebba att låta dottern Karins liv byggas upp kring andra värderingar än hennes eget.

En liknande svårighet att uppfatta och respektera sin dotters olikhet präglar fru Metta i relation till Sigrid. Moderns frustrationer och beskäftighet går tydligt ut över Sigrid, som därtill till sitt lugna lynne liknar fadern: ”Och den Sigrid sen, der står hon och ser så märkvärdigt from ut, men för gu om det går att bara se beskedligt ut, när något ska uträttas.

186 *Sigrid Liljebolm*, 37

187 Whitford, Margaret, 1991, 79

Hade jag då ändå en drivvande människa att hjälpa mig.¹⁸⁸ Berättaren porträtterar fru Metta som en utåtriktad och aktiv husmor. Forssell ser karaktären som ”en typisk och realistiskt uppfattad representant för sin tids adelsfruar som självständigt förvaltade gods och gårdar medan männens tid togs i anspråk av militära och civila uppdrag”. Hon menar att detta står i kontrast till den anakronistiska Sigrid, som representerar kvinnoidealet från Runebergs samtid.¹⁸⁹ Men samtidigt är fru Metta också en rastlös och grälsjuk kvinna – styrande, ställande och allvetande – och i den meningen är mor-dotterrelationen psykologiskt övertygande och en precis gestaltning av gränslöshet. Moderns dominanta och stridslystna lynne balanseras av dotterns intill självtutplånande stillsamhet och en djup vilja att vara till lags.

Att passiviteten dock inte som sådan ska uppfattas som ett grundläggande karaktärsdrag hos Sigrid, utan snarare som en manifestation av modersrelationen, visar romanens kontrasterande beskrivningar av Sigrid. När romanens huvudberättelse inleds befinner sig Sigrid med sin moster, den åldrande nunnan Elin Knutsdotter, i Nädendals fallfärdiga kloster. Den första bilden av Sigrid som berättaren återger är ”ung, kanske femton år, och i hennes blick bor lif”.¹⁹⁰ Den unga flickan talar litet, men berättaren beskriver hennes rörliga tankar och känsloliv, farhågorna för att delta i den katolska nunnans andakt, kusligheten i klostret och den roliga hemlighet som mostern gör henne delaktig i. Hemma på gården Tannila med modern i följande kapitel förstummas dock Sigrid. Hon beskrivs spinna tyst på sin spinnrock utan att säga ett ord, medan moderns monologer breder ut sig över sidorna. Efter det första kapitlet som avslutas på sidan tretton, tilldelas Sigrid en replik först över trettio sidor senare. Karaktärsteckningen av Sigrid som passiv och sänlig byggs till stor del upp genom fru Mettas uttalanden och klagomål över dottern – och genom kontrasten mellan mor och dotter som Metta själv ofta framhäver. Som Forssell påpekat lyfter modern genom sitt vanemässiga gnatande fram sin egen förträfflighet.¹⁹¹ Mor och dotter kommer således att utgöra inverterade spegelbilder av varandra. Genom skillnaden mellan den kvinnliga

188 *Sigrid Liljeholm*, 78

189 Forssell, Pia, 1994, 30

190 *Sigrid Liljeholm*, 4

191 Forssell, Pia, 1994, 29f

berättarens och fru Mettas beskrivningar av Sigrid illustrerar Runeberg till hur stor del mor och dotters självbilder beror av den andra, det vill säga hur sammanbundna de är eller, med hänvisning till Irigaray, hur otydliga gränserna mellan dem är.

Skillnaden mellan fru Margaretha å ena sidan och fru Ebba och fru Metta å den andra är dock att Margaretha framställs som en kvinna som har en viss distans till sin egen beslagtagna plats. Hon anpassar sig till den konventionella hustrurollen men den skaver. För adelsdamerna framställs däremot den egna identifikationen med den symboliska platslösheten som total. När deras vrede går ut över döttrarna gestaltas dynamiken som fullständigt omedveten.

Genom fru Metta beskrivs en kvinna som djupt identifierar sig med rollen som husmor och matmor. Hon skildras tydligt uppfatta att hennes identitet ligger i hennes prestationer, rent av i antalet gåddor i visthuset, kannor av komjolk, och sängbolster i skåpen. Det signaleras också av namnet – Metta Abbornät – att detta, som mor Annika säger, inte är en kvinna som någon besöker ”utan att ha fått magen mätt”.¹⁹² Detta framställs inte som något atypiskt för en kvinna av hennes tid och berättaren tecknar henne ofta påfallande komiskt. Bakom komiken skymtar dock en underliggande tragik. Fru Mettas karaktär byggs upp kring en rastlös aktivitet som syftar till att försäkra sig om att hennes samhällsstånd noggrant uppmärksammas och att hennes dignande bord beundras, inte minst av männen i romanen:

Fru Metta neg, bjöd och trugade och bråkade och tvang sina gäster att, med eller mot sin vilja, taga till lifs af hennes anrättningar; såsom det på den tiden anstod en rättskaffens värdinna. Herr Klas syntes dock ej mycket bekymra sig derom, utan lade för sig af hvad som stod honom närmast, och det just icke i små portioner. Helt hastigt hade han slutat sin måltid och stigit opp från bordet, till stort bekymmer för fru Metta, som förgäfves använde all sin våltalighet, till att förmå honom smaka på flere rätter och kakor, dem han alls icke tagit någon notis om.¹⁹³

Senare på kvällen klagar hon för sin man: ”Si för gu om jag kan glömma att jag icke fick herr Klas att smaka hvarken på äggkakan, eller fiskpastei-

192 *Sigrid Liljeholm*, 56

193 *Sigrid Liljeholm*, 85

jen, eller krösamoset; och fast jag sjelf säger så var allt ganska godt och smakligt.”¹⁹⁴ I enlighet med Irigaray kan prestationerna läsas som ett uttryck för den bristande speglingen av kvinnlighet i den symboliska ordningen, en brist som för övrigt upprepas i herr Klas oberörda inställning till sin värdinnas ansträngningar. I fru Mettas komiska trugande och bugande skildras dels ett hoppfullt försök att som kvinna bli sedd och erkänd, dels ett tragiskt narcissistiskt beroende av att konstant få sitt eget värde bekräftat utifrån.

2.2 Distans till modern

Trots den bristande distansen mellan mor och dotter som den kvinnliga berättaren gestaltar, skildras inte något uppror mot den självskrivna modern och lydnaden mot föräldrarna. Mödrarnas makt över sina döttrar ifrågasätts inte. Snarare framställs döttrarnas brist på medel mot denna makt. De unga kvinnorna kan inte tala för sin egen sak och någon möjlighet att själva påverka sin fysiska distans till mödrarna har de inte. Men som det har påpekats på flera håll erbjuder den historiska romanens ram möjligheter till okonventionella distanseringar.¹⁹⁵ De kvinnliga huvudpersonerna kan placeras i situationer där de överskrider de samhälleligt föreskrivna normerna för kvinnlighet utan att, som Pia Forssell påpekar, ”en frisinnad läsare direkt kunde lasta dem för det.”¹⁹⁶ För Sigrids del ger kriget och den laddade politiska situationen upphov till en mängd undantagstillstånd, av vilka flera för henne bort hemifrån. I *The Mother/Daughter Plot* menar Marianne Hirsch att ett avstånd till modern de facto utgör en förutsättning för den unga kvinnan att skapa en egen berättelse i 1800-talets kvinnolitteratur: ”It is the mother’s absence which creates the space in which the heroine’s plot and her activity of plotting can evolve.”¹⁹⁷

Enligt Merete Mazzarella kan man i Sigrids karaktär se ett försök från författarens sida att belysa utvecklingsmöjligheterna från Cecilia Boijetypen, den känsligare dottern i *Fru Catharina Boije och hennes döttrar*. Mazzarella ser hos fru Catharina en sträng, patriarkalisk legalism, och en

194 *Sigrid Liljeholm*, 85

195 Launis, Kati, 2005, 249, Forssell, Pia, 1999, 308

196 Forssell, Pia, 1999, 308

197 Hirsch, Marianne, 1989, 57

modersauktoritet som genom bildspråket antyds bidra till Cecilias död.¹⁹⁸ I denna tidigare roman är det dottern Margaretha, som, genom den stora ofredens kosackanfall, åtskiljs från sin mor och därmed kan börja bana sig en egen väg. Cecilia, vars djupa beroende av den stränga modern aldrig bryts, får först genom martyrskapet på dödsbädden en möjlighet att uttrycka sin egen vilja och talar då för sin systers rätt till ett kärleksäktenskap mot moderns vilja. Romanen skildrar således en upplösning både i den euforiska och den dysforiska polen. De unga flemingska systrarna Karin och Hebla utgör i *Sigrid Liljeholm* liknande motpoler. Karin representerar den tragiska polen, då hennes kärleksförlust för henne till sinnessjukdomens brant, och Hebla den euforiska, när hon i ett slags förtjusande naivitet representerar den fullständigt oreflekterade kvinnligheten. Hon är en barnkvinna, ett slags föregångare till Nora i Ibsens *Et Dukkehjem*, som genom att avstanna i sin egen vuxenhetsutveckling kunnat förbli nöjd. I en saga som Sigrid berättar för Hebla fångar hon dynamiken hos en kvinna som lever för sin bror/man och Hebla bifaller den själv omedelbart: ”Ja, men vet du, jag tyckte om din saga. Jag ville vara ett sådant der konungabarn, som alltid skulle lefva för min bror.”¹⁹⁹

Sigrids karaktär blir således ett experiment bortom den euforiska och dysforiska polen, och en undersökning av vägen dit. Det narrativa mönstret i *Sigrid Liljeholm* är spiralartat – bort från hemmet och modern och tillbaka – i flera olika repris. Berättelsens början i Nådendals kloster och slut i skogsbyn Koivukylä har också påfallande likheter genom att båda skildrar ett slags matriarkat och i den meningen kunde det narrativa mönstret uppfattas som cirkulärt. Frågan är dock vilken den inre rörelsen och utvecklingen på vägen blir för Sigrid. Blir hon som Åsa Stenwall kallat henne ”en frigjord kvinna”?²⁰⁰ Eller återvänder hon som i Pia Forssells tolkning till den preoidipala sfären, där hon i en liten flickas fantasivärld styr och ställer som en allsmäktig mor?²⁰¹

Som jag nämnde i inledningskapitlet menar Susan Fraiman att den kvinnliga bildningsromanen ofta tematiserat kompromisser och tvång starkare

198 Mazzarella, Merete, 1985, 42f

199 *Sigrid Liljeholm*, 110

200 Stenwall, Åsa, 1979, 172

201 Forssell, Pia, 1994, 70, 75

än autentiska val. Kvinnligt självskapande åsidosätts för en skapelse som tvingas på protagonisten. Hon blir vad andra vill att hon ska vara och vad de formar henne till.²⁰² Fraimans teser är intressanta att ställa mot *Sigrid Liljeholm* som skriven år 1862 tar vid där Fraimans undersökningsmaterial från 1778 till 1860 tidsmässigt slutar. I min läsning av Runebergs roman som en kvinnlig bildningsroman bekräftas en del av Fraimans resultat för genren, medan andra, intressant nog, problematiseras, vilket jag nu går närmare in på.

Inledningsvis ter det sig klart att inte heller Sigrid som den klassiska bildningsromanens hjälte har någon som helst möjlighet att ge sig ut i världen och ta sig fram på eget bevåg, utan att hon skickas iväg på sina olika resor av föräldrarna, undan faror eller till hjälp och stöd. Men samtidigt blir resorna en möjlighet för Sigrid. De tillför romanens unga protagonist både en yttre och en inre förändringspotential som utvecklas under handlingens gång.

I huvudberättelsens inledande scen befinner sig Sigrid i Nådendals kloster med sin döende moster, som hon skickats för att ensam ta hand om. Det är tydligt att uppgiften känns henne överväldigande, och i hennes första replik i romanen belyses både Sigrids hjälplösa självuppfattning och beroende av modern som hon ser som den kunniga: ” ’Jag är ju dock en så dålig helperska’ sade den unga flickan, sedan nunnan åter lutat sig tillbaka i länsstolen, ’vill då icke min mors syster låta föra sig till vårt hem? Vi skulle dock der kunna lemna bättre vård.’ ”²⁰³ Men nunnan vill dö där hon levat med enbart Sigrid som stöd. Hon blir därmed den första kvinnliga karaktären i romanen som erbjuder Sigrid en spegling som avviker från moderns gnat. För Elin Knutsdotter är flickans lynne inte sämre än moderns och hon trivs i hennes sällskap. I enlighet med bildningsromanens mönster kan hon ses som Sigrids första mentor med avvikelser från Fraimans teser enligt vilka kvinnligt mentorskap i genren är ovanligt.²⁰⁴ I *Sigrid Liljeholm* påträffar den kvinnliga protagonisten de facto ett flertal kvinnliga mentorer som stärker hennes självkänsla och skolar henne på olika sätt. Elin Knutsdotter, för övrigt en verklig historisk person och Finlands sista nunna, blir som Forssell påpekat en förebild för Sigrid som

202 Fraiman, Susan, 1993, 6

203 *Sigrid Liljeholm*, 6

204 Fraiman, Susan, 1993, 6

en kvinna med en livsuppgift utanför äktenskap och moderskap och med ett kunnande bland annat i medicinalväxter som talar om klostrets bildningsnivå.²⁰⁵ Tillsammans med den unga systerdottern tar hon emot trakterns sjuka och utdelar råd och läkemedel.

Nunnan representerar även, trots den katolska trons patriarkalism, en trosriktning som bär upp kvinnliga helgon. I sina böner tillkallar hon dem och söker då deras kvinnliga ledarskap: ”Ack, den ensamma blir svag äfven i tron, då hon ingen ledare eger. Sancta Brigitta, ora pro nobis. O sanctissimo virgo Maria, ora pro nobis.”²⁰⁶ Nunnan betonar även att hennes egen religiösa tro och livsuppgift gått genom en specifikt kvinnlig gudomlighet: ”Här har jag lefvat, sedan jag vid din ålder egnade mig åt den välsignade Guds moders och den heliga Brigittas tjänst, här vill jag dö som den sista trogna tjenarinnan i deras helgedom.”²⁰⁷ Då katholicismen drivits ut ur landet och ingen pater längre finns tillgänglig, är nunnan även den sista som finns kvar att förrätta aftonandakten, vilket hon – trots försäkran om sin ovärdighet – gör. För en knäböjande Sigrid uppläser hon bönerna ur mässboken och ger därmed systerdottern en modell också för kvinnligt prästerskap. Själv oroar sig Sigrid för den möjliga synden i att delta i en katolsk ritual, men talar sig själv till rätta: ”Till Gud måtte väl ändå äfven hennes väg föra.”²⁰⁸ Citatet framställer en frihet i tanken hos den unga Sigrid. Som Pia Forssell påpekat hävdas här i all stillsamhet personlig trosövertygelse framom kravet på religiös konformism.²⁰⁹ Samtidigt skräms flickan av klosterbyggnadens ödslighet: ”de många toma cellerna föreföllo henne så ödsliga och hemska” och ”bäfvande drog hon sig tillsammans vid tanken på den tid hon skulle tillbringa i denna öde boning, ett hem endast för obekanta makter.”²¹⁰ I enlighet med Dorothea E. von Mückes definition av bildningsromanen enligt vilken yttre händelser och detaljer får sin relevans i förhållande till protagonistens inre utveckling, kan detta också förstås som en projektion av var Sigrid befinner sig på sin bildningsresa, det vill säga av hennes ännu

205 Forssell, Pia, 1994, 25f

206 *Sigrid Liljeholm*, 5

207 *Sigrid Liljeholm*, 6

208 *Sigrid Liljeholm*, 9

209 Forssell, Pia, 1994, 25

210 *Sigrid Liljeholm*, 8

okända inre rum och de ”obekanta makter” som råda där.²¹¹

I rollen som Sigrids första mentor i romanen erbjuder mostern även konkret hjälp. Som ett slags god fé ur sagans värld delar hon ut gåvor och verktyg som ska vara flickan till hjälp på vägen. Gåvornas betydelser kan läsas som nog så betydelsemättade. För det första får Sigrid ärva mark av sin moster, ett eget litet gods. I enlighet med Irigarays teori kan det läsas som ett symboliskt stöd i Sigrids relation till det spatials, till en egen plats, men arvet av mark kan också förstås ur ett mer samhällskontextuellt perspektiv. På 1860-talet debatterades kvinnors juridiska myndighet och rätt till egendom i Finland. Dessa förverkligades för den ogifta kvinnan två år efter att romanen utgavs, år 1864.²¹² Mosterns gåva till Sigrid förebådar således lagen och kan läsas som ett samhälleligt ställningstagande för den, om än dolt i den historiska berättelsens skepnad. Vidare meddelas läsaren senare att Sigrid fått en religiös klenod som gåva, en mässbok som hon håller noga invecklad i tyg.²¹³ Också denna gåva kan läsas som förebådande, eftersom den underbygger den personliga gudsrelation som Sigrid under romanens gång utvecklar. Och sist men inte minst ärver hon en hemlighet av nunnan, vetskapen om ett gömställe i klostret, som Sigrid efter nunnans bortgång blir den enda att känna till. Att hemligheten blir ett led i frigörelsen från modern – en början till ett eget inre rum – framkommer i Sigrids glädje: ”det var allt helt roligt att känna något, som ingen i hela världen visste, inte ens mor, som dock hade reda på så mycket.”²¹⁴ Senare i romanen uppdragas hur såväl godset som gömstället konkret kommer till nytta, då Sigrid genom dem kan vara sin utarmade mor och tillfångatagna far till hjälp. De blir verktyg i hennes aktörskap.

Efter vistelsen i klostret möter läsaren Sigrid som nämnts nästa gång i hennes hem, på Tannila. I berättarens framställning sitter hon tyst och anspråkslös vid sin spinnrock, som sagans arketypiska hjältinga i väntan på prinsen. Han kommer genom klubbekrigets färd. När bönderna attackerar Tannila för de den tillfångatagna adelsmannen Enevald Fincke med sig. Mer fånge är han dock inte än att han lyckas sätta den unga jung-

211 Mücke, Dorothea E. von, 1991, 231

212 Utrio, Kaari, 2006, 56

213 *Sigrid Liljeholm*, 103f

214 *Sigrid Liljeholm*, 13

fru Sigrid i säkerhet. Bävande står Sigrid och trycker bakom sin mor vid böndernas anfall när han presenterar sig:

”Jag är Enevald Fincke. Dröj icke jungfru, följ mig.”

”Jag kan ej”, svarade Siri lika sakta, ”min mor”.

”Har för ögonblicket ingen fara, jag skall hemta henne, så snart ni är i säkerhet”.

Han tog henne i handen och förde henne genom en liten dörr ut i ett rum invid, dit ännu ingen inträdt.²¹⁵

Enevald räddar Sigrid genom att gömma henne på vinden och räddningen blir en inledning till den sedvanliga kvinnliga frigörelsen från modern, äktenskapet. Någon egentlig frigörelse från modern har ännu inte hunnit ske för Sigrids del när Enevald gör entré på scenen, och förälskelsen kan också tolkas mer som en överflyttning av barnets beroende från modern till mannen än som en vuxen kvinnas kärlek. Till stor del är det också Sigrids barnsliga lydnad som lockar Enevald: ”Hennes stilla och fromma väsende låter mig hoppas en foglig och mild hustru.”²¹⁶ Genom presentationen av Enevald i romanen introduceras en kärleksintrig. Parallellt med denna har den kvinnliga bildningsintrigen redan dragits upp i romanen och dessa två börjar nu nötas mot varandra.

Nästa gång träffas det unga paret i Åbo slott, dit Sigrid skickats i trygghet undan kriget. Hon har mottagits varmt av Ebba Stenbock och hennes döttrar, Karin och Hebla, och har således igen rört sig ifrån modern. Rörelsen går i stället mot faderns värld. Erik Liljeholm gläder sig åt att ”sålunda sjelf ofta bli i tillfälle att få se henne, och framför allt skulle Sigrid sålunda få se världen och lefva i den förnämsta krets, som, i något hus i Finland, samlades.”²¹⁷ Resan till Åbo får tydliga förtecken av en bildningsresa. Som Forssell påpekat frigörs Sigrids talanger när hon inte längre är utsatt för moderns kritik, och en kreativitet som tidigare antytts får nu utlopp i sagoberättande och konstsovnad.²¹⁸ Därtill utgör det främmande krigsfolket i slottet en internationell miljö, där Sigrid får vänja sig vid inslag från andra kulturer och språk. Miljöbytet går från landsbygd till stad och från lågadlig till högadlig, en klassöverskridning, som Sigrid finner sig

215 *Sigrid Liljeholm*, 46

216 *Sigrid Liljeholm*, 135

217 *Sigrid Liljeholm*, 95f

218 Forssell, Pia, 1994, 31

väl till rätta i. Framför allt vidgas hennes inre värld av de nya intrycken, då hon efter en tid på slottet ”hade hunnit vänja sig vid mycket som förut föreföll henne underligt.”²¹⁹

I enlighet med bildningsresans mönster möter Sigrid även sin andra mentor, fru Ebba Stenbock, i Åbo. I likhet med Elin Knutsdotters ställföreträdande prästerskap innebär kriget också för fru Ebbas del en överträdelse av konventionella könsroller. Efter Klas Flemings död blir det hon som för slottets befäl och på hennes dagliga vandringar runt slottet blir Sigrid hennes ivriga följeslagerska och lärning. Bildningsintrigen får dock nu tydlig konkurrens av romanens kärlekssaga och i berättarens gestaltning tar den senare sakta överhanden. Enevald är en ofta sedd gäst på slottet och: ”[i] Sigrids inre växte och blomstrade en hel verld af nya känslor och fröjder”, där såväl hennes nya kunskaper som den djupnande förälskelsen har sin del.²²⁰ Men Enevald ställer sig alltmer skeptisk till den tilltagande självkänsla han anar hos sin fästmö och börjar delta i Sigrids vandringar. Framom fru Ebba erbjuder han sig själv som hennes mentor och skolar henne i ett underläge ämnat att bekräfta hans egen manliga styrka:

Enevald syntes icke rätt belåten, när han stundom mötte Sigrid vid hennes vandringar med fru Ebba. Svårt hade han att med ord göra anmärkningar öfver att Sigrid var denna följaktlig; men han sällade sig, när hans tid det medgaf, alltid till de båda fruntimmerna. Än varnade han Siri för att icke stiga på en sten, än på ett löst bräde, eller något dylikt, räckte henne handen vid hvarje litet ojemnt ställe, och förde henne sirligt deröfver och frågade henne stundom med artigt småleende, när fru Ebba ej kunde höra det, ”om det icke fanns någon småsven i huset, som i dag kunnat följa fru Ebba”, eller något dylikt. Sigrid var tacksam för hans uppmärksamhet och vård om henne. Någon gång hände, att hon i sin själ tänkte, det han ansåg henne allt för hjälplös och dålig, då han kunde tro henne behöfva all denna hjälp och uppmärksamhet; men den tanken förjagade hon genast, såsom otacksam och ovänlig. Så började hon allt mer att nästan känna ett behof af dessa Enevalds uppmärksamheter och denna hans vård om henne, och hade väl troligen småningom blifvit så ovan att sörja för sig sjelf, att hon verkligen blifvit beroende af hans hjälp, för att kunna röras omkring, om icke inträffande händelser gjort, att hon blef tvungen att lita på egna krafter.²²¹

219 *Sigrid Liljeholm*, 96

220 *Sigrid Liljeholm*, 96

221 *Sigrid Liljeholm*, 177f

Som Merete Mazzarella har visat problematiserar Runeberg här ridderligheten.²²² Vidare ger Runebergs kvinnliga berättare en rätt nykter syn på den kvinnliga svaghets konstruerade natur. Den unge fästmannens behov av en hjälplös kvinna som utgångsläge för hans plats och självbild som den starka riddaren och räddaren åskådliggörs tydligt, men berättaren visar också på Sigrids oförmåga att lyssna på sin gryende irritation över den pålagda hjälplösheten. I stället ifrågasätter och förjagar Sigrid i fru Margarethas efterföljd den varnande rösten i sitt inre. Villigt låter hon sig berövas sin egen utvecklande kvinnliga plats, för att bereda väg i sitt inre för Enevalds.

I liknande anda skildrar berättaren hur de mer idealiserade kvinnliga karaktärerna, Elin Knutsdotter, fru Ebba och Sigrid själv, upprepat framhåller sin egen svaghet. Till den goda kvinnlighet som Runebergs berättare konstruerar hör att kvinnorna på intet vis får visa sig varse om sin egen styrka, även om denna både kan och får förekomma i romanen. Berättaren pålägger således sina kvinnliga karaktärer samma anspråkslöshetsmantel som hon själv iklätt sig i ramberättelsen. Därigenom skapas också den ambivalens i berättarens ideologi som jag även senare ska återkomma till. Ett exempel utgörs av fru Ebba som karaktär. Vid sin mans död genomgår hon något av en förvandling, där den tidigare så milda Ebba nu blir ”en djerf och kraftfull borghöfding i spetsen för krigarne.”²²³ Vid Klas Flemings lik låter berättaren henne avge en ed till sin man:

Må du i himmelen höra mitt löfte. Svag är min qvinliga hand, svagt är mitt sinne, som hittills endast slutit sig till sitt stöd; men här lofvar jag heligt, vid detta stoft, som en niding skiljt från den ädlaste själ, som bott i mensklig hydda; här lofvar jag att ditt verk icke skall falla, så länge en qvinnas hand kan hålla det oppe. Må din ande gifva mig den styrka, jag behöver.²²⁴

Ebba framhäver sin kvinnliga svaghet i eden och försäkrar att hon hittills endast förlitat sig på mannens stöd. När hon nu blir ”borghöfding” visar berättaren att en kvinna kan fylla posten, men gestaltar fru Ebbas styrkedåd uttalat som ett led i mannens verk: hon gör det i Klas Flemings tjänst. Samtidigt ber Ebba mannens ande om kraft och uppehåller på detta sätt

222 Mazzarella, Merete, 1985, 45

223 *Sigrid Liljeholm*, 164

224 *Sigrid Liljeholm*, 161f

makthierarkin dem emellan, där hans styrka ställs mot hennes kvinnliga svaghet. Den styrka som hon kommer att visa tillskriver hon på detta sätt mannen, medan hon är och förblir enbart hans verktyg. Sin egen plats fortsätter hon att uppe för att bevara hans identitet. Citatet påvisar hur djupt hon internaliserat den diskursiva platslösheten och det blir också genom denna internalisering – stark i mannens tjänst, svag i sig själv – som hon utgör en mentor för Sigrid. Dynamiken är den samma som hos Elin Knutsdotter som med försäkran om sin egen ovärdighet utförde andakten i paterns ställe. Således konstruerar den kvinnliga berättaren i *Sigrid Liljeholm* kvinnors mandat till styrka och handling inte bara som en följd av männens frånvaro, utan som förklädnad. Kvinnan *är* svag, försäkrar berättaren, men kan vid behov iklä sig mannens styrka. De kvinnliga karaktärernas försäkranden om sin svaghet och ovärdighet blir ett sätt att se till att deras handlingar inte hotar det manliga subjektets ”egentliga” plats genom att skapa ett kvinnligt subjekt vid hans sida.

Trots denna ambivalens hos berättaren skapar hon genom klubbekrigets förvecklingar och männens frånvaro ett temporärt utrymme för kvinnor att i den gemensamma sakens namn pröva på självständigt aktörskap och utforskar denna möjlighet till fullo. När Sigrid senare räddar den sårade Enevald ur slottet följer hon i sina handlingskraftiga mentorers fotspår. Riddaren är döende och för hans väl frammanar Sigrid ett tidigare oanat mod hos sig själv att inför självaste hertig Carl utverka lov att lämna slottet och finna bättre vård för fästmannen. Hon utför därigenom en handling som i högsta grad är självskapande, snarare än ett uttryck för någon annans påtvingade skapelser. Som ung kvinnlig protagonist tar hon sitt öde – i detta skede kopplat till mannen hon älskar – i egna händer och kämpar för det. Det blir jungfrun som räddar riddaren eller, som i fru Ebbas fall, kämpar för halva kungariket.

2.3 Utvecklingen av en världsåskådning

Efter belägringen av Åbo slott och sin räddningsmanöver återvänder Sigrid igen till modern. Gården Tannila är dock konfiskerad och mor och dotter bor i stället på Sigrids gods Wiken, en symbolisk fingervisning om att Sigrids egen styrka har vuxit i förhållande till modern. Det är också till Wiken som mor Annika kommer vandrande.

Mor Annika är den kvinnliga karaktär som i romanen har den friaste tillgången till sin aggression. I hennes lilla stuga i skogen puttrar dekoder som ska beröva själva Klas Fleming livet, och hon präglas av en flertydighet som karaktär. Hon står för jordmoderns klokhet, galningens snatrande och häxans magi, och skyr inte sin egen makt vare sig den gäller liv eller död: att hämnas sina systerbarns dråpare eller att rädda livet på Erik Liljeholm, när denna tillfångatagits. ”(H)vem tror du vågar hindra den, som befäller både eld och luft och vatten, och hvem vågar hindra den, hon vill beskydda”, manar hon Sigrid, som hon i en vision sett äga makten att rädda faderns liv.²²⁵ Karin Allardt Ekelund menar att mor Annika förkroppsligar de förtrycktas hat och dröm om att resa sig mot förtryckaren, medan Forssell som nämnts har läst henne dels intrapsykiskt som skuggan till Sigrids hårt tillkämpade persona och dels mer mellanmänniskt som Sigrids vägvisare på emotionens och irrationalitetens stigar.²²⁶

Det är denna senare tolkning som min läsning tar fasta på. Jag läser mor Annika som Sigrids tredje mentor. Genom den äldre kvinnan ställs Sigrid inför ett avgörande val – frågan om hon ska ge sig iväg i natten mot Åbo för att försöka hjälpa sin tillfångatagne far. Det existentiella valet mellan internaliserade patriarkala röster och en inre kvinnlig röst uppställs nu för andra gången för Sigrid. I berättarens skildring kommer valet att handla om protagonistens tillit både till sig själv – frågan om Sigrid kan övervinna sina tvivel på sin egen förmåga – och till bärande krafter utanför hennes primära relationer. Det blir ett val mellan den religiösa tro Sigrid uppfostrats att se som den enda rätta, och andra, främmande krafter, som representeras av mor Annika:

”Åh hå, kan inte dottern hjälpa sin far? I hennes ögon står, att hon kan. I natt vandrar gumman till Åbo; hon går för att se sin hämd, för att se blod! Och den unga vill ej gå samma väg, för att skona sin fars blod. Hi hi hi.”

Gumman hade uttalat, hvad ej Sigrid ens klart vågat tänka. Hon ville till Åbo, att begära nåd för sin far. Hon hade lyckats en gång, ack, skulle hon väl kunna hoppas att lyckas en gång till! Och skulle hennes mor tillåta henne denna vågade färd? Omöjligt, hon hade ju ej ens sjelf sluppit fram och skulle i alla fall otvivelaktigt anse sig sjelf vida mer passande, än Sigrid, att försöka få tala vid hertigen. Sigrid, åter, anade att fru Metta skulle förderfva all möjlighet att vinna nåd, om hon ännu komme att göra något försök i den vägen.[...] Tusende tankar svärmade

225 *Sigrid Liljeholm*, 264

226 Allardt Ekelund, Karin, 1942, 341; Forssell, Pia, 1994, 62

i Sigrids hufvud. Natten kom och hennes pulsar, som eljest slogo så lugnt, bultade nu som brännande feber. Hon kunde ej frigöra sig från det intryck, gummans ord gjort på henne. Kunde Annika verkligen se längre, än andra människor? Vore det möjligt att Sigrid skulle kunna göra något för sin far? Hon hade så ofta blifvit beskylld för att vara för mycket stillsam, för mycket rädd att framträda[...]. Den vanligen så tysta och stilla flickan vandrade nu omkring i oro, och det märktes grannt, att om hon än vanligen syntes mera vara sin faders dotter, så var hon icke heller utan mycket tycke af sin mor.²²⁷

Citatet visar hur mor och dotter inte längre utgör varandras omvända spegelbilder. I stället beskriver berättaren nu ett reflektionsutrymme i Sigrids självbild. Osäkerheten och stillsamheten tål att ifrågasättas och uppfattas som pålagda. En viss alteritet mellan mor och dotter skildras av att Sigrid hos sig själv börjar hitta den förmåga hon tidigare enbart sett hos modern. Som mentor speglar mor Annika det hos Sigrid som flickan upplever som en potential hos sig själv. I Sigrids ögon säger gumman sig läsa ett öde – en egen existens som Sigrid ska medverka i som aktör, snarare än enbart som spegel för mannens/Enevalds äventyr.

I mor Annikas förmåga att ”se längre, än andra människor” blir hon också en mentor i världsåskådning. Sigrid ställs inte bara inför valet om hon ska vandra med mor Annika till Åbo, utan också inför frågan om hon ska anamma den livssyn som den äldre kvinnan representerar. Världsåskådningen sammanhänger i min mening med romanens underliggande ideologi, där en kvinnas frihet att lyssna inåt och göra val är central. Det är i samspelet mellan människan och världsalltet som Sigrids val att gå med mor Annika ingår. Annika säger sig ha läst i tillvarons tecken att Sigrid kan rädda sin far, men det ligger ingen automatik i detta. Valet att gå måste Sigrid själv göra. Utan hennes *frihet* att göra detta val kan ingen räddning ske, hon måste ingå i den samverkan mellan henne själv och universum som mor Annika förespråkar:

”Jungfru, vill du rädda din far?”

”Huru skulle jag kunna det?”

”Det vet jag icke, men jag har sett det i vatten och jag har sett det i eld, och jag vill icke att herr Erik Gustafsson skall dö. Vill du följa med till Åbo, så skynda; kommer du ej nu, så är tillfället förfeladt.”²²⁸

227 *Sigrid Liljebom*, 262ff

228 *Sigrid Liljebom*, 264

I mycket liknar denna syn korrespondensläran, som låg i luften under 1800-talet och som Agneta Pleijel i samlingsverket *Fredrika Bremer – föregångare och förkunnare* påvisat som en central del av det Bremerska författarskapet.²²⁹ Läran krävde en andlig närvaro i det egna livet och utgick från en gudomlig närvaro i världen. Människan skulle subjektivt avläsa och förstå tillvarons tecken med samvetet som vägledare. Enligt Pleijel ansåg Bremer att kvinnor, precis som män, var skapade till fria andliga varelser. Jämställdheten var grundlagd i skapelsen och själva skapelsen var fortgående, en samskapelse mellan människan och Gud i vilken det sätt människan levde sitt liv på bidrog till att skapa världen. Den mänskliga tillvaron var därmed meningsfull och det fanns en plan nedlagd i den. Vägledningen till Guds plan var kontakten till den egna inre människan, till Guds röst i det inre: ”Det fanns i [Bremers] syn en reciprocitet mellan Gud och människa: ett samspel. Gud behövde människans autonomi och frihet. Samvetet gav kunskap om Guds vilja.”²³⁰ Enligt Pleijel bottnar detta synsätt i de icke-ortodoxa rörelserna, som bröt med den lutherska statskyrkans dogmatik – pietismen, herrnhutismen och Swedenborgs korrespondenslära. ”Problemet för sentida läsare”, skriver Pleijel och inkluderar bland dessa också Bremer-forskningen, ”är snarast att denna underström är så förträngd i svenskt medvetande att den knappt längre är urskiljbar. Eller, om den kvarstår i minnet, så starkt har färgats av senare tiders förlöjliganden och avståndstaganden.”²³¹

Runebergs berättare framställer Sigrids beslut varken som kompromiss eller tvång, utan som ett uttryck för fri vilja. Visserligen har Sigrid mor Annika som vägvisare, men beslutet fattas utan att hon rådgör med någon närstående: ”Lång besinningstid bestods henne ej. Ett ögonblick böjde hon knä och ur hennes bröst höjde sig en ordlös suck.”²³² Hon skriver en snabb lapp – ”[m]oder, förlåt, jag går för att söka frälsa min far” – och springer ifatt Annika som redan börjat vandra.²³³ Hon ställer därmed ett *annat* omdöme ovanom moderns, men omdömet är inte enbart hennes

229 Pleijel, Agneta, 2005, 141 ff

230 Pleijel, Agneta, 2005, 159

231 Pleijel, Agneta, 2005, 151

232 *Sigrid Liljeholm*, 264

233 *Sigrid Liljeholm*, 264

eget. Genom den snabba knäböjningen före beslutet visar Runebergs berättare på samspelet med Gud. Genom att beskriva hur Sigrid ber med den "irrlärliga" Elin Knutsdotter och vandrar med den lilla häxan mor Annika tar den kvinnliga berättaren enligt min mening ställning för en kvinnas personliga kontakt till Gud utanför dogmatismen. Trots farhågor lyssnar Sigrid på sin inre röst. Det berättaren gestaltar är ett återupprättande av en kvinnas egen relation till det gudomliga och till den gudomlighet som går genom kvinnan själv. Enligt Irigaray är det denna gudomlighet som den patriarkala teologiska diskursen lagt beslag på och förvisat till platser förbehållna endast män, medan kvinnors religion misstänkliggjorts som häxkonst och djävulsdyrkan.²³⁴ När Runebergs berättare således framställer häxan mor Annika som förmedlare av en okonventionell gudomlighet som även romanens kvinnliga protagonist anammar ger sig ett teologiskt motstånd till känna. Häxans kunskap uppvärderas, medan den traditionella diskursens makt ifrågasätts.

Den lyckade räddningsoperation som Annika spått skildras sedan som något av en hjälteskildring med drag ur en traditionellt manlig kod, äventyrsböckerna. Sigrid klättrar på Åbo slotts murar och slänger in hemliga meddelanden till faderns fångelse, visserligen i ett garnnystan och iklädd kjol. Efter räddningen för Sigrid fadern till källarvalven i Nådendals kloster och får användning för sin hemlighet. Men i enlighet med min tidigare tolkning av klostervalvets hemlighet som början till ett eget inre rum för Sigrid, infinner sig frågan om inte samma rum nu uppges, denna gång till faderns förmån. Hela tiden iklärt berättaren nämligen Sigrid den kvinnliga anspråkslöshetens mantel och därtill en mantel av självutplåning som bryter mot äventyrskoden. Vid ankomsten till Nådendal svimmar Sigrid av sin bragd för att sedan småningom vakna till av faderns ömma omsorger. Svimmningen har av Forssell tolkats som att det enda utrymme som Sigrid kan tillåta sina känslor av överansträngning är det fysiologiska.²³⁵ Ett annat sätt att se på det är dock att kroppen negligeras på Sigrids äventyr. Räddningen beskrivs som en operation där Sigrid uteslutande uppfattar sig själv som ett verktyg i faderns tjänst: "Den fara hon sjelf utsatte sig för, ifall hon blefve uppträckt, den aktade hon icke. Hon tänkte blott på möj-

234 Irigaray, Luce, 1994, 39

235 Forssell, Pia, 1994, 46

ligheten af att kunna rädda sin far.”²³⁶ När hon vaknar till i Nådendal blir hon genast åter den omsorgsfulla, den som pysslar om fadern och glömmet sig själv i den tilltagande vinterkylan:

Sigrid tänkte alldeles icke på att hon sjelf led obehag deraf. Men hon fruktade för fadrens hälsa och tålmod, och funderade ideligt på utvägar att komma hädan. För Sigrid hade visserligen ingen fara varit att vandra bort och återbege sig till sitt hem, men att lemna sin far, kunde hon ej sätta i fråga.²³⁷

Således implicerar berättaren att det inte enbart är den kvinnliga vreden som måste vändas inåt eller ta sig uttryck i dolda vägar, utan också rädslan, gråten, tröttheten, klagan – alla känslor som inte bara hävdar det egna självet, utan även värnar om det. Sigrids mentorer hjälper henne således en bra bit på vägen mot en kvinnlig subjektsposition, men den kvinnliga berättaren gör inte till fullo upp med denna internaliserade platslöshet hos protagonisten. Trots Sigrids nyvunna mod, handlingskraft och valfrihet ligger även tendenserna till självutplåning nära till hands i hennes relationer till sig själv och andra.

Samma självutplåning kan läsas in i skildringen av Sigrid i samband med att Enevald utan förklaring bryter deras förlovning:

Veckor gingo allt flera, Sigrids kind blef blek, hennes öga matt. Vinterns sol skimrade mot trädens snökristaller, men allt satt Sigrid i kammaren och spann, och ideligen spann. Icke grät hon, icke klagade hon, men hon var färglös blek och hon spann, såsom århundraden sednare, en maschin fortfar spinna, äfven sedan ingen mera vakar öfver den. [...] Fru Metta bäfvade för hennes underliga, själlösa utseende, och vågade icke tala om Enevald.²³⁸

Med ord som ”blek”, ”matt” och ”själlös []” framställer berättaren Sigrid som nästintill livlös, samtidigt som de ständiga prestationerna fortsätter. Själlösheten blir en kontrast till flickan med livfull blick som läsaren mötte i romanens början och antyder även en andlig dimension i Sigrids förlust. Utan Enevald är hon som ”en maschin [som] ingen mera vakar öfver”, tom, matt och livlös. Ordvalet antyder att det inte bara är en trolovad som Sigrid förlorat, utan sig själv likaledes. Med Irigarays termer blir Sigrids

236 *Sigrid Liljeholm*, 269

237 *Sigrid Liljeholm*, 289f

238 *Sigrid Liljeholm*, 323f

livlöshet en manifestation av kvinnlig *déréliction*, den djupa övergivenhet som kan kopplas till *un fusionnel* – den psykoanalytiska termen för sammansmältning.²³⁹ Utanför denna symbiotiska könsdynamik ramlar Sigrid in i ett alienerande vakuum.

Inte heller efter den brutna förlovningen får dock Sigrids sorg eller besvikelse något utrymme i romanen. ”Icke grät hon, icke klagade hon”, konstaterar berättaren, och igen blir det således fru Metta som tar (sin dotters) plats. När Sigrid kallas på besök till de flemingska kvinnorna inleder hennes mor en process mot adelsmannen. Enevald vidhåller sin vägran inför giftermålet, men rätten tar ställning för den adliga jungfruns rätt att bli försörjd och förbjuder honom att gifta sig med någon annan förrän Sigrids framtid är tryggad. I berättarens gestaltning blir rättsprocessen ytterligare ett uttryck för gränslösheten mellan mor och dotter. Sigrid är omedveten om moderns rättsprocess och känner sig förödmjukad av modern när hon hör om den: [”a]ldra djupast [drabbades hon] dock af öfvertygelsen om att hennes mor, visserligen i välmening, men så otroligt utan begrepp om hvad Sigrid skulle tänka, hade sjelf ådragit henne all denna skam och sorg.”²⁴⁰ Sigrids egen fortsatta gränslöshet i förhållande till modern framställs av att hon inte heller nu på minsta sätt gör sina tankar kända. Tvärt emot anstränger hon sig för att modern absolut inte ska uppfatta något missnöje från hennes sida. Åter en gång återger den kvinnliga berättaren med andra ord en nästintill obefintlig självhävdelse hos dottern i förhållande till modern, en kvinnlig platslöshet där Sigrid fortsätter att ge andras viljor och känslor automatiskt företräde framom hennes egna.

I enlighet med bildningsgenrens idealism borde det dock vara precis denna kvinnliga självutplåning som handlingen ger Sigrid verktyg att hantera. Kännetecknande för romanens ambivalens är enligt min mening att detta både förverkligas och underlåts. Dotterns frigörelse från modern framskrider genom krigstematikens distanseringar och äventyr, men Sigrid gör aldrig slutgiltigt upp med dotterrollen. I längden blir det därför oklart hur Sigrids fortsatta relation till och omsorg om modern egentligen ska uppfattas, som en kärleksfull medvetenhet om den moderliga genealogin eller som självuppoffrande pliktuppfyllelse. Någon legitim orsak för en gift kvinna att frigöra sig från föräldrarna finns nämligen inte:

239 Whitford, Margaret, 1991, 81

240 *Sigrid Liljeholm*, 350

”Men huru skulle hon lemna sin moder, ensam och utan den hjälp, hon hade rätt att fordra af sin dotter”, resonerar Sigrid inför sin egen förestående brytning med den samhälleliga lag som binder henne till Enevald.²⁴¹ Svaret blir att inte lämna modern, utan att övertala henne att följa med och att tillsammans bege sig iväg till faderns flyktort i ödemarken. Den roll som Sigrid tydligt därmed *gör* upp med är en kvinnas modersfunktion inom den heterosexuella parrelationen. Sigrids flytt till ödemarken blir ett uppror mot den symbiotiska könsdynamik som både bundit henne vid Enevalds försörjning och som format kärleken till honom till andlig självuppgivelse.

2.4 Koivukylä och kvinnan som andligt subjekt

I romanens upplösning förflyttas läsaren flera år in i framtiden och möter Sigrid som en trettioårig kvinna, på tröskeln till sitt hem i skogsbyn Koivukylä, dit Enevald nu kommer för att förnya sitt frieri. Byn har vuxit upp kring familjen Liljeholms nybygge. På Sigrids initiativ och under hennes ledning fungerar där en byskola för både pojkar och flickor, ett bönehus, en stuga för gamla och orkeslösa och till och med ett slags yrkesutbildning för de vuxna. Beskrivningen av Sigrids egen person lyder: ”Den ungas blyga, fromt ödmjuka sätt, hade öfvergått till ett högt, nästan drottninglikt lugn, hos den mogna qvinna, som nu ock verkligen kunde kallas en herrskarinna öfver den kringliggande nejden.”²⁴² Upplösningen skildrar hur Sigrid avisar det förnyade frieriet och i stället väljer det liv hon byggt upp i Koivukylä. Än en gång tematiseras valet. Berättaren förmedlar en kvinnobild där kvinnan blivit självförsörjande i egen meningsfull verksamhet och kan välja en livsuppgift också utanför äktenskapet.”

Emancipation i historisk förklädnad”, är Åsa Stenwalls träffande beskrivning av Koivukylä.²⁴³ Sigrids roll i skogsbyn är historiskt sett otänkbar. Verksamheten utgör en utopi, som mer beskriver alternativ för ogifta adelsdamer på 1800-talet än på 1600-talet, välgörenhet och undervisning.²⁴⁴ Man kan också se det som att den kvinnliga bildningsromanen som genre här åsidosätter den historiska genren. Romanen blir klart

241 *Sigrid Liljeholm*, 351f

242 *Sigrid Liljeholm*, 368

243 Stenwall, Åsa, 1979, 179

244 Stenwall, Åsa, 1979, 176f

ideologiskt driven. Den skildrar inte längre ett mimetiskt troligt förlopp utan vill mer konstruktivistiskt skapa något. Vad exakt den vill skapa är en fruktbar fråga, för såtillvida skiljer sig min syn från Stenwalls att jag inte tror att romanen i första hand ville gestalta samhällsnyttig aktivitet för ogifta kvinnor ur de högre stånden. Hade syftet varit så ofarligt hade den knappast väckt den anstöt i kritiken som den gjorde. Koivukylä har av Kati Launis tolkats som en del av det kvinnohistoriska projekt Fredrika Runeberg hade planerat att någon gång skriva.²⁴⁵ Romanens tidsperspektiv spänner sig enligt Launis från det historiska klubbekriget i slutet av 1500-talet till ett visionärt framtidsideal för kvinnan i form av det utopiska Koivukylä.

Ytterligare perspektiv till Stenwalls och Launis tolkningar är dock det teologiska, det som jag i inledningsavsnittet till detta kapitel argumenterar för. Enligt Inger Hammar ställer den kvinnohistoriska forskningen i Sverige ofta emancipation och religion emot varandra. Religionen, kyrkan och prästerskapet avpolletteras som fientligt inställda till kvinnoemancipationen. Hammar ser detta som ett uttryck för ”religionsblindhet”, där den viktiga roll som religionen spelat för flera av kvinnoemancipationens svenska pionjärer avskrivs. Om religionens roll skriver hon:

Den emancipationsideologi som kvinnorörelsens pionjärer utvecklade och den debatt de deltog i var huvudsakligen av teologisk karaktär. De argument de förde fram för att få gehör för sina krav var grundade i en teologisk grundsyn som formulerades i opposition mot den förhärskande och traditionella tolkningen av kvinnans kallelse. Detta kunde ske genom att man anslöt till den religiösa liberalismen som i sitt krav på personlig frihet också bejakade kvinnofrigörelse.²⁴⁶

Enligt Hammar leder en sektoriserad forskningstradition ofta till att emancipatoriskt reformarbete förklaras enbart med hjälp av icke-teologiska idéer parallella till teologin eller med hänvisning till ekonomiska och materiella realiteter.²⁴⁷ I liknande anda skiljer den amerikanska teologen och litteraturforskaren Carol P. Christ mellan kvinnors samhälleliga och andliga frigörelse så som de tar sig uttryck i litteraturen. Den samhälleliga frigörelsen innebär kvinnors strävan att nå jämställdhet och frihet som

245 Launis, Kati, 2005, 255-263

246 Hammar, Inger, 1999, 246

247 Hammar, Inger, 1999, 247

juridiska samhällsmedborgare, i politiken, arbetslivet och i sina relationer, medan den andliga frigörelsen innefattar ett uppvaknande på ett mer existentiellt plan. Frågor som ”Vem är jag?”, ”Varför är jag här?” innebär ett uppvaknande till egna själsdjup, där svaren kräver att de kvinnliga karaktärerna lyssnar inåt och frigör sig från behovet att behaga eller ständigt sträva efter yttre bekräftelse.²⁴⁸ Ur detta senare perspektiv kan Koivukylä förstås som en projektion av Sigrids andliga utveckling. Upplösningens vuxna kvinna blir en kontrast till den unga flickan som i romanens inledning skrämdes av tomma och ödsliga (inre) rum. Den kvinnliga plats som Sigrid så villigt upplät till Enevald under deras vandringar kring Åbo slott har hon under åren i ödemarken kunnat utveckla:

Herr Enevald, jag är icke mera den unga, mjuka flicka som kunde lefva för att tjena, för att forma sig efter sin make, för att bortge sig sjelf och sin egendomlighet och försvinna i honom. Detta var jag fordom, och ändå har jag alltid, äfven då, trott att ära och samvete blifvit mig gifna av Gud, och har hoppats att för dem ansvara inför honom. Aldrig har jag trott, att någon annan skulle svara för mig, lika litet som jag ansett mig kunna eller vilja, ansvara för någon annans heder eller ära.²⁴⁹

Det Sigrid ger uttryck för i sitt tal är en kvinna som avsäger sig sin moderliga spegelfunktion för manlig identitet. Sigrid placerar ansvaret för Enevalds ära hos honom själv och tar sig rätten till egen kvinnlig plats. Hennes tal är ett svar på Enevalds förebråelse att hon genom att rädda honom och fadern översteg gränserna för vad som anstod en förlovad kvinna och att hon därmed besudlade honom: ”Förlåt mig, jungfru, men icke handlade ni rätt. Då ni ansåg eder som min trolofvade, så hade ni ju min ära att skydda. Den fläckades af de misstankar som föllo på eder.”²⁵⁰ Genom att rädda Enevald har Sigrid således ingått en mellansubjektiv process, där också fästmannen tidvis utgjort objektet för hennes handlande subjekt. Handlingen har spjälkat upp ensidigheten i relationen, och ifrågasatt Sigrids status som förtingligad.

Koivukylä blir ett uttryck för det egna ”rum” som Sigrid sedermera har skapat för sig själv, hennes egen relation till det spatiala: ”Lugn ligger en

248 Christ, Carol P., 1995/1980, 8f

249 *Sigrid Liljeholm*, 373

250 *Sigrid Liljeholm*, 372

insjö och drömmer mellan massor af björkar. Längre bort stå höga furor; en pelarsal med tak af barrenes mörka grönska.²⁵¹ Tolkar man detta som ett inre utrymme, kan det läsas som symboliskt för en naturlig kontakt både inåt och utåt. Vid den drömmande insjön sträcker sig furorna högt mot världsalltet. Träden – Runebergs återkommande symbol för kvinnan – är varken förvridna eller ansade, utan står grönskande och raka. Eller med Sigrids ord:

Nu har jag redan länge varit en själfständig menniska, utan någon annan än Gud och mitt samvete att ansvara inför, och jag har lefvat så godt jag förstått. För länge har jag lefvat själfviskt, för att numera kunna bortkasta mig själf och blifva en ödmjuk hustru. För länge har jag lefvat ensam, för länge ansett min ära och min heder tillhöra mig själf, för att numera kunna lära mig att de icke äro mina, utan en annans.²⁵²

Talet ger uttryck för en kvinna som funnit sig själf och sina gränser i ”Gud och mitt samvete”. Följer man Irigarays tankespår om att samtliga västerländska diskurser är baserade på endast ett existerande subjekt är det tämligen förstaeligt att den manliga kritikerkåren med C.G. Estlander i spetsen inte tyckte om – eller uppenbarligen ens förstod – romanens ideologiska verksamhet. Estlanders villrådighet inför romanen understryker på så sätt dess radikalitet, att den rör sig utanför de tillgängliga diskurserna. Sätillvida har han rätt då han kallar romanen för en ”litterär förstling”, eftersom den i sin art kan sägas öppna en ny ådra i den finländska litteraturen och uppställa en ny diskurs. Likaså är ”liffigaste inbillningskraft” i kritiken menat som ett nedgörande attribut, men det fångar, egentligen helt riktigt, romanens inneboende kraft till skapelsen av något alldeles nytt.

Till detta nya hör också en kvinnlig berättares framställning av en kvinnlig existentiell debatt. Vilken är meningen i kvinnans liv? Vilken är hennes kallelse? Berättarens svar blir, i likhet med den bremeriska världsåskådningen, att kvinnors kallelser, likaväl som männens, är givna av Gud och att Guds röst finns nedlagd också i kvinnors hjärtan som delar av den gudomliga planen. I samma anda ville Fredrika Runeberg uppenbarligen också revidera Klas Flemings rykte som mordisk genom att visa att han under kriget ständigt följde sitt samvetes röst. ”Nej, vid Herren Gud, icke”

251 *Sigrid Liljebholm*, 365

252 *Sigrid Liljebholm*, 373f

utropar Fleming då han föreslås ge avkall på sin linje. ”Sanning och rätt äro alltid desamma, om än tusende skrika om att det är bättre nytta af att ljuga och bedraga.”²⁵³ Romanens verkliga ideologiska kamp ligger dock i övertygelsen om att detta är fallet även för kvinnor. Sätillvida är *Sigrid Liljeholm* en tydlig bildningsroman, att den visar hur människans natur följer en inre själsutveckling mot större mognad. Den ger uttryck för att humanitetsideal som fri vilja och förverkligande av ”den inre rösten” ska gälla även för kvinnor. Medlen för övertygelsen är teologiska, där kvinnors själsutveckling utgör samskapelser med Gud. Tidigare hade Fredrika Runeberg uttryckt samma ståndpunkt i uppsatsen ”Hvad begära qvinnorna?” som hon dock aldrig lät trycka:

Har väl Gud utfördat en lag i naturen utan att vara i stånd att vidmakthålla den, om icke människolagen bispringer det gudomliga budet? Vid Guds heliga makt och vishet fäster jag det förtroende, att han försedt äfven qvinnan med den lag inom henne som ska lära henne att finna det för sig rätta, så snart hon äga frihet att söka det.²⁵⁴

I *Sigrid Liljeholm* betonas övertygelsen av att Runeberg lägger romanens slutord i mästern Sigfrid Forsius mun. I det narrativa bygget utgör det en något klumpig manöver, där den berömda stjärntydaren dyker upp i Koivukylä samtidigt med Enevald, för att kunna avsluta romanen med orden:

Men jag vet, att stjernorna tala sanning, och jag har sökt eder, jungfru, för att yttermera se det. Menniskan äflas och fiker och sina gerningar dem råder hon sjelf före, men stjernorna länka dock ödenas gång, och hvad i dem står skrifvet, det sker. Det må gälla konungars med diamanter sirade krona, eller en liten flickas gröna krans.²⁵⁵

Forsius roll i romanen blir att föra de högre makternas talan och genom sin ställning som aktad astrolog tillföra dem trovärdighet och auktoritet. Den individuella kvinnans livsväg utstakas som *given av Gud*. Sigrids öde att förbli ogift är en del av Guds plan, som romanens unga kvinnliga prota-

253 *Sigrid Liljeholm*, 34f

254 Fredrika Runebergs samling, SLSA 1104 Fr, III.4.1. Samlingen ägs av finska staten, men förvaltas av Borgå stad som deponerade den i Svenska Litteratursällskapets arkiv år 1981.

255 *Sigrid Liljeholm*, 377

gonist genom sin frihet att välja kunnat förnimma och samverka i. Vad gäller såväl Sigrid som karaktär som Runeberg som författare är detta ett vågat projekt, eftersom en kvinna – såväl på karaktärs- som på berättarplanet – blir uttolkare av Gud, en omstörtande idé i 1800-talets Finland. I *Liisa Eerikintytär ja hurmosliikkeet 1700-1800-luvulla* har Irma Sulkunen visat att väckelserörelserna i Egentliga Finland ännu på 1700-talet präglades av kvinnligt ledarskap, men att detta inte längre gjorde sig gällande under 1800-talet.²⁵⁶ Romantikens syn på diktaren som den intuitiva uttolkaren av den gudomliga planen nedlagd i världen förklarar både det motstånd och den stränga övervakning som drabbade den kvinnliga författaren och hennes verk.²⁵⁷ En kvinnlig karaktär som Sigrid Liljeholm som såväl lyssnade till och handlade efter den inre rösten, en kvinnlig berättare som gav sin krigsskildring emancipationsteologiska förtecken och en kvinnlig författare som därmed deltog i en teologisk debatt, utgjorde samtliga onekligen radikala uttryck.

Men blir Sigrid ett kvinnligt subjekt? Vid sidan om romanens radikalitet finns det som nämnt en klar ambivalens hos såväl berättaren som själva karaktären Sigrid Liljeholm. I berättarens framställning menar Sigrid i all uppriktighet att om inte omständigheter kommit emellan hade hon gärna levt för att tjäna och anpassa sig efter sin makes önskemål. Berättaren verkar i den meningen påvisa detta som ett helt legitimt alternativ, där kvinnor då ”i tid” hejdas i sin utveckling för att kunna forma sig efter sina män. Symbolen för detta utgörs i romanen av kung Eriks ronn på Åbo slott. För att rädda ronnen från förstörelse, då hertig Carls trupper närmar sig och måste förhindras från att begagna sig av den som hjälp, hittar Sigrid på att ronnen kan böjas och på så sätt bli ofarlig:

Gamle Hans skyndade att anskaffa nödiga verktyg, snören och hvad annat han ansåg behöfligt. Sigrid grep äfven med sina händer i tågen och hjälpte af alla kraf-
ter. Stammen böjde sig något, men den var icke djupt rotad; rötter lösgjorde sig på
ena sidan. Med de öfriga rötterna stod trädet dock fast; men lutade nu, som om
det varit färdigt att falla. I denna ställning fastband gamle Hans det kära trädet
vid hakar, som han inslog i remnor på stenarne, och en ensam tår rullade utför
gubbens bleka kind.²⁵⁸

256 Sulkunen, Irma, 1999, 65, 91

257 Møller-Jensen, Elisabeth, 1993, 11

258 *Sigrid Liljeholm*, 176f

Igen påvisar Sigrid både initiativrikedom och aktivitet i anpassningens tjänst. Efterom hon är förälskad i Enevald är hon i detta skede själv ”icke djupt rotad”, färdig, rent av ivrig, att böjas. Senare, då Sigrid räddar sin far från Åbo slott, rycker hon, symboliskt nog, loss krokarna som fasthåller rönnen och ”trädet ägde ännu nog spänstighet kvar, för att till någon del återtaga sin förra ställning.”²⁵⁹

Den kvinnobild som berättaren förmedlar är alltså den av en kvinna som får och bör handla, men enbart i andras tjänst. Sigrids mod, Ebba Stenbocks kamp och värdighet, fru Mettas beskäftighet, till och med mor Annikas hämndlystnad och blodtörst får sin kraft och sin riktning av att de handlar för andra och då främst för män. Av dessa fyra är Sigrid och fru Ebba de klart mest positivt framställda, de tydliga förebilderna. Hos dem är också de nämnda dragen tydligast. Berättarens beskrivning av fru Mettas bestyrksamhet präglas däremot ofta av en viss överhängande komik. Husmorsstoltheten skildras i stor utsträckning som Mettas egen fåfånga, mannen bryr sig knappt om hur fina rätterna är, bara han får magen mätt. Ändå vidhåller fru Metta att det är för honom hon handlar eller, vad gäller rättsprocessen hon ingår mot Enevald, för Sigrid. Således blir inte heller hon en karaktär som öppet får stå och handla för egna behov, utan lever enbart för och genom att tjäna andra. Trots att Fredrika Runeberg vidgar egenskapspaletten för kvinnor, förmedlar hon därmed ändå en kvinnobild som förhållandevis livet i andras tjänst. Också den vuxna Sigrid ordnar anletsdragen till föräldrarnas glädje och lever uteslutande för att tjäna folket omkring sig. Hon berättar hur hon ”bor i det nya huset, då jag har något för händer, som jag ej dit kan medtaga, eljest sitter jag hos [föräldrarna].”²⁶⁰ Hennes liv i Koivukylä består uteslutande av ett nyttigt, samhällsmoderligt arbete för folket eller föräldrarna. I förhållande till män problematiseras kvinnors diskursiva modersfunktion, men i Sigrids övriga relationer kvarstår gränslösheten.

I romanen som bär Sigrids namn finns heller inte en enda beskrivning av sinnlighet för sin egen skull, protagonistens njutning i till exempel en promenad, smaklig mat eller solens värme. Av kvinnorna i romanen är det enbart ”barnet” Hebla Fleming som under en vistelse på gården Qvidja

259 *Sigrid Liljeholm*, 271

260 *Sigrid Liljeholm*, 374

får sig glädjen av en promenad förunnad (om än under moderns vakande öga). Den effekt som det här får i romanen är att Sigrid gestaltas i termer av andlighet, men aldrig i termer av kroppslig förankring. Berättaren beskriver en kvinnlig protagonist som ett *andligt* subjekt och tar därmed, radikalt nog, ställning för kvinnlig andlighet. Också en kvinna kan inom sig finna sin egen röst, hitta sin position i världsalltet och rent av delta i världens samskapelse med Gud. Men i denna kvinnliga andlighet ryms inte kroppen med dess behov, sinnlighet och begränsningar. ”Icke Guds englar kunna vara stillare och frommare”, beskriver fru Metta sin dotter i romanen och genom berättarens negligering av kroppen får Metta i många bemärkelser rätt.²⁶¹ Genom Sigrids karaktär gestaltar berättaren ett motstånd mot konstruktionen av ”hemmets ängel”, men skapar samtidigt en ”byängel”, en ständigt givande modersgestalt som i enlighet med Irigarays kritik inte särskiljs från kvinnan/dottern Sigrid. Mot bakgrunden av Irigarays syn på det kvinnliga subjektets *förkroppsligade* andlighet fullföljs den kvinnliga subjektstillblivelsen inte.

I detta kan dock både romanens samtid och ideologiska förhandling läsas in. Jag återvänder här till Rachel Blau DuPlessis tanke om att skapelsen av ett verk innebär en förhandling med frågor som: Vilka berättelser går att berätta? Hurdan lösning kan handlingen få?²⁶² Ur detta perspektiv kan en förväntan på förkroppsligad andlighet hos Sigrid uppfattas som anakronistisk. Sigrid uppnår inte det slags helhet som Irigaray beskriver, men under den sena förmodernitet som romanen skrevs var också subjektuppfattningen en annan.²⁶³ Snarare beskriver berättaren hur Sigrid uppnår en helt igenom rationell subjektspostion med känslolivet och kroppen under sträng kontroll. Sigrid blir ett subjekt, men inte egentligen ett kvinnligt subjekt, utan en kvinna utklädd i den universella/manliga subjektspostionen.

Också ur ett litterärt förhandlingsperspektiv är det förståeligt att Sigrid framställs som en ”ren ande”.²⁶⁴ Med Sigrid Liljeholm tar Fredrika

261 *Sigrid Liljeholm*, 337

262 DuPlessis, Rachel Blau, 1985, 3

263 Se Torsten Petterssons tidsplacering av modernitetens inbrott: ”Jag menar att man i Västeuropa och Skandinavien från och med 1870-talet kan iakttä ett inledande skede av modernitet, som slutgiltigt konsolideras under det nästföljande seklet.” (Pettersson, Torsten, 2001b, 28)

264 DuPlessis, Rachel Blau, 1985, 3f

Runeberg det stora steget ut ur det heterosexuella kontraktet. I motsats till systrarna Boije som i den tidigare romanen representerade den dysforiska respektive den euforiska polen varken dör eller gifter sig Sigrid, och upplösningen som narrativ struktur är i den meningen i högsta grad emancipatorisk. Kung Eriks rönn släpps fri från sina band och äger än spänst nog att resa sig. Det är inte längre den patriarkala moderns namn som tronar i romanens titel utan den unga jungfruns eget.

Symbolspråket uppställer en klar kontrast till de fyra granar som i *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* tuktats i familjen Boijes trädgård, Cecilias protester till trots. Träden symboliserar de unga kvinnorna själva och genom kärleken till den svekfulla Carl beskrivs Cecilias träd ha "tagit röta i kärnan".²⁶⁵ Med liknande symbolspråk uttalade sig Runeberg också om sin läsning av *Hertha* i ett brev:

Och så långt jag ännu hunnit åtminstone, säger aldrig mamsell Bremer: se här idealet! utan hon säger: 'se, så blir äfven den som kunnat bli mycket godt, endast en sned och opassande varelse med allt sitt hjärtas varma vackra vilja för det rätta. Kaste ingen på henne den första stenen, utan må man blott bjuda till att icke hvarje eller åtminstone många unga växter så må förtvina och förvridas.'²⁶⁶

Och vidare om samma ämne i ett senare brev: "Hvaremot Hertha, när hon slutligen också i sista stunden älskar och vinner kärlek, åter bindes och sammanprässas och vrides ur sin naturliga riktning."²⁶⁷ Genom konstruktionen av Sigrids karaktär kan Runeberg således "bjuda till" för att skapa en kvinna som i tid hindrats från att "förtvina och förvridas". Sigrids Koivukylä representerar också en illustration av en ogift kvinnas inneboende potential för meningsfull verksamhet – rent av ledarskap – för samhället och det allmänna goda. För att skapa utrymme för kvinnlig självständighet måste Runeberg visa att den ogifta kvinnan kan gagna samhället ännu mer än som hustru och mor. Berättarens betoning på Sigrids andlighet kan förstås som följden av ett svartvitt val mellan en kvinna som kropp i äktenskapet (eller döden) och en kvinna som själ, där författaren får gå en försiktig balansgång för att förhandla sig fram till det senare al-

265 Mazzarella, Merete, 1985, 39ff; Runeberg, Fredrika, 1979/1858, 223

266 Brev från mars 1857. Fredrika Runebergs samling, SLSA 1104 Fr, IV.2.14.2, Nr.24

267 Brev från april 1857. Fredrika Runebergs samling, SLSA 1104 Fr, IV.2.14.2, Nr. 25

ternativet. Förhandlingen förs med samhällskonventionerna och de starka moraliska normerna i bland annat det nationella bygget. Hade en kvinnlig berättare beskrivit en lycklig, sinnlig ogift kvinna enbart i egen rätt, och inte till ständig synbar nytta, hade det varit moraliskt alltför förkastligt.

Sålunda kan man se Koivukylä som ett köpsläende om en kvinna i subjektsposition. Berättaren beskriver dels en ”förvrid[en] och förtvinad[]” kvinnlighet framför allt hos fru Margaretha där missväxtens följder är tragiska. Men också fru Ebba och fru Metta kan läsas som bilder av kvinnlighet som berättaren kanske inte direkt ifrågasätter men nog ger en tragisk respektive komisk prägel. Systrarna Fleming i sin tur representerar de traditionella kvinnliga livsvägarna – in i äktenskapet eller hjärtesorg. Genom Sigrid konstrueras ett nytt ”lyckligt slut”. I det finsknationella projektet heter byn Koivukylä och har en klar prägel av folkbildning över sig.²⁶⁸ Det ständiga givandet och det kroppsliga förnekandet kan ses som priset för att en ung ogift kvinna år 1862 ska kunna framställas som självförsörjande och oberoende av män, men utgör också en tidsenlig subjektbild av andlighetens seger över kroppen. I Sigrids gestalt ikläs förnuftets seger, självtillräckligheten och rätten att härska kvinnlig dräkt. Jag uppfattar den vuxna Sigrids karaktär som romanens ideologiska triumfrop, som genom hela huvudberättelsen förebådats av spådomar och hjältinnans symbolrika namn. ”Liljeholm” manar fram både den vita liljan, symbolisk för renhet, oberoende och integritet, och holmens avskärmade gränser. I eftersvillet av ett blodigt krig om tronen står jungfru Sigrid drottninglik på sin egen trappa, romanens ”sköna segrare”.²⁶⁹

268 Launis, Kati, 2005, 256

269 Namnet ”Sigrid” har nordiskt ursprung och är en kombination av två ord som betyder ”seger” och ”skön”. (Malmsten, Anders, 2001, 106)

3 Alexandra Gripenbergs *I tätande led* (1886)

”ORSAKEN HVARFÖR JAG LEFVER, ÄNDAMÅLET MED MITT LIF”

I och med modernitetens genombrott hade kvinnors levnadsvillkor och kvinnlighet blivit allmänt vedertagna ämnen för kvinnliga författare. ”Där de kvinnor som vid seklets mitt höjde rösten stod ensamma och isolerade, kunde man nu räkna en här av kvinnor som yttrade sig. 1880-talet präglades i sin helhet av en febril kvinnlig aktivitet”, skriver Inger-Lise Hjortd-Vetlesen i ”Modernitetens kvinnliga text”.²⁷⁰ År 1879 hade Nora Helmer smällt fast dörren bakom sig i Ibsens *Et Dukkehjem* och den litterära debatten låg öppen inte bara för manliga utan också kvinnliga prosaister och dramatiker. Enligt Eva Heggstad i doktorsavhandlingen *Fången och fri* gjorde de det ”än som försvarare, än som angripare av den traditionella kvinnorollen, än med försök att formulera en ny som är bättre anpassad till tidens krav.”²⁷¹ Speciellt Ibsens dramer och tematik hade anmärkningsvärt stor betydelse för den mängd av kvinnliga författare som debuterade, menar Hjort-Vetlesen. Det brandska ljuset, ”att vara hel och vilja ett”, och fokuseringen på det mänskliga valet i frihet och under ansvar engagerade särskilt.²⁷²

Ett engagerat intresse för moderna kvinnors val präglar även Alexandra Gripenbergs första och enda roman *I tätande led*, som utkom år 1886 mitt under det moderna genombrottet. Den utgavs under pseudonymen ”Aarne” bekant från Gripenbergs tidigare novellsamling *Strån* (1884) och skildrar ett drygt år i den unga seminaristen Sofie Veymans liv. Handlingen rör sig från den sista tiden vid lärarinneseminariet i Jväs kylä till samma-

270 Hjortd-Vetlesen, Inger-Lise, 1993, 333

271 Heggstad, Eva, 1991, 10

272 Hjortd-Vetlesen, Inger-Lise, 1993, 343

ren efter Sofies första arbetsår som folkskollärarinna på den finskspråkiga landsbygden. Romanens berättare fokaliserar ställvis såväl externt som internt seminariets lektor i dogmatik, Saarela, men uppehåller sig främst vid den aktiva och allvarsamma unga kvinnliga protagonisten, Sofie. Sofie ställs i berättelsen inför ett intensivt utforskande av värderingar i fråga om livsuppgift, andlighet och kärlek. Slutligen tillspetsas frågorna i valet mellan ett bekvämt, kärlekslöst äktenskap och självförsörjningens tidvis hårda vardag.

Samtidens mottagande av romanen var mestadels gott. Mest positiv var Gustaf Cygneaus som i sin recension i *Åbo Tidning* visserligen efterlyste högre koncentration, men berömde både verkets form och substans: "Språket är på engång korrekt och naturligt, i dialogerna någongång förträffligt.[...] Vår åsikt är, att novellen 'I tätande led' ej blott inom våra inhemska, utan äfven i jämförelse med de i Sverige utgifna nyare skönliterära alstren intager en ganska framstående plats."²⁷³ Också tidningen *Finland* skrev i uppskattande ordalag om romanen. Enligt den anonyma anmeldaren tecknades *I tätande led* "med värme och talang och psykologisk framsynthet". Romanen lästes som "en individuell själs- och lifshistoria" i vilken hjältinnan förde en kamp som ägde allmänmänsklig bredd och samhällelig betydelse: "Hvad Aarne skildrar är den tysta kampen en ung qvinna med hjerta och hufvud för med sig sjelf och sin omgifning, för att blifva 'sin egen', för att vinna sjelfständighet och styrka och med sjelfuppoffring handla efter sin uppfattning af det rätta."²⁷⁴ Också i *Borgåbladet* betonades den kvinnliga självständighetstematiken ur ett samhälleligt, och därtill historiskt, perspektiv. Recensenten "Ines L." skrev:

Denna länge begrafna dröm om kvinnans uppgift att såsom *själfständig personlighet* på alla områden deltaga i mänsklighetens arbete och strider, har först i våra dagar firat sin uppståndelse. Hvad forntiden blott dunkelt anade och i stundom otymligt djärfva former sökte gestalta i sång och saga, skall det måhända förunnas vår tid att i det värkliga lifvet genomföra. Ett af de tecken, som förebåda denna nya vår för mänskosläktet, är den nya kvinnotyp, som begynner framträda i literaturen.[...]Äfven vår unga literatur har frambrakt en sådan kvinnotyp: Sofie Veyman uti "I tätande led" af pseudonymen Aarne.²⁷⁵

273 Cygneaus, Gustaf, 20.12.1886, *Åbo Tidning*

274 Anon., 24.12.1886, *Finland*

275 Ines L., 16.4.1887, *Borgåbladet*

Recensionerna pekar på en samtida medvetenhet om den brytningstid som 1880-talet utgjorde i fråga om kvinnlighet. I senare översiktsverk och forskning om *I tättnande led* verkar dock den åttiotalistiska kvinnohistoriska kontexten i någon mån ha gått förlorad och med den, kunde man hävda, också samtidens syn på *I tättnande led* som god litteratur. År 1924 behandlas romanen i Mikko Saarenheimos *1880-luvun suomalainen realismi* visserligen under kapitlet ”Naiskysymys” [”Kvinnofrågan”], men Saarenheimo ställer sig synnerligen kritisk till *I tättnande led*, som han läser som en skildring av en erotiskt kall – och rätt så kallhamrad – emancipationskvinna. I en något sökt tolkning menar Saarenheimo att romanens protagonist överväger äktenskap och den för henne så förhatliga intimiteten endast för att med sin blivande mans pengar rädda en dödssjuk vänninna. ”Niin omituiselta kuin se tuntuukin, on kuitenkin Strindbergin samana vuonna ilmestyneen *Giftas II:n* kertomus *Mot betalning*, joka kokoelman räikeimpänä lienee enimmäen loukannut siveellistä tunnetta, vain parodia Aarnen täydellä vakaumuksella kertomalle tapaukselle.”²⁷⁶ Saarenheimos läsning fick mothugg redan år 1939 – ”[e]n sådan tolkning av *I tättnande led* kan icke godtagas”, skriver Arvid Mörne i *Lyriker och berättare: finlandssvenska studier*, men riktar sedan en annan kritik mot karaktären Sofie.²⁷⁷ Också Mörnes kontext var 1880-talet – ”[d]et glömda årtitalet”²⁷⁸ – i vilket Alexandra Gripenberg placerades som portalgestalt bland decenniets unga kvinnliga författare och *I tättnande led* ägnades en grundlig läsning, dels som tendensbok till sin yttre handling, dels som kärleksroman till sin inre. Sofie lästes som en förlängning av författarens egen personlighet, och hos Mörne är det främst Sofies/Alexandras moraliska indignation och kompromisslöshet i rollen som sanningssägare som påtalas. Protagonistens idealistiska och kristliga livsåskådning avfärdas i läsningen som föråldrad och patetisk. En olycklig påverkan, gissar Mörne, av Gripenbergs mentor Topelius.²⁷⁹

276 Saarenheimo, Mikko, 1924, 140. ”Hur egendomligt det än verkar, är ändå Strindbergs berättelse *Mot betalning* som utkom samma år i *Giftas II* och vilken som samlingens mest flagranta mest torde ha förolämpat moralisk känsla, endast en parodi av det fall som Aarne berättar med full förvisning.” (min översättning)

277 Mörne, Arvid, 1939, 180

278 Mörne, Arvid, 1939, 161

279 Mörne, Arvid, 1939, 166ff, 185

Mörne företräder en kritik mot *I tätande led* som visat sig förvånansvärt slitstark genom åren. I likhet med Mörne läste Erik Ekelund i *Finlands svenska litteratur* år 1969 romanen som både en tendens- och kärleksroman. Ekelund tolkar romanens ”tätande led” som ett uttryck för en ny generation av unga kvinnor, färdiga att gå ”plikdens väg” – ”att verka för folkets upplysning, för folkets höjande, socialt och moraliskt.”²⁸⁰ Ekelund berömmar *I tätande led* litterärt, men menar att de tendensartade tankegångarna – som i hans läsning dock verkar tolkas positivt – står i fokus. Trettio år senare, år 1999, sammanfaller Pia ForsSELLS tolkning i *Finlands svenska litteraturhistoria* mer med Mörnes kritiska tongångar. ForsSELLS kapitel har en kvinnobetoning – ”Från skrivande damer till yrkesförfattarinnor” heter det – men också här fördöms idealismen i *I tätande led* entydigt som högt uppskruvad, gammaldags och avskräckande. ForsSELL läser de två huvudpersonerna, Sofie och Saarela, som ”intoleranta, principfasta idealister”, vars bristande självinsikt författaren låter stå oemotsagd. I likhet med Ekelund tolkas titelns ”tätande led” som en syftning på de ensamstående yrkeskvinnornas frammarsch, men ForsSELLS ton är betydligt mörkare. Leden läses som ”en oförutsägbar och okontrollerbar skara”, vars ovissa avsikter i romanens öppna slut blir nästan hotfulla.²⁸¹

Både i Mörnes och ForsSELLS kritik finns med andra ord en klar förväntan på hur 1880-talets kvinnliga författare *borde* ha skrivit (irreligiöst, mindre idealistiskt) och hurdana karaktärer de *borde* ha skapat (mindre oppositionella). Sofies principfasthet och religiöst färgade andlighet fräntas sin eventuella betydelse i romanen och läses enbart som misslyckade val från författarens sida. Också berättarens neutrala hållning inför dialogerna mellan Sofie och Saarela läses som en miss från författarens sida. Romanens tendentiösa drag – folkbildning, nykterhet, fennomani, sedlighet, debatt om kvinnofrågan – blir dess egentliga budskap. Denna betoning på det tendentiösa innehållet ligger även som grund för den nyaste och mest grundliga läsning som gjorts av romanen, Arne Toftegaard PEDERSENS doktorsavhandling *Det marginaliserade genombrottet* (2002). I PEDERSENS forskning ingår Gripenbergs roman som ett av tre verk vars betydelse för det finländska moderna genombrottet tidigare förbisetts.

280 Ekelund, Erik, 1969, 349

281 ForsSELL, Pia, 1999, 455

Såväl utgångsläget som slutsatsen i Pedersens undersökning är att *I tätande led* är en tendensroman, men romanen används även för att utvidga själva begreppet tendensroman och visa på dess estetiska bredd.²⁸² Enligt Pedersen kompliceras genrebenämningen av romanens flertaliga dialoger och komplicerade personteckning samt av förhållandet mellan romanens personliga respektive politiska historia. Slutsatsen i *Det marginaliserade genombrottet* är därför att *I tätande led* utgör en ”kompliceret tendensroman”, men Pedersen stänger inte heller dörren för andra alternativ: ”*I tätande led* giver indtryk af at være et nuanceret værk og man kan spørge sig, om det holder sig inden for undergenreens grænser.”²⁸³

Min egen läsning av romanen tar avstamp i denna fråga. Avsikten är att undersöka vad som händer om de tendentiösa debatterna i *I tätande led* underordnas karaktärsteckningen av framför allt protagonisten Sofie Veyman. Jag läser *I tätande led* som en kvinnlig bildningsroman i vilken romanens mångfald av debatter i första hand kan kopplas till författarens konstruktion av en modern kvinna i tiden. Av vikt blir därför inte enbart vad som sägs, utan framför allt att det debatteras och att en ung kvinna tar sig ton. Ur ett kvinnolitterärt perspektiv var Gripenberg långt ifrån ensam om detta stilmedel. ”Det avgörande *nya* i den moderna kvinnolitteraturen var *dialogens* betydelse, både som formsträvan och som hållning”, skriver Hjordt-Vetlesen.²⁸⁴ Också ur ett teoretiskt perspektiv är dialogens funktion i romanen central. Vad innebär Sofies debattiver i ljuset av Irigarays etik? Konstruerar Gripenberg en kvinnlig karaktär som tar plats genom ett nytt slag av kvinnlighet?

Frågorna är inte retoriskt ställda. Jag intresserar mig för Sofies principfasthet som karaktär också för att jag egentligen inte tolkar hennes principer som särskilt fasta. I min läsning av *I tätande led* handlar romanen till stor del om kvinnlig ambivalens, ofta tämligen ångestladdad. Heggestad menar att det moderna genombrottets kvinna inte kunde undgå att präga-

282 Pedersens definition på tendensroman lyder: ”I tendensromanen dröftes aktuelle spörsmål åbenlyst. Der er mestendels tale om en pseudodiskussion, eftersom teksten tjener til at løfte en bestemt holdning frem. Det målrettede medfører forenkling: forløbet er som regel forudsigeligt og persontegningen ofte sort-hvid.” (Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 88)

283 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 80, 143f

284 Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise, 1993, 343

las av de starka motstridiga krafter som i samtiden drog henne åt olika håll:

Hindrad av samhällets konventioner och av ekonomiska och sociala restriktioner står hon likväl inför ett val, om än konfliktfyllt och inte alltid frivilligt, mellan hemmet/familjen och det offentliga livet, mellan den gamla verkligheten och drömmen om ett bättre liv. Hemmet och yrkeslivet representerar alltså två möjligheter för kvinnans självförverkligande, konstnärskapet ytterligare en annan.²⁸⁵

Hem och yrkesliv polariseras också i *I tätmande led*, där Sofie tillsammans med sina seminariekamrater utgör en av de allra tidigaste kvinnliga årskurserna att genomgå högre utbildning i Finland. Min syn på kvinnligt självförverkligande i romanen utgår från frågan om protagonistens inre frihet. Vilka möjligheter har Sofie att göra sina egna val och hur konstrueras denna eventuella frihet i romanen? Anmärkningsvärt är att Heggestad i sin beskrivning av 1880-talets kvinnolitteratur använder *val* och *självförverkligande* som begrepp, vilket i sig kan läsas som ett ställningstagande för den kvinnliga bildningsromanen som genre. Heggestads (och min) terminologi avviker i den meningen från Kristin Järvstads resonemang i doktorsavhandlingen *Att utvecklas till kvinna*. Som jag refererat i den här avhandlingens inledningskapitel beskriver Järvstad den konfliktfyllda intimsfären i svensk kvinnolitteratur som slutet; den erbjuder inga nya lösningar, utan leder ofta sin protagonist till galenskap.²⁸⁶ Spänningen här kan i enlighet med Tommy Olofsson förstås som en mellan naturalism och idealism.²⁸⁷ 1880-talet var naturalismens era, men till brytningstiden hörde också visionär idealism.²⁸⁸ Om Sofie och hennes lärare och förman Saarela heter det i *I tätmande led*: ”Hennes ögon med det underliga, djupa i uttrycket tycktes se förbi honom, långt utom det lilla trånga rummet.”²⁸⁹ Om rumsligheten i citatet uppfattas utöver det konkreta kan det förstås

285 Heggestad, Eva, 1991, 11

286 Järvstad, Kristin, 1996, 242ff

287 Olofsson referas i inledningskapitlet, avsnitt 1.2 Bildning och bildningsromanen.

288 Jag utgår från att Alexandra Gripenberg skriver i en realistisk litteraturtradition och avser därmed inte att syfta på den idealistiska estetiken. Snarare sammanbinds begreppet idealism här i enlighet med Olofsson med den humanistiska psykologin och bildningstraditionens frälsnings- och frigörelsesträvan. I sin mest prosaiska betydelse syftar begreppet på framtidshopp.

289 *I tätmande led*, 165f

som en fingervisning om att rummet – eller kanske snarare det starkt symbiotiska dockhemmet – blivit trångt för modernitetens unga kvinnor.²⁹⁰ I Sofies blick långt bortom den verklighet som omger henne och som Saarela uppmanar henne att acceptera, hägrar visionen om vidgat livs-utrymme för kvinnor.

Den idealistiska strävan som Gripenberg skildrar i *I tätande led* kommer jag att analysera med hjälp av Irigarays etik och tolka som ett led i modernitetens kvinnolitterära sammanhang. "[Women] need to 'go to market' in their own right", tolkar Margaret Whitford Irigaray.²⁹¹ Nora Helmers smällande i dörren i *Et Dukkehjem* kan onekligen förstås som ett steg i den riktningen. En modern kvinna lämnar det starkt symbiotiska "dockhem" som präglas av en fullständigt symmetrisk manlighet och kvinnlighet för att söka något annat. Men *vart* hon sedan går, hur hennes liv gestaltar sig utanför det traditionella äktenskapets hägn och hur hon går till väga för att börja teckna sina egna konturer som individ är en helt annan fråga. I enlighet med Irigarays teori om den mimetiska processen går vägen till ett kvinnligt "symboliskt hem" eller ett " eget rum" genom att återupptäcka de bilder som tillskrivits kvinnan genom historien och genom att spåra dessa bilders verkningskraft inom kvinnor. Enligt Irigaray är det framför allt den moderliga funktionen – spegelfunktionen för mannens identitet – som står till buds för kvinnan i de rådande västerländska diskurserna. Kvinnors mål i livet formuleras sedan i enlighet med män, barn och det allmänna goda, men inte i enlighet med kärlek till självet och en egen subjektivitet.²⁹² Irigaray pekar på en dynamik som kan tolkas ligga bakom också Noras slutliga beslut i *Et Dukkehjem*:

HELMER. Å, det er opprørende. Således kan du svikte dine helligste plikter.

NORA. Hva regner du da for mina helligste plikter.

HELMER. Og det skal jeg behøve å si deg! Er det ikke pliktene imot din mann og dine barn?

NORA. Jag har andre liksom hellige plikter.

HELMER: Det har du ikke. Hvilke plikter skulle *det* være?

NORA. Pliktene imot meg selv.

290 Med syftning till Merete Mazzarellas undersökning, *Det trånga rummet*, om instängdhetens och utbrytningsförsökens tradition i finländsk svensk prosa skriven av män.

291 Whitford, Margaret, 1991, 92

292 Irigaray, Luce, 1993b, 19; Whitford, Margaret, 1991, 141ff

HELMER. Du er først og fremst hustru og mor.

NORA. Det tror jeg ikke lenger på. Jeg tror att jeg er først og fremst et menneske, jeg liksom vel som du, – eller iallfall at jeg skal forsøke på å bli det.[...] ²⁹³

Ibsens dialog skildrar två motstridiga syner på meningen med kvinnors liv. Utgående från denna ambivalens mellan den symboliska modersfunktionen å ena sidan och stråvan efter en egen subjektivitet å den andra menar jag att Gripenbergs berättare återger den kvinnliga bildningsprocessen i *I tåtmande led*. Sofie ställs inför ångestfyllda existentiella grubblerier om ”orsaken hvarför jag lefver, ändamålet med mitt lif.” ²⁹⁴ Hon dras mellan en modernitet som i ibsensnk anda förkunnar kvinnors heliga plikter gentemot sig själva, och den ånnu starkt livskraftiga traditionella kvinno-synen, enligt vilken samhället – med Saarelas ord i romanen – törstar efter ”[m]ödrar, som med kärlek trifvas i sina hem.” ²⁹⁵ Under romanens gång kommer Sofie att längta efter personlig kärlek och egna barn, samtidigt som hon utforskar den borgerliga familjens implikationer. Kan dörren till dockhemmet båndas upp igen och vad är det hon egentligen vill? Som karaktär skildras Sofie i korsningen mellan den konfliktfyllda intimsfären å ena sidan och drömmen om självständighet å den andra. En egen kvinnlig autonomi lockar henne, men samhälleligt sett ligger den ånnu i sin tidigaste linda och dess följder är skrämmande ovissa.

Frågan om huruvida en kvinnas ”heliga plikter” i första hand ska gälla henne själv eller andra utgör åven utgångspunkten för min analys av Sofies religiositet i *I tåtmande led*. I *Et Dukkehjem* är religionen ett av de argument Torvald Helmer använder för att övertala Nora att stanna i hemmet. Hon svarar:

Akk, Torvald, jeg vet jo slett ikke riktig hva religionen er.[...] Jeg vet jo ikke annet enn hva presten Hansen sa da jeg gikk til konfirmasjon. Han fortalte at religionen var *det og det*. Når jeg kommer bort fra alt dette her og blir ensam, så vil jeg undersøke den sak også. Jeg vil se om det var riktig hva presten Hansen sa, eller iallfall om det er riktig for *meg*. ²⁹⁶

293 Ibsen, Henrik, 1965/1879, 68

294 *I tåtmande led*, 15

295 *I tåtmande led*, 197

296 Ibsen, Henrik, 1965, 68

Den teologiska debatt som förs i *I tätmande led* menar jag att kan ses som ett motsvarande utbyte. Hade Gripenberg valt att teckna Sofies religiositet i enlighet med den rådande teologiska diskursens kvinnosyn, vore jag benägen att hålla med Mörne och Forssell om romanens ålderdomlighet. Men i Sofies sökande efter sin relation till det gudomliga inskrivs enligt min mening snarare en problematisering av den teologiska diskursen. I föregående kapitel lyfte jag fram Inger Hammars forskning enligt vilken emancipation och religion ofta uppfattas som oförenliga. I denna ”religionsblindhet” går dock mycket av den emancipationsideologi som kvinnosakens pionjärer lutade sig mot förlorad. Den var, enligt Hammar, till stor del teologisk.²⁹⁷ I den andan beskriver också berättaren i *I tätmande led* hur en ung kvinna söker sin världsåskådning. Sofies existentiella frågor gäller inte bara vilken väg hon ska välja, utan *hur* hon ska fatta sina val: talar Gud genom dogmatik förmedlad av manliga auktoriteter eller genom hennes eget samvete? Fanns det, som också Fredrika Runeberg hävdade, inte bara inom varje man, utan också inom varje kvinna en egen gudomlig lag nedlagd ”så snart hon äga frihet att söka det [för sig rätta]”?²⁹⁸ Som *Et Dukkehjem* visar var detta i sin samtid inte förlegade frågor för kvinnor – snarare brännheta – och de var långt ifrån besvarade. ”Jeg vet jo slett ikke rigtig hva religionen er”, menar Nora Helmer. I min läsning av *I tätmande led* utgör Sofie Veymans existentiella kamp en modern kvinnas utforskande av religionen som livstolkning och teologisk maktdiskurs.

3.1 Kvinnlig plats och dialogens betydelse

I tätmande led inleds med en beskrivning av internatliv på Jvääskyläseminariet med bara två veckor kvar till examen. De kvinnliga seminaristernas sorl bland ”en rörlig matta af galoscher” på golvet, häften att rätta, halvfärdiga sömnader och slammer med kaffepannor gestaltar en vardag som ännu inte var vanlig bland kvinnor, men som förberedade framtiden.²⁹⁹ ”Samaan aikaan kun nainen tehtävää kotilieden ääressä kunnioittavasti ja hyvää tarkoittaen ylhäältä julistettiin, muutos oli jo alkanut”, skriver Kaari Utrio om Jvääskyläseminariet i *Suomen naisen tie*.³⁰⁰ Skillnaden mellan

297 Hammar, Inger, 1999, 246

298 Fredrika Runebergs samling, SLSA 1104 Fr, III.4.1.

299 *I tätmande led*, 3

300 Utrio, Kaari, 2006, 44. ”Samtidigt som kvinnans uppgift vid hemmets härd i all

den täta stämning som Gripenbergs berättare för läsaren in i och det stillsamma björksus som avslutade *Sigrid Liljeholm* är markant och visar hur kraftigt emancipationsrörelsen aktiverats på några decennier. Jvaskyläs kvinnliga seminarister blev genom sin nya roll som utbildade kvinnor representanter för den pågående samhällsförändringen. Utrio skriver:

[Uno] Cygnaeuksen suuri ajatus oli rinnakkaisseminaari, jossa naisoppilaat ja lostaisivat miesoppilaita aatteellisella, uskonnollisella ja ihanteellisella seuru-stelulla, soitolla ja laululla seminaarin sivistävässä ja kodikkaassa ilmapiirissä. Ankarasta vastustuksesta huolimatta intomielinen Cygnaeus ajoi tahtonsa läpi. Vuonna 1863 aloitti toimintansa Jvaskylän seminaari kahtena rinnakkaislaitok-sena, jota Cygnaeus itse johti.

Naisia alettiin kouluttaa julkiseen ammattiin. Se oli tapahtuma, jonka merkity-stä tuskin kukaan silloin vielä ymmärsi. Naisilla oli näin olemassa jatkokoulutus-mahdollisuus yhdellä alalla.³⁰¹

Utrio beskriver hur bildning för kvinnor uppfattades som ett hemtrevligt och förädlade komplement till den ”egentliga”, manliga bildningen. Från ”hemmets ängel” flyttas betoningen till ”seminariets ängel”, snarare än att bildning skulle upplevas ha ett värde för kvinnornas egen skull. Det är också med en debatt kring detta som berättelsen om Sofie inleds.

Romanen börjar med ett hetsigt samtal bland seminaristerna om den al-koholiserade lektor Ambrosius. På sina klasskamraters begäran har Sofie skrivit en artikel i seminarietidningen och seminaristernas protest mot hans undermåliga undervisning har väckt skoldirektorns ilska. Samtidigt som karaktärerna vid seminariet presenteras, avhandlas de kvinnliga se-minaristernas fortsatta strategi. Den finlemmade Enni Behr repre-sente-

respekterande välmening deklarerades från högre orter, hade en förändring redan bör-jat.” (min översättning)

301 Utrio, Kaari, 2006, 44

”[Uno] Cygnaeus kungstanke var ett parallellt seminarium, vars kvinnliga studenter skulle förädla de manliga studenterna med ideologisk, religiös och ideell samvaro, instrument-spel och sång i seminariets bildande och hemtrevliga atmosfär. Trots stränga motsättningar drev den entusiastiska Cygnaeus igenom sin vilja. År 1863 påbörjade Jvaskyläseminariet sin verksamhet som två parallella inrättningar, som Cygnaeus själv förestod.

Man började skola kvinnor till en offentlig tjänst. Det var en händelse, vars betydelse knappast någon då ännu förstod. Kvinnor hade således tillgång till vidareutbildning på ett fält.” (min översättning)

rar med sitt välklädda yttre den arketypiska ”seminarieängeln” eller den kvinnobildning som skolade kvinnor främst till männens förädlade komplement. Hon tecknas som lärarkårens gunstling och representant för de mest undfallande åsikterna: ” – När man är elev vid ett läroverk skall man tiga och lyda, – började Enni med darrande röst.”³⁰² Och vidare: ”När man blir uppbjuden af en ungherre som druckit för mycket, – sade Enni förnämt, – går det icke an att neka, om man vill bibehålla sitt anseende som en ung dame af god ton. Så är det nu också med oss. Man får lof att ej låtsas se det.”³⁰³ Enligt Enni bör alltså en kvinna uppge sin egen plats för en man; det är precis det förhållningssättet som enligt henne *gör* en kvinna eller ”en dame af god ton”. Hon får mothugg av Henna Fredriksson, som uppeldats av den allmänna upprorskänslan: ” – Skräp och dumheter! – ropade Henna. – Vi skjuta tillbaka och kasta honom ur sadeln./Hennes ögon lyste af stridslust.”³⁰⁴ Hennas eldfångda strategi fördöms i sin tur av en irriterad Sofie: ” – Det är obegripligt, att du alltid skall sätta din heder i att gifva en så dålig färg som möjligt åt alla mina handlingar.”³⁰⁵ Samtalet pekar på de olika alternativ som står kvinnorna till buds, men ger också en inblick i de motstridiga röster som de bär inom sig själva.

Förutom Enni gestaltas de övriga kvinnliga seminaristerna inte i änglarollen. Med sina protester och sin stridslust vägrar de mer eller mindre medvetet inta en speglande, underordnad funktion gentemot män. Den djupa irritation som Enni väcker bland kamraterna visar dock att hennes konventionella åsikter inte heller hos dem är helt utan klangbotten. Kvinnornas val står mellan kvinnlig självuppgivelse å ena sidan och en manlig subjeksposition å den andra. Med komisk skärpa beskriver berättaren hur de flesta kvinnliga seminarister positionerar sig genom detta senare alternativ:

Henna bodde tillsammans med Sofie Veyman och Klara med Rosina Helminen, som ansågs vara förklädd karl, emedan hon nyttjade glasögon och var växt som en klädhängare. Det gick ett tal bland kamraterna, att Sofie var olyckligt gift med Henna, och att Klara och Rosina förblivit ungarlar af olycklig kärlek till de båda andra.³⁰⁶

302 *I tätmande led*, 10

303 *I tätmande led*, 11

304 *I tätmande led*, 12

305 *I tätmande led*, 1

306 *I tätmande led*, 3f

Som citatet visar, utgör en kvinnlig seminarist rent diskursivt ett dissonant begrepp, där endera termen måste förträngas. Om de inte blir självuppgivande seminarieänglar blir de kvinnliga seminaristerna i stället ”ungkarlar” eller förklädda män. En kvinnlig ”plats” – en kvinnlighet bortom den diskursiva spegelfunktionen – finns inte i seminaristrollen.

Utgångsläget för Sofies karaktär är således konfliktfyllt. Pedersen menar att Sofie vid sidan om intelligens, energi, osjälviskhet och naturliga ledaregenskaper även försetts med trauman och komplex som kopplas till hennes bakgrund. Hon har tidigt mist sina föräldrar, som för övrigt utgjorde varandras motsatser: fadern politiskt revolutionär, modern traditionellt borgerlig. ”Barndomstraumet er tilsyneladende tabubelagt och ubearbejdet”, skriver Pedersen.³⁰⁷ Till dessa Sofies individualpsykologiska knutar vill också jag återkomma i avsnitt 3.3, där jag diskuterar kärlekens tematik i romanen. Till skillnad från Pedersen läser jag dock Sofies komplexitet främst i ljuset av det diskursiva och samhällliga handlingsutrymme hon har att tillgå. I romanens inledning präglas Gripenbergs protagonist av en djup och alltomfattande idealism:

En ousäglig, tårande längtan att afhjælpe *all* nød, *allt* elände fylde henne; en ønskan att kunne bortkaste sitt eget lif for at bringe jernvigt mellem nöden och kræsligheten. [...] Det var icke deltagende menneskers lugna medlidende hon hyste for fattige, syge och i laster sunkne. Det var en ifrig åtrå at sjelf bidrage till deras forløsning, at gå på djupet med de samhælsfråger, hvilkas løsende allenast – trodde hon – skulle kunne forandre deres stællning.³⁰⁸

I citatet drivs Sofie både av analytiskt intresse och politisk ambition, ”att gå på djupet med [...] samhælsfråger”, och en ordentlig portion självuppgivelse, ”ønskan at kunne bortkaste sitt eget lif”. Som Pedersen skriver präglas den unga hjältinnan av en längtan att martyrligt offra sig, vilket talar för en inre ångest. ”Det der ser ud som idealisme har store ligheder med en selvmordsfantasi”, skriver Pedersen.³⁰⁹ I läsningen av *I tætnande led* som kvinnlig bildningsroman kan dock denna självuppgivelse på gränsen till

307 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 101

308 *I tætnande led*, 18

309 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 102

självdestruktivitet förstås som den kvinnliga protagonistens symboliska utgångsläge. Gripenbergs roman utmynnar inte i döden som det heterosexuella kontraktets dysforiska pol, utan börjar där. Med hänvisning till bildningsgenren innebär dock romanens idealism att protagonisten förses med verktyg och en progression i handlingen som ska hjälpa henne att konfrontera sitt inre mörker. Sofies självuppgivelse, det vill säga hennes brist på ett *själv*, är ett uttryck för den diskursiva intighet som kvinnor enligt Irigaray drabbas av. Som kropp/materia återspeglar kvinnor män, men speglas aldrig själva som subjekt, en försummelse som Irigaray kallar modersmord.³¹⁰ I enlighet med denna kvinnliga platslöshet föreligger också en diskursiv beställning på Sofie som kvinnlig referent att uppge sin plats – att ”bortkasta sitt lif”.

Platslöshetens andra sida är Sofies intensiva sökande efter sig själv: ”Inom mig brusar och kokar det, jag väntar på en förklaring – hvaraf? Lifvets gåta, tror jag stundom sjelf – orsaken hvarför jag lefver, ändamålet med mitt lif”, anförtror hon Rosina.³¹¹ Genom de brusande frågorna skildras Sofies exalterade övertygelse om sin egen betydelse och bestämmelse för *något*, men utan en större aning om vad detta något mer konkret kunde vara: ”Mitt lif är icke nog för mig”,³¹² och likväl: ”jag undrar och tviflar alltid, Rosina: – hvad är det rätta?”³¹³ Det är en fråga som skulle fortsätta att eka inom den finländska kvinnolitteraturen. Nästan femtio år senare skulle också en annan ung kvinnlig studerande, Vega Dyster i *Chitambo*, ställas inför självet som ”sfinxens gåta”³¹⁴ eller ”mitt [...] stora upphetsande tema – v e m j a g e g e n t l i g e n v a r!”³¹⁵ Frågorna bär på en narcissistisk laddning. Exalteringen över självet präglas av bristen på och längtan efter omgivningens spegling. Lojalt bemöter också Rosina väninnans frustration: ” – ja, Sofie, du är så mycket, mycket öfver oss andra.”³¹⁶ Men det är inte idealisering som Sofie djupast törstar efter; i den meningen tecknas hennes sökande efter sig själv som autentiskt och rörligt. Hon söker efter en blick som bekräftar hennes existens som verklig. Hon vill bli sedd.

310 Irigaray, Luce, 1989, 54; Whitford, Margaret, 1991, 34, 77

311 *I tätande led*, 15

312 *I tätande led*, 15

313 *I tätande led*, 16

314 *Chitambo*, 142

315 *Chitambo*, 141

316 *I tätande led*, 16

I Sofies behov av spegling får romanens dialoger i min tolkning en av sina två viktigaste betydelse: samtalet utforskas som spegel. (Den andra betydelsen – dialogernas teologiska innehåll – diskuterar jag i följande avsnitt.) I en läsning av *I tättande led* som kvinnlig bildningsroman ter det sig uppenbart att handlingens struktur inte är uppbyggd kring en klassisk bildningsresa, hem – ut – hem. Snarare börjar handlingen mitt i en redan påbörjad bildningsresa. Sofie har redan några år tidigare lämnat barndomens fosterhem och befinner sig i slutskedet av sin lärarinneutbildning. Namn som Stuart Mill, Spencer och Lassalle fladdrar förbi i romanens diskussioner som signaler om att protagonisten väl behärskar de kunskapsmässiga förutsättningarna för sin egen frigörelse. På ett relationellt, mellanmänniskt plan har friheten dock ännu inte prövats och det är kring denna utmaning som romanens handling byggs upp. ”Att vara fri”, skriver Hjordt-Vetlesen, ”betydde att kunna gå in i samtal med en likvärdig partner.”³¹⁷ Talande nog är det dock inledningsvis inte en likvärdig partner som Sofie dras till, utan en auktoritet, och därtill en sträng sådan, seminariets lektor Saarela:

Mellan dem rådde ett egendomligt förhållande. I början hade han gifvit henne goda siffror, och kamraterna sade, att han favoriserade henne, men ju mer hon verkligen begynte göra rättvisa åt hans vitsord, desto mer drog han in på berömmet. [...] Han hade sårat henne djupt genom att gifva henne sämre vitsord, än hon visste sig förtjena, men det oakadt drogs hon till honom. Hans åsichter framkallade ofta hennes brinnande harm, trots och motsägelse, hon tyckte att han omgärdade sig med bara konservativa fraser, och dock visste hon knapt något bättre, än ett samtal med honom.³¹⁸

Som citatet visar samtalar Saarela med Sofie, men förtrycker henne samtidigt. Förhållandet byggs upp kring denna dubbelhet. Här finns å ena sidan en nedgörande maktfaktor, å andra sidan en seriös uppmärksamhet och ett utbyte som får Sofie att känna sig sedd: ”Han var alltid uppriktig, så långt han kände sig sjelf och Sofies intelligens uppskattade han till fullo.”³¹⁹ Att seriösa samtal inte var en självklarhet för kvinnor visar romanen genom ett flertal exempel. Efter sin protest mot lektor Ambrosius skyndar Sofie

317 Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise, 1993, 344

318 *I tättande led*, 25

319 *I tättande led*, 29

till seminariets direktor för att avge sin förklaring, men bemöts av ointresse: ”han var synbarligen oberedd och affärdade Sofie temligen tvärt.”³²⁰ Varken direktorn eller Ambrosius, som försvinner på sjukledighet, inlåter sig i dialog med Sofie – och hennes frustration är uppenbar. På djupet är den pinande frågan hon möter inom sig inte bara vem hon är, utan *om* hon är. Febrilt söker hon efter en auktoritet att hävda sitt underläge mot och den rollen fyller Saarela tacksamt:

Hon hade ofrivilligt önskat en scen med stränga förebräelser och förklaringar. Det skulle ha gjort henne till martyr i hennes egna ögon, gifvit hennes tankar ett aflopp. Nu hade hon blott sig själf till fiende.

Omöjligt att nu gå hem till bolaget. Utan att hon märkte det, styrde hon sina steg till Saarelas bostad[...]. Hon hade ett underligt, häftigt behof af att få försvara sig och utlägga saken. Hon ringde på.³²¹

Som Pedersen påpekat gestaltas här ett behov av yttre konfrontation, som hjälper Sofie i kampen mot destruktiva krafter i det inre.³²² Ändå menar Pedersen något motstridigt i ett annat sammanhang, att dialogerna i *I tätande led* har en pseudokaraktär. Männens tilldelas handikapp, Saarela oförmågan att säga vad han menar och Ilmari, som senare blir Sofies samtalspart, en tvivelaktig moral. Enligt Pedersen uppstår det därför aldrig något egentligt tvivel om vem som har de bästa argumenten, vilket stöder den tes han redan framlagt, att *I tätande led* är en tendensroman, som trots sina komplicerade drag fungerar som ett slags språkrör för de bästa eller de rätta argumenten.³²³ I min läsning handlar det dock inte enbart om att verbala argument spelas ut mot varandra, utan också om en motsvarande inre handling som utspelas inom Sofie. Berättarrösten, som väl kunde bryta in i debatterna med en egen värderande åsikt om de bästa argumenten, förhåller sig märkbart neutral och åskådliggör inte bara de manliga karaktärernas, utan också Sofies, uppenbara brister. Mörne skriver: ”Och när Saarela nu åter börjar tala om den ödmjuka, tjänande, kristliga kvinnan, hör [Sofie] på med ångest, icke med en emanciperad åttitalskvinnas trots eller löje över en abderitisk predikant.”³²⁴ Det som fångas i Mörnes

320 *I tätande led*, 43

321 *I tätande led*, 43f

322 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 102

323 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 144

324 Mörne, Arvid, 1939, 183

läsning är Sofies inre osäkerhet, trots hennes slagkraftiga protester och emanciperade åsikter. Att ”författarskapets röst” – för att återkomma till Susan Lansers term som presenterades i arbetets inledning – låter karaktärernas åsikter stå oemotsagda behöver därför inte i enlighet med Forssell läsas som ett misslyckat drag.³²⁵ Jag tolkar det som ett uttryck för att debattscenerna inte syftar till att återge de ”rätta åsikterna” så mycket som en ung kvinnas utveckling mot en egen kvinnlig identitet. Och det är som ett led i Sofies utveckling att lära sig att hantera sin inre ångest som Saarelas roll kan tolkas positivt. Med bildningsromanens terminologi utgör han i detta hänseende hennes mentor. Hans dörr, dörren till dialog, står alltid öppen för Sofie. Att han härvidlag har egna orsaker, eftersom diskussionerna speglar en egen djupt ambivalent frihetskamp inom honom, för-ringar inte den betydelse hans konsekventa närvaro har för henne:

- Har jag handlat rätt? – frågade hon på sitt uppriktiga, kärftva sätt.
- Icke enligt min tanke.
- Skola vi då feigt låta synden triumfera inför våra ögon?
- Ja, ser ni, derpå finnas nu naturligtvis många svar.³²⁶

Och så fortsätter dialogen. De motstridiga åsikterna som Sofie och Saarela företräder både upprör och utmanar dem båda. Trots sina dogmatiska åsikter erbjuder Saarela Sofie såväl åhörarens som opponentens respekt: möjligheten för henne att formulera sina egna åsikter, uttrycka dem och utsätta dem för granskning och motargument. Som *handling* utgör dialogen i den meningen en viktig bekräftelse av Sofie som tänkande, intellektuell kvinna. Dynamiken förtydligas vidare i romanen genom Saarelas hustru, Mia. Under ett av de många samtalen mellan Sofie och Saarela kommer hon in i rummet. Hon leker tyst med sin son, men lyssnar uppenbart på diskussionen och vid ett tillfälle försöker hon delta: ” – Herren säger också: min är hämnden, – sade [fru Saarela] mildt./Saarela såg åter på henne, tycktes bli uppmärksam och gick fram till henne./ – Du var icke inne, mamma, då vi började, – sade han vänligt. – Det är bäst, att du ej blandar dig i hvad vi tala.”³²⁷ Sin hustru ser Saarela med andra ord inte som en värdig samtalspart och hans respons speglar henne därefter. Hon är

325 Se avsnitt 1.1 Materialavgränsning, syfte och metod

326 I *tätande led*, 46

327 I *tätande led*, 47

”mamma”, bemött dels med idealiserad upphöjning, dels med vänligt nedlåtande, men aldrig med jämställd respekt. Utan möjlighet till dialog förblir hon dömd till fortsatt tystnad/platslöshet i den rådande diskursen.

Som Pedersen påpekat har dock samtalen mellan Sofie och Saarela också en annan, mer komplex underton. Sofies starka dragning till Saarela präglas av en starkt symbiotisk könsdynamik som utspelar sig inom henne. Det är inte bara möjligheten att mäta sin intellektuella styrka mot Saarela som hon söker, utan också en kvinnlig martyroll gentemot en manlig härs-kare. Utan en auktoritet att hävda sig mot faller hon in i en djup ångest över sin egen intighet, i Irigarays termer den symboliska hemlöshetens *déréliction*. I sin presentation av Irigarays teori skriver Margaret Whitford: ”Whereas the fundamental ontological category for men is *habiter* (dwelling), whether in a literal or figurative sense [...], women’s ontological state is *déréliction*, the state of abandonment, described significantly in the same terms (*un fusionnel*) as the psychoanalytic term for ‘merging’ or failure to differentiate and separate.”³²⁸ Sofies egen inre lockelse efter sammansmältning med någon större och starkare blir sedermera den främsta av hennes utmaningar under bildningsresan. I denna prövning varken vill eller kan Saarela hjälpa henne. Hans lärdomar handlar inte om tanke- eller handlingsfrihet för sin lärning, utan om motsatsen:

Ja, jag vet, att mina ord förefalla er hårda och plumpa, nu, då hvarje ung sprått deltagar i stridsropet: mera upplysning åt qvinnan! Men som lärare, som vän vill jag säga er, att ni aldrig kan få ro i er själ, så länge ni äflas att ställa er bland de andra fåfångliga roparene på torget. Qvinnofrigörelsen har sin rot i egoismen och intet, som har detta upphof, kan någonsin leda till sann nytta för menskligheten.³²⁹

Genom Saarelas ord gestaltas hur han förankrar sin egen identitet ”som lärare, som vän” i Sofies underläge som lärning eller, mot bakgrunden av Irigarays teori, i hennes kvinnliga plats. Maktförhållandet mellan dem ses inte som något som har sin egen tid och plats, utan som den rådande världsordningen. Som mentor stöder Saarela Sofies utveckling som tänkande kvinna, men samtidigt skolar han henne till fortsatt beroende, snarare än egen färdighet.

328 Whitford, Margaret, 1991, 81

329 *I tätmande led*, 29f

De ideella resonemang som Sofie för med Saarela konkretiseras i romanen under hennes första arbetsår. Tjänsten som lärarinna ute på den finska landsbygden blir Sofies första kontakt med det dittills helt abstrakta "folket" och hennes känslor rör sig från jublande entusiasm – "Frihet! Arbete!"³³⁰ – till depressiv ensamhet. Genom arbetsvardagen kommer Sofie också i kontakt med de egna jagidealen:

Huru vaken och lösryckt från allt drömlif hon än tyckte sig vara, qvarsatt innerst hos henne stommen af det engelska lärarinneidealet, som aldrig är trött, tviflande eller liknöjd, som alltid är mild, englalikt tålig, försakande, dyrkad af hela byn, alltid hvitklädd, äfven i de mest kritiska ögonblick och öfverallt uppträder som en tröstens engel.³³¹

De änglaideal som Sofie tidigare borstat av sig – "hemmets ängel" eller seminariets – möter henne nu i arbetets skepnad. Uttryckt med Irigarays termer kan de ses som en del av hennes mimesis, det vill säga tanken att kvinnor inifrån måste leka med/konfrontera de tillgängliga diskursiva rollerna. I Sofies uppträckt av sin egen inre "tröstens engel" kan en sådan mimetisk bearbetning läsas in. Tonen i citatet har en viss ironisk distans och medvetenhet om idealets tillhörighet i ett "drömlif". Citatet kan även förstås som en "parodisk lek" i sig, en litterär strävan hos Gripenberg att synliggöra denna idealiserade gestalt i den kvinnliga romantraditionen. Det är den engelska lärarinnelitteraturen som prickas, men inte heller i den finländska litteraturen är gestalten obekant, till exempel från slutkapitlet i *Sigrid Liljeholm*. Trots den självständighet som jungfru Sigrid avslutningsvis uppnår i Fredrika Runebergs roman var det med denna alltomfattande duktighet som författaren satte punkt. I Gripenbergs roman, skriven två decennier senare, tål idealet redan att medvetandegöras. Författarskapets röst skildrar en förmåga hos Sofie att benämna sin "ängel" och under det fortsatta arbetsåret även börja utforska priset för denna idealiserade kvinnlighet:

Sedan denna tystnad och ensamhet.

I början hade hon ej kunnat få nog deraf, hon insöp den som en törstande. Ty det var så nytt. [...] Men det blef för mycket i längden att aldrig höra sin egen röst

330 I *tätande led*, 72

331 I *tätande led*, 79

tilltala en jemlike i ålder och bildning, aldrig utbyta tankar med någon, endast gifva, alltid gifva.

Den första jublande tiden hade hennes friska, hårda natur liksom slagit ut med tusen knoppar. Nu kände hon sig tillbakastött.³³²

Den självuppgivelse som fyllt Sofies tidigare fantasier och idealistiska längtan om att kunna bortkasta sitt eget liv för att ”afhjelpa *all* nöd” får i detta senare citat en alltmer verklighetsförankrad prägel. Framom idealet att ”endast gifva, alltid gifva” skildras en ny medvetenhet hos Sofie om sina egna behov. Att hennes längtan efter dialog även börjat gälla ”en jemlike i ålder och bildning”, snarare än en auktoritet, blir en signal att bildningsresan framskridit mot en högre grad av egen självständighet.

Den jämställda samtalspart som Sofie önskar sig introduceras i Ilmaris gestalt. Ilmari Vester är den finska folkskolläraren, som undervisar i den skola som ligger närmast Sofies och som plötsligt en dag dyker upp hos henne på besök. De nöts mot varandra i ett slags inledande maktkamp, men börjar sedan allt oftare umgås i vänskaplig ton:

Som en frisk vind blåste [Ilmari] in i Sofies hvardagslif. Hans buttra och djerfva förnekande af allting, som hon trodde på, dref henne ur den däsighet, som fattat henne.[...] Hennes kritik knuffades upp af Ilmaris paradoxer. Hon drefs att disputera, försvara sig, jemföra. Han var egentligen mycket mindre sträng mot sig sjelf, mindre tålig med henne, än Saarela. Hon sträfvade att klagöra för sig hvarderas åsigter.³³³

Men trots jämställdheten på det intellektuella planet kommer också Sofies relation till Ilmari att präglas av självuppgivande kvinnlighet. När kamraten utan eftertanke äter upp Sofies knappa matförråd på sina besök skildras Sofie enbart tyst irriterad över detta, men aldrig beredd att påpeka missförhållandet eller att avsluta serveringen. Snarare fattas hon av ”systerligt intresse och medlidande” inför hans något burdusa beteenden.³³⁴ Hon förvandlas med andra ord till ”tröstens engel” i sitt eget hem. I enlighet med Irigaray reflekteras inte Sofies kvinnliga plats heller i dessa samtal. Däremot leder de till en gryende insikt hos Sofie om sin egen moderliga funktion för Ilmari: ”Det föreföll som om han fått tala ut endast

332 *I tätmande led*, 83

333 *I tätmande led*, 107f

334 *I tätmande led*, 103

här, ty han hörde sällan på Sofie, talade blott sjelf. [...] Han frågade aldrig om han kom olägligt, om hon var trött, hur skolan gick.”³³⁵ Sofies svårighet att handla i enlighet med sin insikt pekar på den inre ojämställdhet som alltjämt präglar henne, trots de utvecklingssteg mot självständighet som romanen skildrat. Sofies egen plats undflyr henne alltjämt och i de manliga karaktärernas blickar finns den inte att finna. Finns den då, frågar romanen, hos Gud?

3.2 Teologisk debatt och kvinnlig gudomlighet

Som roman genomsyras *I tätmande led* av religion. Både Sofies och Saarelas karaktärer präglas av stark religiositet och också Ilmaris ateism framställs som passionerad. Merparten av romanens dialoger och debatter antingen börjar eller slutar med religiösa argument. Sofies tro framställs inledningsvis indirekt genom Saarelas kritik mot hennes undervisningsstil: ”I verdens ögon vore ni en utmärkt lärarinna, men efter kristlig måttstock är ert sätt fördömligt. Ni gör undervisningen för angenäm [...], som gör att [barnen] glömma det, som är större och viktigare, än ett jordiskt läroämne i en skola.”³³⁶ Saarelas doktrin utgår från en guds- och auktoritetsfruktan, som han vill att Sofie ska förmedla till sina elever. Samtalet om pedagogisk stil utmynnar i en teologisk debatt, där kvinnors ställning enligt ”kristlig måttstock” avhandlas. Saarela:

- Qvinnans plats är den tjanandes, mannens den herskandes. Ingendera är lycklig om de byta plats. I förnekandet af sig sjelf, af sitt direkta deltagande i verdens styrelse och i det menckliga framåtskridandet, finner qvinnan sin sanna jordiska lycka.
- Jag tror icke, att Gud tänker såsom ni, – sade Sofie med barnsligt trots. – Och jag tror att många missförhållanden i samhället ännu skola afhjelpas.³³⁷

Citatet utgör Sofies första utsago i romanen om sin egen religiösa övertygelse. Som Pedersen påpekar representerar Sofie en människovänlig kristendom i vilken könspolitiskt samhällsengagemang ingår som en integrerad helhet.³³⁸ Hennes religiositet tecknas också som sökande: ”Hvem

335 *I tätmande led*, 107

336 *I tätmande led*, 27

337 *I tätmande led*, 30f

338 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 103f

kan tro blindt?”³³⁹ svarar hon på Ilmaris anklagelse om blindhet, och vidare: ” – kan ni ej föreställa er en tro, som karakteriseras af orden: en tro under beständiga tvifvel?”³⁴⁰

Vilken funktion fyller då de teologiska debatterna i romanen? Både Arvid Mörne och Pia Forssell finner som nämnts draget gammalmodigt, något som gör att Gripenberg faller utanför 1880-talsandan, i vilken religiositet inte hör hemma.³⁴¹ Mörne tolkar samtidigt religiositeten som en lyckad del av den sammansatta karaktärskonstruktionen, i vilken Sofies ålderdomliga kristendom bryts mot hennes moderna rättfärdighetspatos.³⁴² Men frågan är om Sofies tro ska ses som ett ålderdomligt drag ens ur ett 1880-talsperspektiv. Som ung studerande representerar Sofies karaktär modernitet och hennes egen anklagelse om ålderdomlighet riktas i romanen mot Saarela: ” – Jag vet nog, att ni vill att vi alls icke skola tänka, – sade Sofie leende och harmsen. Men allt det der som ni nu sade är så gammalt, gammalt och utslitet. Jag kan alls icke tro att det är som ni säger.”³⁴³ I den världsbild som romanen målar upp representeras således en ålderdomlig kristendom av Saarela, medan Ilmari tilldelas den ”moderna” ateismen. Sofie representerar en åskådning som står utanför båda dessa. Till skillnaderna mellan hennes och Saarelas kristna syn hör dock inte bara debatten om kvinnors rätta kallelse, utan även frågan om hur Guds röst uppenbaras för kvinnor. I Saarelas doktrin om gudsfruktan ingår männen som kvinnornas religiösa auktoriteter, medan Sofie vidhåller att hennes religiösa liv inte kräver en mellanhand:

- Det var icke ert samvete, som talade denna gång, – anmärkte Saarela tort.
- Jo, det var mitt samvete.
- Det var er stolthet, icke ert samvete. Dess röst hade bjudit någonting helt annat: att tåligt underkasta er.
- Ni kan icke döma mellan mig och mitt samvete, – sade Sofie med darrande röst.³⁴⁴

Citatet fångar upp maktkampen om kvinnans plats inom den symboliska

339 *I tätmande led*, 105

340 *I tätmande led*, 106

341 Mörne, Arvid, 1939, 166; Forssell, Pia, 1999, 454

342 Mörne, Arvid, 1939, 183

343 *I tätmande led*, 29

344 *I tätmande led*, 50f

ordningen. I Irigarays teori är denna plats specifikt förknippad med gudomlighet, som i den fallocentriska diskursen beslagtagits och förvisats till platser förbehållna män.³⁴⁵ Den moderna syn som Ilmari representerar i romanen löser frågan om kvinnors underläge genom att upphäva Guds existens. I Gripenbergs tidigare novellsamling *Strån* figurerar en med Ilmari nästan identisk karaktär, herr Wirta. Männens ateism bottenar i Gripenbergs texter i övertygelsen att de moderna ideologierna i sig är motstridiga en gudstro: ”Ja, bibeln, – inföll [herr Wirta] med bitterhet. – Ni vill få ert kvinno-ideal att rymmas mellan bibelns permar. Deri lyckas ni aldrig.”³⁴⁶ Den moderna gudsförnekelsen skapar utrymme för nya kvinnoideal, men innebär också ett implicit godkännande av det religiösa, patriarkala tolkningsföreträdet, som leder till hierarki och rigid arbetsfördelning mellan könen.

Vid sidan av det ”antingen eller” som Saarela och Ilmari representerar i romanen gestaltar Sofie ett ”både och”. Frågan blir då vilken innebörd detta både religion och modernitet egentligen kan få ur ett feministiskt perspektiv. Protagonisten kunde lika väl, som Mörne föreslår, ha framställts i sekulära termer, varpå religiösa argument i romanen kunde ha avfärdats som gammalmodiga sagor. I *Becoming Divine* skriver Grace M. Jantzen:

Rather than seeing the secular and the religious as opposites, as they are conventionally portrayed in modernity, I suggest that they should be viewed as two sides of a coin, the coin being itself of peculiarly modern mint. Ever since the ‘sacred canopy’ of the medieval world was shattered, secularism and religion have often defined themselves over against one other; yet they are deeply implicated in each other in the discourses of modernity, especially obviously in the technologies of power surrounding gender, ‘race,’ colonialism and sexuality. [...] The aim of deconstruction is not mere demolition, or even a reversal of values, but rather a destabilization which permits the achievement of new possibilities, the enablement of ‘thinking otherwise.’³⁴⁷

Läser man *I tätande led* i enlighet med Jantzens argument kan Sofies moderna, sökande religiositet således förstås som ett medvetet grepp att destabilisera den rådande diskursiva ordningen. I den här bemärkelsen har

345 Irigaray, Luce, 1994, 39

346 Gripenberg, Alexandra, 1884, 218

347 Jantzen, Grace M., 1999, 8

Gripenbergs roman många likheter med Irigarays tes om att förtingligandet av kvinnan i diskurserna måste uppmärksammas, tolkas och förstås för att man genuint ska kunna skapa utrymme för ett radikalt nytänkande. I exempelvis romancitatet ovan belyses den teologiska diskursens patriarkala grund genom Saarelas repliker, men ifrågasätts samtidigt genom Sofies röst. Viktigt är dock att märka att Sofies röst darrar. I ett tidigare utbyte mellan Saarela och Sofie heter det:

- [...] Samhället behöfver mödrar, det ropar högljudt efter qvinnor, som med kärlek hängifva sig åt sina hem. Men emancipationen behöfver icke skapa dem. Öfverallt, der Guds ande genomträngt den menskliga ofullkomligheten, är qvinnan sådan hon bör vara: stor i tjenande kärlek.
- Ni predikar ett evangelium för oss och ett annat för er sjelf, – sade Sofie djerft. Han smålog lugnt, och hvarje gång han smålog, blef Sofie osäker, om hon dock icke öfverdrivit.³⁴⁸

Trots att Saarelas manifest för en sentida läsare känns tveklöst föråldrat i sin öppna ojämsällhet, visar citatet hur stor makt hans åsikter kunde äga i den tid som var romanens. En kvinnas ifrågasättande är ”djerft” och av Saarela krävs inte mer än ett överlägset leende för att Sofie igen ska tappa fotfästet och bli osäker. Den jämsällhet som hon förespråkar är radikal i sin samtid och det är lätt för Saarela att förlöjliga den som hybris och högmod, särskilt på grund av dess teologiska koppling. Ur Saarelas perspektiv är det enbart män som ska delta i ”verldens styrelse och i det menskliga framåtskridandet” på grund av den implicita förståelsen att endast män som Guds avbilder kan medskapa världen. Sofie jämsällar sig inte bara med män, utan enkom med männen som andliga varelser, det vill säga med männen som Guds avbilder/imago Dei. Imago, latin för *bild* eller *avbild*, får här sin direkta koppling till kvinnlig bildning. Sofies åsikter i romanen utgör dels en belysning av hur kvinnlighet förnekas och osynliggörs i den patriarkala teologiska diskursen, dels ett feministteologiskt alternativ. Kvinnlig bildning i dess metafysiska betydelse förespråkas – i enlighet med Sofies religiositet har också kvinnor som Guds avbilder ett ansvar för världen och mänsklighetens evolutionära rörelse, det vill säga för att också själva *bli*. ”We have no female trinity”, skriver Irigaray.

348 I *tätande led*, 30

But, as long as woman lacks a divine made in her image she cannot establish her subjectivity or achieve a goal of her own. She lacks an ideal that would be her goal or path in becoming. [...] If she is to become woman, if she is to accomplish her female subjectivity, woman needs a god who is a figure for the perfection of *her* subjectivity.³⁴⁹

Mot bakgrunden av denna syn kan Sofies moderna religiositet tolkas som ett centralt element i romanens skildring av vägen mot en kvinnlig subjektsposition. Till Noras ”heliga plikter” i *Et Dukkebjerg* hör upptäckten att hon först och främst är människa, ”eller iallfall at jeg skal forsøke på å bli det.”³⁵⁰ I samma anda vill Ibsens hjältinna undersöka religionen och om den kan vara riktig för *hennes*. Implikationen i både Ibsens och Gripenbergs texter är att ateismen inte per automatik stöder den moderna kvinnan i hennes tillblivelse. Kvinnor behöver en Gud, men inte den patriarkala. Gudsbilden måste omskapas som ett ideal mot vilket även en kvinnlig subjektsposition kan bli till.³⁵¹ Jantzen skriver:

For the present, what is important is that Irigaray insists that for women to develop a subjectivity of our own, and not merely take up masculinized subject positions, it would be necessary to disrupt the symbolic, displacing its masculinist structures by a new imaginary not based on the Name of the Father but on new ways of conceiving and being which enable women to be subjects *as women*. And since religious discourse serves as the linchpin of the western symbolic, it is religion above all which requires to be disrupted.³⁵²

Som Jantzen påvisar utgör förklädning i den manliga subjektspositionen ett sätt för kvinnor i den rådande symboliska ordningen att agera som subjekt, men de gör det då på bekostnad av sin kvinnlighet. Sofies ”förklädning” i den manliga subjektspositionen vid lärarinneseminarier utgör

349 Irigaray, Luce, 1993b, 63f

350 Ibsen, Henrik, 1965/1879, 68

351 Jantzen kallar Irigaray för en noggrann men kreativ läsare av Nietzsches verk. ”[I]n deed Nietzsche was no friend of Christianity in any form. Yet [...] it is possible to read Nietzsche more creatively, rethinking both religion and secularism, in a manner which in fact had already been suggested by Feuerbach, whom Irigaray explicitly invokes./ In his book *The Essence of Christianity*, Feuerbach had argued that at its best religion is a mirror of humanity, into which ideal human characteristics are projected and which we then strive to reflect.[...] God, therefore, is the horizon for human becoming, the horizon which Nietzsche fears has been wiped away.” (Jantzen, Grace M., 1999, 13)

352 Jantzen, Grace M., 1999, 12

det mest tillgängliga valet för en kvinna med egna intellektuella ambitioner, men kommer att problematiseras i romanen. Redan i början av romanen argumenterar Sofie för att kvinnors kallelser, likaväl som männens, är gudagivna och finns nedlagda i deras samveten. Men samtidigt uttalar övertygelsen i samtalen med Saarela ”med barnsligt trots”.³⁵³ Som jag diskuterat i föregående avsnitt framställs här ett beroendeförhållande, en självbild av ett barn som trotsar Saarelas vuxna auktoritet. De jämställda ord som Sofie uttrycker kan således tolkas som en intellektualisering, en rationell övertygelse, som inte motsvaras på känsloplanet. Den kvinnliga gudomlighet Sofie förespråkar känner hon ännu inte ”i maggropen” som den egna kroppens sanning, hennes transcendens, för att tala med Irigarays termer, är inte sensibel eller immanent. Irigarays tanke om kvinnlig plats tillspetsas i denna syn på *förkroppsligad* andlighet. Hennes något poetiska beskrivning lyder: ”A transcendental which leaves [women] free to embrace the maternal while giving them back their childhood at the same time. A transcendental, moreover, that surrounds them and envelops them in jouissance.[...] Opening them for the space-time of all that they lovingly bring into bloom.”³⁵⁴ Enligt Jantzens tolkning handlar det om att undvika en reduktionistisk människosyn:

A person transcends her body, not because there is a 'part' of her that is not bodily (and which could perhaps survive bodily death), but because more things can be rightly said of her than are reducible to statements about her physical composition. To have the capacity for transcendence does not entail having the capacity, now or in the future, to become disembodied, but rather to be embodied in loving, thoughtful, and creative ways. Transcendence is not the opposite of immanence: indeed, immanence is a necessary condition of transcendence, since no one can achieve intelligence or creativity without the requisite physical complexity.³⁵⁵

För att återgå till *I tätmande led* får Mikko Saarenheimos tolkning av Sofie som en ”kall” emanciperad kvinna en viss relevans. Som karaktär lever hon med förankring i tankens, snarare än kroppens, sanning och i detta skede av romanen möts de två inte ännu. Som Pedersen påpekar beskriver Gripenberg inledningsvis Sofies fysiska egenskaper enbart genom hennes ansikte, men inte kroppen. ”Der kan være kønsspecifikke årsager til

353 *I tätmande led*, 31

354 Irigaray, Luce, 1993a, 69

355 Jantzen, Grace M., 1999, 271

afgränsningen”, skriver Pedersen och citerar Ebba Witt-Brattström enligt vilken kvinnan med kropp som avbildad i männens verk är kvinnan som objekt.³⁵⁶ Men i min tolkning är avgränsningen mer en signal från Gripenbergs berättare att Sofie, i likhet med Sigrid Liljeholm, förnekar sin kroppslighet. Kroppen är irrelevant, till och med farlig, för de intellektuella och etiska ambitioner som hon vill förverkliga. ”Kroppen” i *I tätande led* representeras snarare av den idealiserade modern Mia Saarela, som ständigt vyssjar och vårdar och samtidigt nedtystas och fråntas möjligheten att utveckla en egen röst. Immanens och transcendens framställs alljämt som ett motsatsförhållande för kvinnor.

I läsningen av *I tätande led* som en kvinnlig bildningsroman blir detta motsatsförhållande inom Sofie en av bildningsresans utmaningar. Genom kontrasteringen mellan Sofie och Mia Saarela åskådliggörs kvinnors valsituation mellan yrkesliv och äktenskap, men romanen för även en diskussion om skillnaden mellan kärlek och äktenskap. Skillnaden belyses i Sofies examenstal till sina kurskamrater, som blir en varning:

Bättre därför att börja sitt arbete med fullt inseende af dess tunga, på det ingen af dem i första nedslagenheten öfver felslagna förhoppningar blefve frestad att ingå äktenskap utan kärlek. Hon visste – och de visste – att detta var ingen tom varning. Ty kvinnornas kamp för brödet har begynt, och mången som är för vek att hårda ut, säljer sig hellre under namn af giftermål, och blott kärlek och aktning kunna dock helga förbindelsen mellan man och qvinna.³⁵⁷

Yrkeslivet framställs i citatet som ett sätt för en kvinna att värna om sin egen integritet genom möjligheten till en annan försörjning än äktenskapet. Talets budskap demteras genast offentligt av Saarela, enligt vilken hemmet utgör varje kvinnas kallelse. I en scen från det första arbetsåret står Sofie sedan en månbelyst höstkväll ute i sin lilla trädgård och föreställer sig ett kommande möte med Saarela. De två har inte mötts sedan examensdagen och hon står och betraktar en lysmask:

– Jag ångrar ingenting, jag sade endast sanningen.

Hon upprepade dessa ord med läpparne, tog en handfull daggigt gräs och förde det till sitt ansigte, slog det mot kinderna, pannan och munnen.

– Men jag tror att kristendomens grundsanningar tillåta frihet och utveckling.

356 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 101

357 *I tätande led*, 61

Och jag kan lefva och dö på denna tro. Det är icke sant, att vi skola sitta i mörkret, döfva och höra intet – bli rädda och ljusskygga. Nej, vi skola lysa som lysmaskar.

Hon tog masken i sin hand och satte honom på sitt bröst. Han höll sig först stilla, kröp sedan långsamt uppåt, bärande med sig sin lilla svafvelgula lykta.³⁵⁸

Citatet utgör Sofies mest expressiva trosbekännelse i romanen. Kvinnlig bildning – en kvinnlighet präglad av frihet och utveckling – kopplas direkt till kristendomens grundsanningar och utmanar därigenom den rådande teologiska diskursen. Än mer intressant är Sofies nästan rituella upprepning av den första repliken och slagen med det daggiga gräset mot sig själv. Pågår här en rit i mångudinnans sken för att övertyga kroppen om tankens sanningar? Som om hon ville ”banka in” naturen slår Sofie det våta gräset mot sitt huvud, mot kinderna, pannan och läpparna, som förmår uttala djärva och radikala teser om kvinnlig självständighet, men som också börjat längta efter beröring. I sin flitiga arbetsvardag har hon stött på sin egen ensamhet: ”[O]m qvällarne fick hon för vana att ligga i sängen och läsa berättelser, – mest öfversättningar från engelskan – der folk få hvarandra och bli lyckliga.”³⁵⁹ Citatet kan tolkas ironiskt, som en prickning av den sentimentala populärlitteraturen i vilken äktenskapet framställs som ett oproblemiskt löfte om lycka. Ur ett metaperspektiv kan det läsas som en legitimering av den realistiska estetiken i *I tätmande led*, där karaktärerna inte per automatik ”få hvarandra och bli lyckliga.”³⁶⁰ Samtidigt kan citatet också förstås som att helt mänskliga behov av närhet och gemenskap

358 *I tätmande led*, 76f

359 *I tätmande led*, 84

360 Jämför prickningen till exempel mot den romantiska estetiken i Minna Canths realistiska novell ”Lehtori Hellmanin vaimo” (1890). Protagonisten Selma, också hon en ung seminarist, tål inte realistisk litteratur: ”Toverit olivat samaa mieltä. Kaunokirjallisuuden tuli olla kaunista, ihanteellista, sen tuli viedä heitä tosi-elämästä pois uinailujen maailmaan, jossa voisivat haaveilla vapaasti suloisessa hurmauksessa. Eihän runous muuten runoutta ollut!” (Canth, Minna, 1919, 201) / ”Kamraterna höll med. Skönlitteraturen skulle vara vacker, idealisk, den skulle föra dem bort från det verkliga livet till en slumrande värld, där de fritt kunde drömma i ljuv hänryckning. Annars var poesi ju inte poesi!” (min översättning) I Canths nästintill sedelärande berättelse gifter sig Selma sedermera med *sin* lektor i religion, lektor Hellman, övertygad om den andras manliga förträfflighet och sin egen kvinnliga kallelse att leva i hans skugga. I äktenskapet kringskärs dock Selmas sociala, ekonomiska och intellektuella frihet fullständigt och det gifta livet framställs som tomt och förtryckande. Selmas livskraft förtvinar och i slutet dör hon i barnsäng.

gryr hos Sofie. Det dilemma som Gripenberg gradvis konstruerar för sin protagonist är motsättningen mellan en tilltagande längtan efter jämställd kärlek å ena sidan och kvinnans diskursiva underläge gentemot mannen å den andra.

Den lilla lysmasken utgör dock en sällsynt hoppfull gestalt, också i och med att Sofie lägger den på sitt bröst. Först är den stilla, men börjar sedan långsamt krypa. På så sätt utformas en symbol för kvinnlig andlighet som bejakar kroppen, transcendens i denna högst immanenta skepnad, en egen rörlig, naturgiven plats i livet. I den meningen symboliserar lysmasken ett gryende kroppsligt uppvaknande hos Sofie. Under bildningsresan börjar känslans och kroppens förvirrande irrationalitet alltmer bryta in.

3.3 Kärlekens gränser och gränslöshet

Sofies relation till kärlek är konfliktfylld redan i romanens början. Berättaren framställer Sofies intresse för kärlek som endast ett abstrakt ideal, medan studier, arbete och samhällsärenden utgör hennes personliga fokus. Fokuseringen åskådliggörs genom Sofies samhälleliga intresse, intelligens och ambition, men återges även som en medveten försvarsmekanism mot kärleken. Såväl individualpsykologiska som maktdynamiska aspekter kan läsas in i denna slutenhet. I likhet med Nora i *Et Dukkehjem* och den unga kvinnliga protagonisten i Minna Canths olycksbådande äktenskapstragedi *Sylvi* från år 1893 har även protagonisten i Gripenbergs roman mist sina föräldrar tidigt. Men medan Ibsens och Canths dramer skildrar ett förlopp på "andra sidan" om äktenskapet är Sofies avgörande livsval ännu öppna. Till skillnad från Nora och Sylvi har hon inte tidigt blivit bortgift med sin manliga förmyndare. En företrädande fadersgestalt i friarrollen saknas de facto i *I tättnande led*. Den som kommer närmast är Sofies enda manliga släkting i romanen, kusinen Didrik. En förlovning med honom hägrar också mycket riktigt i handlingsförloppet:

Ibland fick han en svag misstanke att hon på intelligensens vägnar stod öfver honom, men då drog han sig till minnes att hon egentligen icke var vacker och att hon aldrig varit mycket uppmärksammad af karlar. Det var också sant att hon var fan så besynnerlig ibland. Men det skulle gifva sig bara hon väl blef gift. Gud vet hvad han fann på henne, som gjorde att han var så galen i henne, men henne och ingen annan skulle han hafva. Det satt uti honom redan från gossåren.³⁶¹

361 *I tättnande led*, 176

Citatet gestaltar Didriks förälskelse som grundad på en klar maktaspekt, en vilja att äga Sofie och genom äktenskapet tvinga henne att anta den roll han föreställt sig för henne, bortom "seminariiskräpet" och hennes egna, besynnerliga ambitioner.³⁶² I likhet med den komplexa dragning hon känner till Saarela är det dock precis dessa maktanspråk som utgör lockelsen för Sofie. Också med Didrik är det vuxenauktoriteten/förmyndaren i honom som hon dras till: "Han antog plötsligt den ton, som alltid kom honom i munnen gent emot hennes 'idéer:' litet myndig och rättfram. Den gjorde henne så godt, påminde om barndomstiden, om att det fans någon, som ansåg sig ha rätt att förebrå och se till henne."³⁶³ Att Sofies hem i ett äktenskap med Didrik skulle vara hennes fosterhem från barndomen – en gård med det talande namnet Karlvik – lånar skärpa åt det regressiva sug som alternativet representerar för henne. I den hierarki och herre-slav-dialektik som förebådas ingår bekvämligheten som vinst för kvinnan, en uppprepning av fru Saarelas position som både idealiserad och omhändertagen.

Det mått av upprättande balans i maktdynamiken som inskrivits i *I tätmande led* består av Sofies möjlighet till självförsörjning samt av det faktum att kusinerna är jämnåriga. Därför både framställer och problematiserar *I tätmande led* flera av de typiska hindren för kvinnlig utveckling i litteraturen. Som jag nämnt i tidigare kapitel pekar Susan Fraiman i *Unbecoming Women* på kvinnliga protagonisters svårigheter med mentorskap. Den unga kvinnliga huvudpersonen i Fraimans material har sällan en egen formell utbildning och ofta tenderar hennes enda mentor att vara en äldre man som både skolar och uppvaktar henne. När upplösningen sedan kännetecknas av den kvinnliga lärningens giftermål med sin manliga mentor befästs lärningsrollen som evig.³⁶⁴ Också i *I tätmande led* saknas kvinnliga mentorer. Mostern beskrivs som välvillig men konventionell och utgör i den meningen ingen förebild för Sofies bildningssträvan. Således är Sofie i likhet med Fraimans kritik utlämnad åt en äldre manlig mentor och hennes relation med honom präglas av sinnliga övertoner. Skillnaden ligger dock i att Gripenbergs protagonist har en formell utbildning.

362 *I tätmande led*, 69

363 *I tätmande led*, 189

364 Fraiman, Susan, 1993, 6

Därtill är dörren till giftermål med hennes manliga mentor stängd, eftersom Saarela redan är gift. Det var ett ovanligt drag. Tyyni Tuulio berättar i sin Gripenbergbiografi hur romanens upplösning frustrerade Topelius, som yrkade på en fortsättningsdel, där Sofie och Saarela skulle få varandra (med fru Saarela lämpligen tagen ur världen).³⁶⁵ I läsningen av *I tätmande led* som en genomtänkt litterär helhet skapar dock handlingens uppbyggnad ett vidgat handlings- och reflektionsutrymme för protagonisten. Sofie dras till både Saarela och Didrik för att hon med dem innehar en underlägsen roll, en position som lärling eller ”dockhustru”. Men genom att Sofie förblir ogift i romanen skapas möjligheten att utforska denna lockelse som underlägsenheten utövar *före* ett äktenskap ingås eller, för att använda Fraimans ord, ”a process of marital binding” tar vid.³⁶⁶

Jag återkommer nu till diskussionen om de barndomstrauman som präglar Sofie som karaktär. Föräldrarnas tidiga död har bidragit till ”en halft uti hennes lif”.³⁶⁷ Förlusten framställs som roten till både hennes inre klyvnad och drivande ambition: ”Skenbart liflig och sorglös gret hon om qvällarne sin hufvudkudde våt aflångtan efter föräldrarne, men hon höll sin sorg som en hemlighet. Gjorde blott upp planer hur hon skulle återköpa det gamla hemmet, när hon blef stor.”³⁶⁸ Berättaren återger hur ömsesidig kärlek redan hos barnet Sofie har förpassats till en ensam, fantiserad sfär, medan ansiktet hon visar utåt är livligt och ambitiöst. Citatet ger i den meningen även en individualpsykologisk förklaring till protagonistens känslomässiga slutenhet. Sofie räds kärleken och är därför inte heller det minsta romantiskt lagd. Didriks uppvaktning undviker hon och hans blomsterbukett på examensdagen ligger efteråt skräpande och bortglömd på golvet. ”[B] eskytter hun sig mod kærligheden ved at arbejde?” frågar Pedersen, och menar vidare: ”At man overhovedet kan stille et sådan spørgsmål er med til at indikere, at Sofies indsats for folket og landet ikke er så idealistisk, som den ser ud til.”³⁶⁹ Enligt min tolkning är svaret på Pedersens fråga ja, vilket dock inte innebär att arbetet för Sofie *endast* skulle utgöra ett försvar. Uppenbart nog gestaltas hon som genuint kunskapssökande och

365 Tuulio, Tyyni, 1959, 83f

366 Fraiman, Susan, 1993, 6

367 *I tätmande led*, 16

368 *I tätmande led*, 16f

369 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 120

etiskt lagd. Hennes slutenhet för kärleken kan dock förstås som en nödvändig del av handlingen i en kvinnlig bildningsroman, jämförbar med krigshotet som förde Sigrid Liljeholm ut på sin bildningsresa till Åbo. Att Sofie stålsatt sig mot kärleken bidrar till den narrativa trovärdigheten i att hon överhuvudtaget befinner sig på Jyväskyläseminariet – snarare än som firad fru ute på Karlvik – i en tid då äktenskapet uppfattades som en kvinnas nästintill självskrivna livsuppgift och Didriks famn stått väntande sedan gossåren.

Likväl är det precis denna slutenhet som luckras upp under handlingens gång. Genom en rätt djupgående inre utveckling förändras Sofie och mjuknar från sina tidigare strikt rationella positioner gällande kärlek och arbete. Vägen går genom hennes relationer, där de känslomässiga murarna får sin första stöt i bekantskapen med Ilmari. Inledningsvis bemöter Sofie den finska folkskolelärarens förtrolighet med kyla:

Hon var en stolt, ren natur, som dyrkade och tillika skydde kärleken; misstroende sin egen förmåga att väcka honom, var hon på samma gång rädd att blifva sviken. Derfor kände hon hat mot dem som neddrogo hennes ideal i smutsen. Hon var fri från den vedervilja för fallna systrar, som är vanlig hos qvinnan; vid åsynen af en sådan greps hon tvärtom af en häftig vrede mot alla män.³⁷⁰

Citatet belyser Pedersens poäng att Sofies ideal åtminstone delvis har sin grund i hennes inre konflikter, i en rädsla för förluster och en vacklande självkänsla. Genom Ilmari kommer Sofies försvar och dess förmåga att såra att speglas tillbaka på henne: ”Kan då intet, intet intressera er utom skolan och böckerna och folket? – frågade han i hviskande ton med sänkt hufvud, nästan ödmjukt.”³⁷¹ Som citatets lidelsefulla viskning antyder är Ilmari olyckligt förälskad. Hans förälskelse blir Sofies första närkontakt med något helt annat än hennes egna abstrakta kärleksideal. Ilmari gestaltas som fysisk, öppet känslomässig och tidvis burdust ohämmad. I berättarens beskrivning får hans oinbjudna närmanden Sofie att darra ömsom av rädsla, ömsom ”af en vrede som hon aldrig förr känt”.³⁷² Uppträdandena präglas av en ambivalens i texten. Dels åskådliggör romanen en gift kvin-

370 *I tätmande led*, 101

371 *I tätmande led*, 135

372 *I tätmande led*, 137

nas maktlösa utsatthet och verkliga sociala sårbarhet, men dels aktualiserar närmandena också ”[Sofies] motvilja för kärlek” i allmänhet.³⁷³ Talande nog är Sofies sätt att återställa sin egen jämvikt efter de upprörande scenerna att sätta sig ner vid sina elevens skolhäften: ”det trägna arbetet lugnade henne; pannan jemnades och munnen fick en bestämd arbetsmin.”³⁷⁴

Kärleken och arbetet uppställs i den meningen som ett motsatsförhållande för Sofie. Under handlingens gång kommer synen att kompliceras och rubbas inte bara av Ilmaris beteende, utan också genom väninnan Rosinas förtroenden om en egen, obesvarad kärlek:

Med barnlig belåtenhet hade hon tänkt Rosina såsom ett bevis att qvinnan kunde lefva oberörd af kärleken.[...] Nu harmade det henne att denna älsklingsteori fick en allvarsam stöt. Och af Rosina! Rosina, som uppgick i böcker, studier och ett tråget arbete för brödet. Hela hennes lif gick ju ut på andra, vidt skilda intressen, än tomma kärleksdrömmar.³⁷⁵

Kärlek definieras dock även av Rosina som kvinnlig självuppgivelse: ”emdan hvarje qvinna, om hon icke är egoist, känner behof af att uppoffra sig i kärlek”,³⁷⁶ menar väninnan. Det är martyrollen – inte för samhället som i Sofies fall, utan för en man – som lyfts fram och idealiseras. Enligt Rosina är känslan hon bär på värd alla hennes tårar och kval:

Ett oändligt vemod fattade Sofie. [...] När studier, strängt arbete och brödbekymmer icke kunna skydda qvinnans hjerta, hvad kan då skydda det? Skulle en högre utveckling blott gifva henne större förmåga till individuel kärlek – större qval och större sällhet, skapa höjder och djup i hennes sjäslif, om hvilka hon förr icke hade en aning?

Hon skyggade tillbaka för denna tanke såsom för en fysisk smärta, hvilken hon i det längsta ville undgå.³⁷⁷

Igen framställer citatet studier och arbete som ett försvar för att ”skydda en qvinnas hjerta”. Sofie är kvinnlig referent i en maktdiskurs och hennes rädsla kan förstås som en medvetenhet om det underläge som erbjuds

373 I *tätmande led*, 138

374 I *tätmande led*, 138

375 I *tätmande led*, 140

376 I *tätmande led*, 141

377 I *tätmande led*, 142

henne i förhållande till män. Men tanken på kärlek väcker också kroppslig smärta. I denna senare mening blir hennes rädsla ett uttryck för något individualpsykologiskt och inombords förstelnat, som en sorg som aldrig släppts fri. På denna senare punkt gestaltas Sofies samtal med Rosina som en vändpunkt: ”någonting [hade] grott och rört på sig inom henne, en kräfvande, fordrande längtan efter personlig lycka.”³⁷⁸

I romanen blir Sofies gryende känslomässiga uppvaknande även naturens. Den frusna jorden börjar leva: ”Öfver allt sorlade, prasslade, hviskade tusen stämmor i smältande bäckar och nakna, knoppande ungs kogar. Ån våndades under sitt grå, smutsiga istäcke, krökte sig, bräckte isen och steg stolt öfver bräddarne.”³⁷⁹ Enligt Pedersen kamoufleras här med symbolens medel en erotik som på 1880-talet ännu var outtalbar, Saarela ska strax igen göra entré i handlingen.³⁸⁰ Också Mörne menar att kärleken mellan Sofie och Saarela går som ”en varm bottenström genom hela berättelsen” och utgör källan till Sofies livsskänsla och det ”hemliga flöde” ur vilket hennes idéliv på djupet hämtar sin näring.³⁸¹ I läsningen av *I tätmande led* som en kvinnlig bildningsroman kan natursymboliken dock ses som i första hand kopplad till protagonistens egen kroppslighet. De sensuella beskrivningarna åskådliggör skeenden inom Sofie, oberoende av mannen. Med symboliska medel skildrar berättaren hur den levande känslans ”tusent stämmor” och den ännu okända sexualitetens ”nakna, knoppande” kraft vaknar hos Sofie.

I samma anda beskrivs Sofies livskänsla också i övrigt som upphöjd. Hon känner en ny entusiasm för sitt arbete och upplever sig äntligen ha hittat nyckeln till bybornas förtroende: ”Så var det. Genom dess egna intressen[...] skulle hon närma sig folket. Icke påtruga det blindvis hvad hon fann för godt att gifva det.”³⁸² Citatet visar på en utvecklande förmåga till ömsesidighet hos Sofie, som framom sina tidigare ideal att ”endast gifva, alltid gifva” börjat närma sig folket omkring henne med större öppenhet och intresse.

Att relationen mellan henne och Saarela nu får en ny laddning i ro-

378 *I tätmande led*, 143

379 *I tätmande led*, 142f

380 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 121

381 Mörne, Arvid, 1939, 176

382 *I tätmande led*, 144

manen förstår jag därför som ett led i att Sofies tidigare så kraftigt intellektualiserande försvar börjat rämna. Från den tidigare stränga rationaliteten svänger pendeln inom Sofie över till förälskelsens förvirrande och sällsamma sinnesstämningar:

Med halföppna läppar insöp hon den friska, mäktiga vårluften och sjönk ned på en stol med ansigtet i händerna. Hon gret och log på en gång, hon kände sig så underbart lycklig, uppmjukad och vek, och likväl så outsägligt sorgsen! Hvad var det? Hade hon ändtligen funnit jemvigten i sitt sinne, den varaktiga lyckan?³⁸³

Under Saarelas besök i Sofies lilla folkskola och hem uppenbaras den bottenström som Mörne talar om för läsaren, om än karaktärerna i min tolkning drabbas av värmen i den, det vill säga av verklig förälskelse, först nu. De beskrivs som burna av en hemlig glädje, i uppsluppet samtal, ofta leende, och rodnande berömmar Saarela kringlorna som Sofie bakat. Men glädjen är hemlig också för karaktärerna själva. Den ljuva irrationaliteten har inga ord, får inget uttryck, och Sofie lever buren av en känsla som hon varken känner igen eller förstår. Oskuldsfullheten som inskrivs hos henne är rent barnlik. Förälskelsens exaltering översätts inte till medvetande, utan lycklig vid Saarelas sida överlämnar hon sig åt honom:

Ännu helt nyss, när hon gått samma väg med Ilmari, hade hon vägrat att taga hans hand, hon hade alltid haft motvilja för att låta hjälpa sig. Men nu låg hennes hand i Saarelas, innan hon ens hunnit tänka deröfver. Det föll sig alldeles af sig sjelf. Hon kunde ej låta bli att lägga märke till denna handtryckning. Så fast, kraftig och stadig, slutande med en viss eganderätt kring hennes hand.

Ofrivilligt kvarlemnade hon den ett ögonblick i hans, – ett ögonblick. Han släppte den ej heller, men vände sig om och mötte hennes blick. Den slöja, som hvilat öfver hans klara, mörka ögon, borttrycktes, och han gick öfver till andra sidan af vägen.³⁸⁴

I handtryckningens snabba ögonblick uppenbaras den maktdynamik som utspelar sig mellan paret. Saarelas fasta grepp får sin motpol i Sofies spontana eftergift till hans ”eganderätt”. Denna förälskade självöverlämning kan med Irigarays termer tolkas som en mimetisk repetition av den kvinnliga platslösheten. Sofies tidigare försvar har rämnat och självuppgivelsen

383 *I tättande led*, 147

384 *I tättande led*, 151

är plötsligt även hennes. I ögonblickets sällhet ger hon sig hän.

Frågan är sedan hur Saarelas plötsliga humörsvängning i citatet ska tolkas. Också Saarela har gett sig hän åt den förtätade stämningen och hans reaktion kan i den meningen förstås som en plötslig insikt i paret's lek med elden. Men därtill har det dittills i romanen pågått en tydlig maktkamp mellan paret om Sofies plats. I blicken som utväxlas kan Saarela tolkas läsa Sofies nyfunna sensualitet men också hennes lockelse till kapitulation. Trots att han släpper Sofies hand som om han bränt sig, hårdnar greppet – och äganderätten – i övrigt. Strax därefter fortfar han i sin kritik av Sofies pedagogiska stil och i jämförelse med deras tidigare utbyten i romanen har tonen skärpts betydligt. Han anklagar Sofie för dold otro och hotar hennes anställningsförhållande om hon inte förändrar sig: ” – Jag menar att min pligt – vore den än aldrig så tung – är att vaka öfver skolan och aflägsna från henne hvarje depraverande element.”³⁸⁵ Intressant nog erbjuder Saarela Sofie en fristad i sitt eget hem, om hon efter uppsägningen inte har någon annanstans att ta vägen. Skeendet uttrycker den kvinnliga platslöshetens dynamik par excellence. Kvinnlig plats symboliseras i Gripenbergs roman av en kvinnas eget hem och arbete, men också av den förkroppsligade livskänsla/andlighet som Sofie börjat nå hos sig själv. Det är denna plats/kvinnliga gudomlighet som Saarela vill kontrollera. När han erbjuder Sofie plats(löshet)en som platonisk dockhustru i hans hem, uttrycker han för första gången öppet den dynamik som redan länge utspelat sig mellan paret.

Äntligen vaknar vreden hos Sofie. Den ger i min tolkning upphov till den första verkliga gränsen mellan henne och Saarela. Saarela:

– Barn, barn, ni hädar Gud.

Hon knäppte åter sina darrande händer. Hennes ögon med det underliga, djupa uttrycket tycktes se förbi honom, långt utom det lilla trånga rummet.

– Gör jag det? Gud, som jag tror på, som jag vill tjena, låt kommande tider dömma mellan oss två.

Saarela gick plötsligt ifrån henne. Tystnaden kom och återtog sitt gamla herravälde i rummet och skymningen, ljus och vårlig, väfde lätta skuggor i vråarne.³⁸⁶

Citatet uppställer kampen mellan det gamla herraväldet och kommande

385 *I tätmande led*, 165

386 *I tätmande led*, 165f

tider. I Sofies direkta tilltal till den Gud som hon tror på gestaltar hon en egen alteritet, inte genom trots mot Saarela, utan genom att bejaka en egen sanning: ”Gud, som jag tror på, som jag vill tjena”. Med repliken formuleras även det egna jaget. Sofies blick är inte längre underlägsen. Den speglar inte Saarelas auktoritet, utan ser mot en egen horisont. Som kvinna återtar Sofie därmed ”eganderätt[en]” till sin egen plats. Man kan hävda att det är först nu som hon verkligen tar steget ut ur dockhemmet och smäller fast dörren bakom sig. På den andra sidan står hon ensam.

3.4 Det svåra valet

Efter Saarelas ultimatum övergår *I tättnande led* till att utforska ensamhetens tematik ur kvinnlig synvinkel. Berättaren levandegör hur Sofie snabbt blir påmind om den yttre världens bristande acceptans av och utrymme för hennes självständighet som individ. Nykterhetsmötet och föredraget som hon håller i byn saboteras av socknens ståndspersoner, i första hand av prosten: ”Gå ni hem, godt folk, och kommen nästa söndag i kyrkan. Der få ni veta hvad ni behöfva för er själs salighet. Vi ha haft nog nu, tycker jag, af det här.”³⁸⁷ Prostens ord ekar högt och med auktoritet i salen och Sofie överges, till och med av Klara, sin väninna och kurskamrat från Jyväskylätiden. Gråtfärdig förklarar Klara sig: ”Kan du tänka dig, den otäcke Ambrosius är barndomsvän med min fästman. Och Janne säger att vi buro oss mycket barnsligt och orimligt åt, då, du vet.[...] Jag är så ledsen, så ledsen... Men nu måste jag gå, min fästman väntar.”³⁸⁸ Som Päivi Lappalainen i *Koti, kansa ja maailman tabraava lika* påpekar blir Sofie ett slags ”mellanrumsgestalt.” På grund av sin bildning tillhör hon inte byfolket och i ståndspersonernas krets upplevs hon vara för emanciperad: ”Sofien hahmo ilmentää monella tavalla hajoavan sääty-yhteiskunnan lisääntyvän 'säädyyttömyyteen' kytkeytyvää problematiikkaa. Hänen kohdallaan ei ole kotiinpaluun mahdollisuutta.”³⁸⁹ Sofies frigörelse från kvinnlig platslöshet, det vill säga hennes medvetna självhävdelse både i förhållande till Saarela och i förhållande till det omgivande samhället, le-

387 *I tättnande led*, 170f

388 *I tättnande led*, 171

389 Lappalainen, Päivi, 2000, 164. ”Sofies karaktär påvisar på många sätt den tilltagande problematik av ”ståndslöshet” som kopplades till det sönderfallande ståndssamhället. För hennes del finns ingen återvändo hem.” (min översättning)

der henne med andra ord till ett vakuum. Uttryckt med Irigarays termer är det den symboliska hemlöshetens *déréliction* eller en existentiell tomhet som hon faller in i. Ingenstans hör hon hemma.

Som Lappalainen skriver finns ingen återvändo hem för Sofie. Ändå är det precis denna möjlighet som romanen låter den kvinnliga protagonisten utforska. Går dörren till dockhemmet att bända upp igen? Den hemlösa Sofie åker till Karlvik till fostermodern och Didrik. Att det är en regression som skildras understryks i romanen av att hon i det gamla hemmet klär sig i sina egna urväxta klänningar. Adjektiven som beskriver fostergårdens växt- och djurliv berättar om ett liv som är "gammalmodig[t]" "fredlig[t]" och "maklig[t]" – "en hvila, ja, en hvila liksom hela detta hem".³⁹⁰ Hos Sofie mognar tanken på att ge efter för Didriks uppvakning. Förlovningen förbådas med "denna rent kvinliga känsla av passivitet, af trött undergifvenhet och motståndslöshet gent emot något motbudande, men oundvikligt."³⁹¹ Citatet bär på toner av dödsdrift, längtan att passivt få föras av yttre påbud och starkare viljor. Den känsla av intighet som Sofie mer eller mindre omedvetet burit på under hela handlingen tillspetsas på Karlvik: "Den förskräckelse för ensamhet, som bor djupt i hvarje människas bröst, hur dold den än må vara, bröt plötsligt ut hos henne – denna försmak af den ändliga själens fasa för den stora Ensamheten – döden."³⁹² Ensamheten som drabbat Sofie upplever hon som ett dödshot och ur ett teoretiskt perspektiv aktiveras den dysforiska polen som motsats till äktenskapet i texten. Sofies dödsskräck är heller inte utan verklighetsanspråk i samhällsvillkoren: i ett brev skriver Rosina om sin allt svagare hälsa och knappa ekonomi, som begränsar hennes möjlighet till återhämtning och medicinering.

Utlämnad åt den symboliska hemlöshetens alienation griper Sofie inte efter Rosinas överlevnad som Saarenheimo föreslagit, utan efter sin egen. Med mannen, med Didrik, skulle hon få "ett riktigt hem[...] ett hem som ej skulle sakna ett hems betingelser", trygghet och ekonomisk säkerhet vid

390 *I tätmande led*, 179

391 *I tätmande led*, 186

392 *I tätmande led*, 187

sjukdom, men också diskursiv och samhällelig legitimitet.³⁹³ Därtill skulle de egna sjudande frågorna om livsuppgift vika undan. Hon skulle återfå barnets ansvarsfrihet genom en annans myndighet att vila i. I Sofies inre monologer skrivs igen in ett tydligt drag av hennes redan bekanta tendens till rationalisering, denna gång till äktenskapets förmån: ”Der låg framför henne någonting färdigt efter skolans tunga arbete – ett hem, en väntande kärlek, en öppen famn... Hvarför kunde hon icke mottaga dem? Lifvet var kort och i dödens stund gälde endast ett älskande hjärta.”³⁹⁴ Förlovningen ingås, men förblir en strikt verbal överenskommelse – till den oförstående Didriks frustration. Fysiskt håller Sofie sin kusin på avstånd, vilket igen signalerar att kroppen tystats. I dödsångestens grepp uppger hon sin plats – sin sensibla transcendens – och flyr tillbaka in i tankens konventionella sanningar av typen: ”Lifvet var kort och i dödens stund gälde endast ett älskande hjärta.” Sofies rationalisering sammankopplas i romanen, åter igen, med hennes oförmåga att sörja. Hennes förälskelse i Saarela slutar med ett svek, men vid avskedet står hon torrögd. Hon värjer sig mot förlustens smärta, men samtidigt också mot den levande känsla som nyss hade vaknat hos henne.

Kroppens andra uppvaknande i *I tätmande led* får sin impuls av sagan. När Didrik äntligen får kyssa sin fästmö, vaknar Sofie till medvetande. Till skillnad från sagens arketypiska hjältinnor väcker kyssen inte Sofie till kärlek för Didrik, utan till liv och medvetande om sin egen kärlek. Hon bryter sig loss från omfamningen och springer upp på sitt rum, där den första känslan som kommer över henne är skam. Hon drabbas av insikten att hennes ”stolt[a], ren[a] natur” älskar en gift man – förälskelsen i Saarela når med andra ord Sofies medvetande. Följande känsla är sorg över förlusten: ”Aldrig mer skulle de se hvarandra – aldrig, aldrig, aldrig./Tunga tårar begynte droppa ned, men nu voro de så besynnerligt heta och uppmjukande. Hvar och en af dem tog med sig litet af smärtan.”³⁹⁵ Efter smärtan följer en känsla av helhet: ”[V]issheten blef henne plötsligt dyrbarare, än allting annat på hela jorden. Hon hade gifvit sig åt kärleken med full visshet att nödgas upptaga kampen med honom, och likväl med sällhet

393 *I tätmande led*, 187

394 *I tätmande led*, 187

395 *I tätmande led*, 219

midt under qvalen.”³⁹⁶ Citatet visar på det mimetiska förloppet. Endast genom att ”[ge] sig åt kärleken” har Sofie kunnat utforska maktbalansen. Kampen med den kvinnliga referentens förborgade självuppgivelse som hon så fruktat som en del av kärleken har hon klarat och överlevt. Enligt Pedersen är det dock här som handlingen i *I tätmande led* fallerar:

Det grundläggande problem er, at romanens to historier, egentlig ikke harmonerer med hinanden, hvilket er særlig tydeligt på romanens sidste sider, hvor Sofies ulykkelige kærlighedshistorie og hendes ideologiske kamp skal gå op i en højere enhed.

Det beklemmende og umulige forhold till Saarela bliver med ét en kraftig inspirations- og energikilde. Omslaget savner psykologisk troværdighed og det bliver ikke mer sandsynligt af, at det indirekte er den konservative Saarela, der forsyner Sofie med grundlaget for hendes fremtidige radikalisme.³⁹⁷

I läsningen av *I tätmande led* som en kvinnlig bildningsroman menar jag dock att handlingen inte saknar psykologisk trovärdighet. Visserligen förlorar Sofie Saarela, men det är enligt min mening inte med förlusten som Sofies fortsatta kamp ska harmoniera, utan med *förmågan att hantera den*, det vill säga med hennes återvunna kontakt med sig själv. Den dyrbara visshet som Sofie i romancitatet ovan upptäcker är sin egen förmåga att älska inte enbart på ett andligt, opersonligt plan, utan också som en kroppsligt förankrad upplevelse med alla dess nyanser av sällhet och smärta. För att använda Irigarays termer vaknar hon igen till sin ”sensibla transcendens”. Enligt Carol P. Christ präglas kvinnolitteraturens skildringar av andlig strävan ofta av liknande uppvaknanden:

Awakening is followed by a *new naming* of self and reality that articulates the new orientation to self and world achieved through experiencing the powers of being. [This] often reflects wholeness, a movement toward overcoming the dualisms of self and the world, body and soul, nature and spirit, rational and emotional, which have plagued Western consciousness. Women’s new naming of self and world suggests directions for social change and looks forward to the realization of spiritual insight in social reality – the integration of spiritual and social quests.³⁹⁸

De två sista kapitlen i *I tätmande led* kan i min tolkning läsas som en skild-

396 *I tätmande led*, 220

397 Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 136

398 Christ, Carol P., 1995/1980, 13f

ring av ett sådant ”nytt namngivande” för Sofie: ”Hon började återfinna sig sjelf, blygdes att ha ryggat tillbaka för striden[...]. Att ha velat binda sin ungdomskraft.”³⁹⁹ Och vidare:

Uppräckten att hon älskade, gaf lif åt tusen frön inom henne, bragte otaliga tankar till blomning. Kärleken, ehuru hopplös, krossade henne icke, utan upplyftade och stärkte henne. Ur det bittra hjerterqvalet uppstod hennes gamla kärlek till menskligheten förnyad och renad från sjelfviskhet.[...] Hon kände att hennes dolda kärlek skulle hålla en lefvande ådra af menniskokärlek öppen inom henne, – blifva ett språkrör, genom vilket hon kunde förstå det menskliga lidandet.⁴⁰⁰

Igen använder Gripenbergs berättare natursymbolik för att belysa Sofies känslomässiga uppvaknande. ”[O]taliga tankar” blommar, en signal om att kroppen och tankens sanningar nu möts. I likhet med det föregående uppvaknandet i romanen tar även detta sig uttryck i förhöjd livskänsla hos Sofie, en upplevelse av sammanhörighet med sin omgivning jämsides med en iver att arbeta för den. Den utveckling som skett är dock att hennes arbete och etiska ambitioner inte längre utesluter henne själv; det handlar inte längre om att ”bortkasta sitt lif” utan om ”ett band mellan henne och menskligheten” och därigenom om en tillhörighet i kärleken som en kraft större än enbart hennes och Saarelas saga.⁴⁰¹ Sätillvida utgör *I tätmande led* en föregångare i kvinnolitteraturen: ”Protagonists in novels influenced by feminism, however, have slowly evolved an ability to think about their place in the community without becoming so community-oriented that they become self-effacing”, skriver Roberta Seelinger Trites i *Waking Sleeping Beauty*.⁴⁰² Trites hänvisar dock till böcker som är skrivna efter feminismens andra våg, det vill säga efter 1960-talet. I den meningen är Gripenberg verkligt tidigt ute med en roman om kvinnlig utveckling från självuppgivande idealism till ett balanserat samhällsengagemang och en egen kvinnlig plats:

– Qvinnor sådana som jag, – tänkte [Sofie], – hårda och med verksamhetsbegär, blefvo fordom tyranniska, grälīga husmödrar eller trätte bort sitt lif hos bröder och svägerskor eller hårdnade ensamma i ett tacklöst, förbisedt yrke. Det fanns

399 *I tätmande led*, 220

400 *I tätmande led*, 221

401 *I tätmande led*, 221

402 Trites, Roberta Seelinger, 1997, ix

ej plats för dem. Nu – ja, nu? Hvem vågar säga hvad de nu göra, hvad de ämnar göra? Deras leder tätna, ty ju flera personligheter uppstå bland oss, desto flera från den vanliga qvinnotypen afvikande skall det finnas. Och samhället behöver oss alla, om det blott lär sig att icke som hittills mottaga vår hjälp med bortvänt ansikte.⁴⁰³ (min kursiv)

Citatet kan läsas som ett manifest för kvinnor som självständiga individer. Sofie tar ställning för det individuella självet framom kvinnlig platslöshet. Sätillvida skiljer sig min tolkning av romanslutet från Pia Forssells att upplösningen inte i min mening frammanar militära associationer eller hotfulla avsikter⁴⁰⁴, utan utgör en samtidskommentar till tilltagande kvinnlig individualitet på andra sidan om dockhemmets stängda dörr. ”Nu – ja, nu?” frågar Sofie om självständiga kvinnors framtid och jag läser det som en ärlig fråga. Också som individer måste kvinnor ha en plats menar Sofie, en plats som samhället bör erkänna. För att återkomma till Carol P. Christs termer framställer Gripenbergs berättare en modern kvinnas namngivande, både av sig själv och av sig själv i världen. Sofie ser framåt mot de samhälleliga förändringar som ska rymma hennes nyvunna insikter om kvinnligt egenvärde.

Det val som Sofie slutligen tar kunde beskrivas som ett mellan kärlek och bildning, men man kan också argumentera för att dessa faktiskt avslutningsvis sammanfaller i romanen. Sofie väljer bort äktenskapet till förmån för arbetet, men genom hennes bildningssträvan i romanen är valet inte längre grundat på ideologisk dogmatik eller rationella övertygelser, utan på en kärlek både till sig själv och till sin omgivning. Likväl tecknas inte valet som lätt: ”I första ögonblicket gret och ropade hennes ungdom, hennes hjerta på ömhet, familjeband, kärlek, smekningar, kräufde någonting personligt att lefva för.”⁴⁰⁵ Sorgen över att avstå från den personliga kärleken skildras öppet i romanen. Citatet är tungt av kroppens längtan efter ”ömhet, familjeband, kärlek, smekningar” och sålunda erkänns nu dessa behov som en del av den hela, integrerade personen Sofie. I den könsdynamik som romanen återger – Sofies relation till Saarela, Didrik och Ilmari – är den symbiotiska lockelsen och dess maktobalans för båda

403 *I tätmande led*, 228

404 Forssell, Pia, 1999, 455

405 *I tätmande led*, 220

parterna dock ännu för stark för jämställd kärlek. ”Andas, lefva blott till hälften. Arbeta på sin egen innersta naturs omskapande för att bättre passa in i hans värld”, lyder Sofies reflektion över ett äktenskap med Didrik.⁴⁰⁶ Också i Gripenbergs tidigare novellsamling *Strån* framställdes äktenskapet i flera noveller som en institution som samtiden inte i etisk mening var mogen för. I samlingens sista novell, ”Hos Tante”, uttalar sig huvudpersonen, också hon döpt till Sofie: ”Jag önskar att vi i framtiden måtte kunna få äktenskap, d.v.s. en ärlig förbindelse, grundad på ömsesidig kärlek, mellan tvenne menniskor, en man och en qvinna, båda fullt utvecklade, medvetna om sina pligter, jemlika inför hvarandra och lagen.”⁴⁰⁷ Varken i *Strån* eller *I tätmande led* finns ett sådant äktenskap, vilket kan tolkas som att den litterära konstruktionen enligt författaren ännu inte kunde berättas, glappet till den sociala verkligheten var för stort. Också på denna punkt kan ekon av *Et Dukkehjem* läsas in. För ”[a]t samliv mellom oss to kunne bli et ekteskap”, menar Nora att, ”det vidunderligste [måtte] skje.”⁴⁰⁸

Det Gripenberg enligt min mening gör i romanen, är att fokusera på kvinnlig utveckling i riktning mot detta ”vidunderligste”. Den äktenskapliga kärlek som utesluter kvinnors utveckling till subjekt framställer Gripenbergs berättare genom paret Saarelas exempel som något i grunden avvikande från kärlek – som pliktmässig vana, beroende och maktbegär. Också den självständighet som Sofie uppnår kan tolkas som tentativ, som en ömtålig planta ännu i behov av eget utrymme för att växa sig starkare. Hennes slutliga val kan ställas i förhållande till den varning som Fredrika Runeberg några decennier tidigare hade läst in i Fredrika Bremers *Hertha*: ”Hvaremot Hertha, när hon slutligen också i sista stunden älskar och vinner kärlek, åter bindes och sammanpressas och vrides ur sin naturliga riktning.”⁴⁰⁹ Den enda lösningen som hos både Runeberg och Gripenberg tillåter kvinnor att bevara sin ”naturliga riktning” eller ”sin egen innersta natur[]” – sin integritet med andra ord – är att välja bort äktenskapet. Protagonisternas val att förbli ogifta och arbeta för ett förändrat samhälle kan också läsas som ett ideologiskt ställningstagande för det etiska, jämställda äktenskapet. ”Ja, mitt lif skall blifva ett arbete, men ett arbete

406 *I tätmande led*, 211

407 Gripenberg, Alexandra, 1884, 215

408 Ibsen, Henrik, 1965/1879, 71

409 Brev från april 1857. Fredrika Runebergs samling, SLSA 1104 Fr, IV.2.14.2, Nr. 25

som icke hårdnar, utan uppmjukar mig”, lyder de sista orden i romanen.⁴¹⁰ Citatet signalerar en fortsatt bildning. En kvinnlig plats är inte slutgiltigt uppnådd, men Sofie väljer att fortsätta rörelsen i dess riktning.

410 *I tätande led*, 228

4 Anna Åkessons *Gertrud Wiede* (1909)

”EN FÖRUNDERLIG KLARHET OCH KRAFT HA
BÖRJAT VÄXA I MITT INRE”

Av romanerna som analyseras i detta arbete är Anna Åkessons *Gertrud Wiede* från år 1909 den mest okända. Romanen är den första av de två prosaverk som den viborgska Åkesson gav ut under sin livstid. Den andra, *Under traditioners välde*, utkom två år senare, år 1911. Båda romanerna väckte ett svalt intresse under sin samtid. De noterades inte av dagspressens kritiker och bland tidskrifterna var det endast *Finsk Tidskrift* som recenserade dem. Den enda samtidskommentaren till *Gertrud Wiede* är därmed Sanny Ekströms kritik i *Finsk Tidskrift*. Ekströms artikel var till största delen ägnad åt ett refererat av romanens handling, men betonade också originaliteten i att ofärdstiden och de politiska konflikterna 1903-04 fungerade som bakgrund. I övrigt var värderingen blandad. Ekström fann Åkesson ”en hurtig, men föga smidig berättartalang” och menade att romanen inte var stilistiskt slutbearbetad. Bäst fungerade *Gertrud Wiede* enligt kritiken i dess ”konkreta åskådlighet, ofta buren af en underton af humor”.⁴¹¹

I recensionen av *Under traditioners välde* slängdes sedan debutantvantarna åt sidan. Runar Schildt som fungerade som kritiker var betydligt strängare än Ekström och uppenbart provocerad. Han ingav sig i polemik med hjältinnan Ebba Ehrnfelt som förundrade sig över ”hvarför en kvinnlig författare inte kan kritiseras på samma grunder som en manlig, nämligen på grund af hennes arbetes eget värde, utan att alla hennes medsystrar skall dragas in i spelet.”⁴¹² ”Vare sådant emellertid fjärran från undertecknad”,

411 Ekström, Sanny, 1910, 382f

412 Åkesson, Anna, 1911, 137

skrev Schildt och menade att det att han själv sammanförde Åkesson med Helena Westermarck och Kersti Bergroth i samma recension var ”rena tillfälligheter och ingalunda någon afsikt hos undertecknad att för damerna skapa en särklass med andra mätregler än dem, som gälla för manliga författare.” Sedan sågade han boken inte bara för dess stilistiska svaghet, utan också med tydlig ironi för dess alltför anspråksfulla tematik, ”utsugningen af arbetarklassen, det bekanta förfarandet med små och stora tjuftvar, oäkta barns sorgliga lott, samt kulmen på alla dessa skändligheter kurialstilens bibehållande i tingsprotokollen.”⁴¹³

Onekligen kan frispråkiga politiska ställningstaganden läsas in i Åkessons båda romaner, en tendens som Schildts recension, dementier till trots, visar att alltjämt placerade kvinnliga författare i skottlinjen för förlöjliganden. I den finländska och nordiska litteraturforskningen är Åkessons författarskap sedan så gott som bortglömt. Författaren får korta omnämningar i översiktsverken *Åttio år finlandssvensk litteratur* och *Finlands svenska litteraturhistoria*. I den senare är det dock bara Åkessons andra roman som snabbt (och med felstavad titel) uppmärksammas som folklivsskildring.⁴¹⁴ I *Nordisk kvinnohistoria* nämns Anna Åkesson inte alls. På forskarhåll noteras författarskapet egentligen för första gången först år 2007 i Arne Toftegaard Pedersens bok *Urbana odysseer*, som undersöker 1910-talets finlandssvenska prosa. Pedersen analyserar Åkessons romaner som stadsskildringar, men framhåller också att de ger ”en utmärkt inblick i några av de radikala strömningarna” som låg i tiden.⁴¹⁵ I *Gertrud Wiede* är det framför allt kvinnornas ställning och de sociala klyftorna som utgör huvudteman, ”kontrasten mellan den unga kvinnans längtan efter att göra något av sitt liv och de begränsade möjligheter som erbjuds.”⁴¹⁶

Det är denna inbördes polarisering som min läsning av *Gertrud Wiede* tar fasta på. Romanen utkom alltså år 1909 – ett årtal som av Birgitta Holm kallats för en kvinnohistorisk brännpunkt. Samma år mottog Selma Lagerlöf som första kvinna Nobelpriset i litteratur, Ellen Key återvände

413 Schildt, Runar, 1912, 140

414 Koli, Mari, 2000, 157

415 Pedersen, Arne Toftegaard, 2007, 332

416 Pedersen, Arne Toftegaard, 2007, 341

från sin landsflykt till Sverige och i London rapporterade den unga journalisten Elin Wägner från såväl den Internationella kvinnorösträttsalliansens kongress som det kända Holloway-fängelset om frigivningen av suffragetter.⁴¹⁷ I Finland hade kvinnorna bara några år tidigare, år 1906, fått rösträtt. På det skönlitterära fältet hade L. Onervas roman *Mirdja* utkommit år 1908 och väckt både jubel inom konstnärskretsar och en sedlighetsdebatt i mer konservativa grupperingar för sin öppna gestaltning av en kvinnas sexuella utlevelse utanför äktenskapet. Åkesson skrev med andra ord *Gertrud Wiede* i en kvinnopolitiskt tillspetsad tidsanda. Verkets tematik som rör sig kring en ung kvinnas frigörelsekamp framställs parallellt med det finländska storfurstendömet opposition mot tsarväldet, vilket även ger romanen en bredare och än mer brännbar politisk udd. ”Med tanke på att Finland ännu var en del av det ryska riket är det förvånande hur öppenhjärtigt Åkesson uttrycker sig”, menar Pedersen.⁴¹⁸

I Finlands svenska litteratur var åren kring 1909 präglade av dagdrivarådran, som med Thomas Warburtons ord var ”tidstypiskt maskulin; de var kort sagt herrar och skapelsens kronor.”⁴¹⁹ Dagdrivarnas cynism och desillusionering var dock inte ensamrådande i det litterära klimatet. Enligt Warburton var den mer idealistiskt sinnade Arvid Mörnes position en avvikelse. En annan utgjordes av en ”kvinnlig livssyn” i tiden. Synen fick, menar Warburton, sitt uttryck dels direkt hos ”kvinnliga antiflanörer” som Anna Åkesson, Karin Smirnoff, Sigrid Backman och Hagar Olsson som skrev engagerade uppgörelser mot den skeptiska tidsandan, dels indirekt som en ”feminin[] tendens” hos de manliga författarna. Han exemplifierar med Runar Schildts prosa, där en ”fruktbarande, positiv kvinnlighet” ställs som motvikt mot den sterila manligheten. I Warburtons översiktsverk från år 1984 placeras Åkesson under rubriken ”Etiker och engagemang”, en titel som sedan ekar i *Finlands svenska litteraturhistoria*, där tidens kvinnliga författare rubriceras ”Skönandar och engagemang” efter att de manliga författarna – ”Dagdrivare och Runar Schildt” – behandlats i det tidigare kapitlet. I Arne Toftegaard Pedersens bok *Urbana odysseer* diskuteras Anna Åkesson tillsammans med Sigrid Backman i ett kapitel

417 Holm, Birgitta, 1996, 133

418 Pedersen, Arne Toftegaard, 2007, 341

419 Warburton, Thomas, 1984, 142

vid namn ”Fjärran från flanörstråken”.

Tendensen inom litteraturforskningen kring 1900-talets två första årtionden är alltså tydligt polariserande mellan manligt och kvinnligt. Sterilitet ställs mot fruktbarhet, likgiltighet mot engagemang. Manligt dagdrivande vägs upp av kvinnligt sakdrivande och kvinnorna kommer fortsatt att uppställas som männens icke-jag, de är antiflanörerna till männens flanörer. Tendensen kan pådyvlas också *Gertrud Wiede* som politiskt medveten roman, men likväl problematiseras. Åkessons roman handlar i mitt tycke inte så mycket om att servera läsaren den företagsamma Nya Kvinnan som om att förmedla en splittring som utspelade sig också *inom* kvinnor i tiden. I Gertruds karaktär personifieras en dragkamp mellan gammalt och nytt, konvens och kreativitet, resignation och passion, och skapar hos henne den känslomässiga konflikt som samtidigt utgör handlingens drivkraft.

Som Pedersen påpekar gör det narrativa schemat i *Gertrud Wiede* – hemma-ute-hemma – att romanen kan läsas som en kvinnlig bildningsroman.⁴²⁰ Av de romaner som jag analyserar i detta arbete är Åkessons de facto den enda där protagonisten ensam och på eget initiativ ger sig ut i Europa, en resa vanligen förbehållen tidens manliga protagonister. Gertruds bildningsresa går från hemstaden Helsingfors till London, Berlin och Genève och varar i ett år. Ur ett irigarayskt perspektiv kan dock bildningsromanens klassiska mönster hemma-ute-hemma problematiseras och fördjupas. Enligt Irigarays synsätt är en kvinna symboliskt hemlös i diskursen och utgångsläget kan därför förstås som ”inte-hemma” eller ”hemlös” snarare än ”hemma”. Trots att kvinnliga protagonister i tidens litteratur ofta skildrades med ett växande medvetande om sin kulturellt ontologiska hemlöshet, menar Penny Brown att de också framställdes i ett närmast desperat tillstånd över att inte hitta vägar ”ut”:

Nineteenth-century assumptions about female behaviour and roles are still seen, in novels of the first decades of the twentieth century, to have considerable force, and despite changing opportunities female characters are often portrayed as deeply affected by the very assumptions they reject. The resulting conflict between the desire to rebel and the restraining hold of inner and outer forces frequently leads to feelings of guilt and self-hatred or self-deprecation, a duality which reflects that

420 Pedersen, Arne Toftgaard, 2007, 344

inherent in society which both withholds from women the opportunities to develop their capabilities and condemns or derides them for it.⁴²¹

I enlighet med Rachel Blau DuPlessis tanke om narrativa strukturer som ideologisk förhandlingsmark för hurdana berättelser som gick att berättas och levas blir det därför av särskilt intresse att undersöka hur Åkesson tänker sig denna möjlighet för sin protagonist, vad som med andra ord möjliggör Gertruds resa ”ut”. Utgångsläget i *Gertrud Wiede* är nämligen det samma som Brown i citatet ovan beskriver. Jämsides med upplevelsen av ett eget existentiellt dödläge pyr det ett hat och en vrede hos Gertrud. I enlighet med den metafor som Fredrika Runebergs berättare uppställde i ”En saga om Vreden” står hon med ”en hel knippe dolkar och svärd, fina skarpa, hvassa och osynliga” i sin hand och med frågan om hur de ska hanteras.⁴²² Som jag i det tidigare kapitlet om *Sigrid Liljeholm* diskuterat visar Runebergs saga på två kvinnolitterära strategier: den inåtvända självdestruktiviteten, som även Brown åsyftar i citatet ovan, eller den urskillningslösa, ofta omedvetna aggressionen, ”det blinda mordet”. Denna senare utåtvända destruktivitet riktas mot de håll där kvinnor hade makt och kunde ta sina egna patriarkala hämnder över barn, tjänstefolk eller andra kvinnor med mindre makt. Hur Gertrud handskas med sin aggression blir en av romanens centrala frågeställningar. I den andan blir bildning inte enbart ett slutmål, utan framför allt en process för att lära sig hantera den likgiltiga cynism eller det arroganta förakt som kunde känneteckna också en kvinnlig borgerlig protagonist i tiden. ”Att hitta ut” är Gertruds första utmaning och diskuteras i följande två avsnitt, ”Dotterns dragkamp” och ”Burens första nycklar”. Bildningsresan analyseras sedan som det läge ur vilket Gertrud börjar närma sig frågan om vad som kunde utgöra ett ”hem” för henne. Resan blir en undersökning av Gertruds – och i bredare mening en borgerlig kvinnas – tillgängliga alternativ. Såväl äktenskapet som den fria kärleken vägs och utforskas. Ur ett teoretiskt perspektiv utmålas resan som ett sätt för Gertrud att mimetiskt spåra den kvinnliga referentens roller i diskursen. Och medan alternativen utforskas närmar sig Gertrud samtidigt det ”hem” som känns som hennes eget. Hon upptäcker, skapar och rör sig mot ett eget rum.

421 Brown, Penny, 1992, 220

422 Runeberg, Fredrika, 1991/1861, 52f

I romanens bildspråk är de centrala symbolerna två. För det första är det den nog så klassiska fågeln och dess bur, som representerar den borgerliga hjältinnans frihet och trånga rum (slöshet) och återkommer i olika skepnader i romanen som en vink om var Gertrud befinner sig på sin bildningsväg. Ett annat återkommande drag i boken är dess fokus på karaktärernas ögon, ett drag som den för övrigt delar med Onervas *Mirdja*. Som Pedersen påpekar symboliserar ögonen andens spegel.⁴²³ Därutöver kan de dock även läsas i termer av blick, det vill säga mellanmännisklig reflektion och spegling. Inom en numera klassisk artikel inom feministisk filmforskning har Laura Mulvey myntat begreppet *the male gaze*. Den manliga blicken kopplas till aktivt, manligt iakttagande och får sin binära motpol av passivt, kvinnligt *to-be-looked-at-ness*.⁴²⁴ Konsthistorikern Griselda Pollock kopplar i sin tur den manliga blicken till flanören:

The flâneur symbolizes the privilege or freedom to move about the public arenas of the city observing but never interacting, consuming the sights through a controlling but rarely acknowledged gaze, directed as much at other people as at the goods for sale. The flâneur embodies the gaze of modernity which is both covetous and erotic.⁴²⁵

Enligt Pollock är flanören en uteslutande manlig gestalt: "[W]omen do not look. They are positioned as the *object* of the flâneur's gaze."⁴²⁶ I Mulveys och Pollocks argument betonas blickens kopplingar till makt och kontroll. Genom att upprepat återkomma till blickens dynamik åskådliggör Åkessons roman en ung kvinnas splittring mellan förväntad kvinnlig passivitet – *to-be-looked-at-ness* i enlighet med Mulvey – och upptäckten av eget begär att flanera i den offentliga sfären. Enligt Irigaray utgör kvinnor dock inte bara objekt för manliga blickar, utan fyller framför allt en spegelfunktion i vilken kvinnlig plats aldrig reflekteras.⁴²⁷ I romanens fokus på särskilt den manliga blicken i förhållande till Gertrud läser jag in hjältinnans spegelfunktion i den symbiotiska könsdynamiken: hennes sökande efter och bindande beroende av egen spegling.

423 Pedersen, Arne Toftegaard, 2007, 335

424 Mulvey, Laura, 1989, 19. Artikeln skrevs år 1973 och publicerades för första gången i tidskriften *Screen* 16: 3 (Autumn 1975).

425 Pollock, Griselda, 1988, 67

426 Pollock, Griselda, 1988, 71

427 Irigaray, Luce, 1993b, 19; Whitford, Margaret, 1991, 34, 77

4.1 Dotterns dragkamp

Romanen inleds med en stormbeskrivning:

Då Gertrud vände om hörnet och kom ut på den öppna platsen, fick höstvinden fatt i henne. Den svepte kring henne från alla håll, så att regnkappa och kjolar snärjde sig kring benen. Den slungade stora, kalla regndroppar i ansiktet, som hon förgäfvets sökte skydda med paraplyn. Den slet i håret och lösgjorde hårslingor, som slogo mot ögon och mun. Nu reste sig filthatten på ände trots nålen och kratsch – där vände sig paraplyn avvig.[...] Hon svepte kappan tätare omkring sig och böjde ned hufvudet. Det gällde att spänna muskler och krafter, en riktig kamp mot starka naturkrafter.⁴²⁸

I det inledande citatet uppställer författarskapets röst kamp som utgångsläget för berättelsen.⁴²⁹ Naturkrafter ställs mot Gertruds egna, sliter i hennes hår och kläder, söndrar paraplyet som är hennes skydd. Citatet fångar en skyddslöshet, men också en utmaning mot vilken Gertrud ”spänn[er] muskler och krafter”. Innanför hemmets torra väggar ser hon sig i spegeln och hennes känsla beskrivs som: ”den [...] som så ofta grep henne, då hon trädde in i hemmet: längtan efter varma, framsträckta händer, efter vänliga, glada ord, efter själar, som förstodo hennes. För hvem skulle hon berättä den nyhet hon nyss hört och som tryckte på hennes sinne?”⁴³⁰ På ett inre plan utgör inte familjehemmet ett skydd för Gertrud, utan återges i termer av ensamhet och främlingskap. Ur ett teoretiskt perspektiv är det talande att hemlöshetskänslan griper Gertrud framför spegeln. Som Penny Brown påpekat är spegelmotivet vanligt i kvinnolitteratur med utvecklingstematik. Det används ofta för att bryta ner en traditionell syn på kvinnlig narcissism och istället peka på en konfliktfylld självbild eller alienation.⁴³¹

Enligt Luce Irigarays teoribildning är alienation dock precis det kulturellt ontologiska tillstånd som kvinnor befinner sig i. I den patriarkala, symboliska ordningen är kvinnor platslösa. De representerar plats för männen genom att fungera som behållare för de identiteter som män skapar för sig

428 *Gertrud Wiede*, 1

429 ”Författarskapets röst” är narratologen Susan Lansers begrepp för en tredjepersonsberättare. (Se Lanser, Susan Snaider, 1992, 15f)

430 *Gertrud Wiede*, 2

431 Brown, Penny, 1992, 224

själva, men representeras eller reflekteras aldrig som behållare/plats för sig själva.⁴³² Gertruds längtan efter ”själar som förstodo hennes” kan i den meningen tolkas som en längtan efter att bli sedd, reflekterad och förstådd, snarare än färdigt fastställd och förtingligad i den statiska funktionen som moderkvinna. I romanens familjekonstellation är det inte rollen som mor hon spelar, utan som dotter, men modersfunktionen i den symboliska ordningen återstår och binder henne. Gertrud befinner sig i brytningspunkten mellan ”plikdens bud” för familjens enda dotter – att hon ska förbli i hemmet och ta hand om föräldrarna – och sin egen törst efter bildning och meningsfull samhällelig verksamhet. Ur protagonistens perspektiv gestaltas det som en djupt ambivalent kamp både *mot* och *om* den manliga blicken.

Familjen Wiede framställs i romanen som otvetydigt patriarkal. Medan fadern, hovrättsrådet Wiede, utgör familjens överhuvud, beskrivs modern som en martyrlig sjukling. I syskonskaran är den 23-åriga Gertrud den enda dottern mellan två bröder, juridikstuderanden Birger och polyteknikern Bengt. Också Gertrud drömmer om att studera men frustreras: ”Jag afundas alla flickor, som få fara till Helsingfors och fortsätta sina studier, men pappa tyckte t.o.m. att det var onödigt, att jag blef student. Han är så gammalmodig.”⁴³³ Berättarens teckning av Gertruds intellektuella ambitioner får sin samhällliga kontext av kvinnornas tilltagande rättigheter till utbildning. Kring sekelskiftet 1900 tog cirka 500 ungdomar i Finland studentexamen, av dem en femtedel kvinnliga. År 1901 hade kvinnor också fått studierätt till universitet på samma villkor som män och utgjorde en dryg tiondedel av de studerande.⁴³⁴ Romanens handling utspelar sig två år senare, år 1903, och Gertrud befinner sig således i en skärningspunkt mellan tidigare stängda dörrar som juridiskt sett höll på att öppnas för kvinnor och en samhällelig konvens som alltjämt ställde sig skeptisk till lärda kvinnor. Till familjen Wiedes patriarkala anda bidrar även att såväl fadern som den äldsta sonen tillhör juristskrået. I likhet med Åkessons andra roman *Under traditionens välde* representerar rättsväsendet och dess företrädare också i *Gertrud Wiede* den rådande samhällsordningens förtryckande traditioner.

432 Whitford, Margaret, 1991, 79

433 *Gertrud Wiede*, 24f

434 Utrio, Kaari, 2006, 46

Gertruds dragkamp utspelar sig i romanen mellan dessa två poler, lojalitet till den traditionella ordningen och längtan efter utbrytning. Gestaltningen är typisk för skildringar av kvinnlig utveckling, skildringar som enligt Penny Brown ofta karakteriseras av en protagonist med vaga men brinnande förhoppningar och ambitioner jämsides med ett bristande självförtroende och en upplevelse av maktlöshet.⁴³⁵ Den 23-åriga protagonisten placeras mitt i ungdomens frigörelsekamp och i romanens inledning utreds frigörelsens pris. För Gertrud som borgerlig kvinna utmålas priset som dels ekonomiskt, dels emotionellt. Frigörelse ur det borgerliga hemmet och det borgerliga hemmets uppluckring i stort innebär en klassdegradering som Gertrud kämpar med: "Hon for med en smeksam blick öfver de små helstoppade, ljusa möblerna och alla småsakerna, med hvilka hon prydt sitt rum. Skulle hon kunna skiljas från allt detta utan att knotta?/Tick- tack- tick- tack. Det lät som fat- tig- fat- tig. Var det tidens ande, som hviskade i hennes öra?"⁴³⁶ Också hennes håg efter självständigt arbete stöter på klasshinder inombords: "Och att springa och bjuda ut mig som en – hon ämnade säga tjänarinna men hejdade sig. Tjänster flyga icke i munnen på en, man får anstränga sig för att få en."⁴³⁷ Som citaten visar präglas den borgerliga Gertrud av en nedärvd självbild av överlägsen bekvämlighet som romanen utforskar. I berättarens skildring viskar dock "tidens ande" inte bara om krympande klassfördelar utan även om nya möjligheter för kvinnor, om frihet och självförverkligande bortom hemmets sfär. De emotionella hindren för frigörelse framställs dock som starkt knutna till Gertruds kvinnlighet.

I romanens inledande scen beskrivs Gertrud som både upprymd och upprörd med en myriad av krafter och frågor som bubblar inombords. Enligt Bobrikoffs mandat har flera äldre finska hovrättsledamöter uppsagts och förutom Gertruds upprördhet över maktpådraget föreligger plötsligt möjligheten att inte heller hovrättsrådet Wiedes plats ska förbli tryggad. Uppställningen är intressant, eftersom faderns potentiella uppsägning ur Gertruds perspektiv framställs som en moraliskt och politiskt upprörande orättvisa, men också rent personligt som en möjlighet för protagonisten

435 Brown, Penny, 1992, 221

436 *Gertrud Wiede*, 17

437 *Gertrud Wiede*, 23f

att bryta sig ut ur hemmet, att tvingas till det självständiga arbete som föräldrarna och hennes egen tvekan dittills bromsat. Väl hemkommen uppsöker Gertrud fadern, men får inget gensvar.

Helst hade hon velat gå fram till honom, slå armarna kring hans hals och tala om det hon hört, det förskräckliga, omöjliga. Men inför de kalla, ljusbruna, djupt lig-gande ögonen bakom de guldbågade glasögonen försvann lusten som alltid förut, då hon känt längtan att smeka honom. Hon stod framför honom som för en främmande.⁴³⁸

Faderns blick skildras som avlägsen och kylig och ordet "främmande" fångar Gertruds alienation. Fadern reflekterar inte dottern, utan irriteras närmast av hennes försök till diskussion om ett allvarligt ärende. Ur hans perspektiv berör ärendet inte familjens kvinnor. "Det där förstår du inte", tillrättavisar han och Gertruds fråga om modern redan vet besvaras likväl avfärdande: "Jag vet ej, möjligen har hon hört det skvallervägen liksom du. Fruntimmer få ju reda på allt."⁴³⁹ I Gertruds förhållningssätt till fadern skrivs dotterns dragkamp in – längtan efter speglade närhet och ilska över det bristande gensvaret. Mitt uppe i ungdomens frigörelsekamp söker Gertrud med andra ord faderns bekräftelse på hennes egen kvinnliga plats och en uppmuntran att fylla den, men möter enbart tomhet och platslöshet.

Till skillnad från Sigrid Liljeholm kan Gertrud Wiede känna både hat och vrede, men i likhet med Sofie Veyman i *I tätande led* vågar hon inte öppet uttrycka den i betydelsefulla relationer: "En dof vrede jäste inom henne, icke blott mot de fiendtliga makter, som störtade hennes folk i olycka, utan ock mot fadern, som behandlade henne som ett barn trots hennes tjugotre år."⁴⁴⁰ Som citatet visar uppställer författarskapets röst en analogi mellan far-dotter-relationen i det borgerliga hemmet och Finlands position visavi tsarriket. Det politiska läget i romanen kommer sedan återkommande att spegla Gertruds egen frihetskamp. I likhet med fadern under Bobrikoff upplever också dottern sig vara bunden: "Nej, i faderns ögon förstod hon aldrig något. Hon var en okunnig, underlägsen varelse trots sin student-

438 Gertrud Wiede, 4

439 Gertrud Wiede, 7

440 Gertrud Wiede, 6

mössa. Hon tyckte, att han formligen njöt vid orden: den, som har makten, gör hvad han vill. En despot förstår andra despoter.”⁴⁴¹ Citatet fångar faderns blick specifikt och det Gertrud läser om sig själv i den. I ”faderns ögon” är hon ”okunnig, underlägsen” och maktlös. I Gertruds vrede och ironi finns dock en medvetenhet om orättvisa inskriven, en medvetenhet om den kvinnliga platslösheten som binder henne till hemmet utan att reflektera henne och tillåta henne ett eget existentiellt och intellektuellt utrymme. Vreden har dock ännu inte hittat konstruktiva kanaler. Den är ”dof” och ”jäs[er] inom henne” och något uppror mot fadern vågar hon inte riskera. I den meningen kan Gertrud inledningsvis tolkas som djupt präglad och fångad av sin funktion i det manliga imaginära. Makten, blicken och bekräftelsen är förlagda hos fadern och Gertrud vågar ännu inte bryta den symbiotiska enheten och ifrågasätta bilden av sig själv som ett underlägset barn. Hon undertrycker sin vrede och fortsätter att spegla faderns makt och överlägsenhet tillbaka till honom.

Gertruds vrede skildras som ett moraliskt dilemma för henne själv. Känslan väcker både skuld känslor och förvirring: ”Det är fult af mig att tala illa om mina egna, jag vet det. Det är lumpet”, ursäktar hon sig för sin kusin Håkan som hon anförtrott sin frustration.⁴⁴² Förvirringen är ett led i Gertruds splittring mellan kvinnliga ideal å ena sidan och viljan att skaka dem av sig och göra uppror å den andra: ”Är det rättvisa i, att en kvinna skall sitta hemma och latas, emedan det anses bryta mot pliktens bud att lämna föräldrarna, om hon är enda dotter? Ingen fodrar detta offer af Birger och Bengt”, klagar hon uppfodrande för Håkan.⁴⁴³ I berättarens framställning dras Gertrud således mellan ”pliktens bud” och sin egen vrede över samma bud. De tvära kasten leder även till självförakt över att inte hitta vägar ”ut”: ”Gamla fördomar och idéer omgärda ännu [kvinnans] frihet på alla håll. [...] Och för att klafbinda hennes själ har man uppfunnit ett ord, som jag hatar öfver allt på jorden – ordet konvenans. Och ändå är jag själf slaf under den, ty jag är feg.”⁴⁴⁴ Den egna ”fegheten” som Gertrud syftar på i sin replik fångar frigörelsens emotionella pris. Att bryta loss

441 *Gertrud Wiede*, 8

442 *Gertrud Wiede*, 26

443 *Gertrud Wiede*, 21

444 *Gertrud Wiede*, 29

och bli självständig skulle kräva ett brott med konvensansen, det vill säga ett brott med samhälleliga förhållningsregler för lämpligt kvinnligt beteende och tillåtet handlingsutrymme. Enligt Irigaray är ett ifrågasättande av den kvinnliga identiteten i den patriarkala, symboliska ordningen det enda alternativet om kvinnor inte ska hållas kvar i symbolisk hemlöshet och alienation, men menar samtidigt att detta är något som kan uppfattas som extremt hotfullt.⁴⁴⁵

För Gertruds karaktär, som kan läsas som en typbild för tidens dotterroll i den borgerliga familjen, utgörs de ordspråkmässiga hötapparna av vuxenblivning och kvinnlighet. En "vuxen kvinna" blir i den meningen en paradoxal term, en omöjlighet inom diskursens symboliska hemlöshet för kvinnor. I enlighet med Irigarays synsätt, enligt vilket de västerländska diskurserna är baserade på endast ett existerande subjekt, det manliga, kan man argumentera för att också det västerländska subjektets existentiella ansvar enbart tillfaller den manliga referenten. Eller som Håkan först frågar Gertrud: "Hvarför plågar det dig att vara kvinna? Det är ju mycket bekvämare än att vara man."⁴⁴⁶ I den symbiotiska könsdynamiken gäller det manliga subjektets ansvar inte bara honom själv, utan även kvinnan som hans andra hälft. På ett symboliskt plan utgör kvinnorna männens hem, men den kvinnliga hemlösheten och kvinnors brist på egen plats gör även männen ansvariga för dem. Sekundärvinsten för kvinnors plats- och maktlöshet är således bekvämligheten och ansvarsfriheten i att aldrig behöva bli vuxna och självständiga. I *Gertrud Wiede* representeras detta av modern, som befäster sitt fullständiga beroende genom sjuklingens roll och genom att ångestfullt försöker bevara sitt statiska "hem" intakt mot "tidens ande". De moderna förändringarna representeras i romanen av den yngre sonen, Bengt:

Fru Wiede satt i en bekväm länstol med en själ öfver axlarna och läkarboken på ett bord bredvid sig. [...] [Bengt] skrämde och öfverraskade henne med sin otroliga liflighet, hurtighet och kraft. Han var ett störande element, som vände upp och ned på huset med sina påhitt och uppfinningar. Hon glömde aldrig, att han engång konstruerat en diskningssmaskin, med hvars tillhjälp han slagit sönder ett halft dussin tallrikar och diverse koppar med tefat. [...] Hon gick i ständig ångest,

445 Whitford, Margaret, 1991, 77

446 *Gertrud Wiede*, 21

då han var hemma, att han skulle uppfinna något nytt förstörelseredskap för det timliga bohag, vid hvilket hennes själ hängde fast.”⁴⁴⁷

Gertrud dras mellan resignation till en platslöshet lik moderns – att binda sin egen själ vid det borgerliga hemmets ”timliga bohag” och ”bekvä[m][a] länstol[ar]” också i mer symbolisk mening – och det höga priset för att behålla sin egen integritet och bryta sig ut: ”Det slog Håkan, att han sällan sett ett så rörligt ansiktsuttryck. Hon hade liksom två slags ansikten. Ett misslynt och uttråkadt med grunda, själlösa ögon och ett annat fullt aflif, med mörka, djupa ögon, ur hvilka kamplystna tankar blixtrade fram.”⁴⁴⁸ Igen fokuserar berättaren på *blick*, på Gertruds ögon. Citatet berättar om den inre konflikten hos Gertrud genom det som hennes blick återspeglar, vissheten och värdet av en egen själ eller resignerad själlöshet. Ur Irigarays perspektiv är det kampen om den kvinnliga platsen som fokuseras och i och med den kampen förutsättningen för en etisk könsskillnad: ”In order to keep one’s distance, does one have to know how to take? Or speak? It comes down in the end to the same thing. Perhaps the ability to take requires a permanent space or container; a soul, maybe, or a mind?”⁴⁴⁹ I brist på denna behållare menar Irigaray att kvinnor omger sig med och söker trygghet genom yttre attribut som kläder och smycken, en tendens som i *Gertrud Wiede* blir skönjbar i fru Wiedes ångestladdade identifikation med hemmets bonader.⁴⁵⁰ Gertruds mor skisseras med drag av självcentrering och beroende, det vill säga alltjämt som ett barn. Enligt Penny Brown präglas skildringar av kvinnlig utveckling av precis detta överhängande hot. Jämsides med barnets sårbarhet och osäkerhet hotar egoism och narcissism att förbli ständiga tillstånd hos kvinnor som inte uppmuntras av sin omgivning att bli vuxna.⁴⁵¹ I sitt barnlika tillstånd gestaltas modern som en djupt bristfällig modell för sin dotter i hennes vuxenblivning. Inte heller moderns ögon kan spegla Gertrud, utan beskrivs som ”grumliga, slöa.”⁴⁵²

447 *Gertrud Wiede*, 38f

448 *Gertrud Wiede*, 35

449 Irigaray, Luce, 1991, 168

450 Irigaray, Luce, 1993a, 65

451 Brown, Penny, 1992, 221

452 *Gertrud Wiede*, 9

Att Gertrud så öppet tvekar att bli vuxen kan även tolkas som att kvinnobilden i den idealistiskt färgade kvinnliga bildningsromanen i början av 1900-talet kan rymma mer svaghet och fler brister hos sina huvudpersoner, mer mänsklighet med andra ord, än 1800-talsföregångarna. Till skillnad från Sigrid Liljeholm och Sofie Veyman bärs Gertrud Wiede inte av religiös övertygelse och i ännu högre grad än Gripenbergs hjältinna konstrueras hon som ångestdrivet sökande efter den saknade narcissistiska bekräftelsen. Till skillnad från Sofie Veyman är Gertrud därtill medveten om detta drag hos sig själv och föraktar sig själv för det. Den ”misslynt[a]”, ”uttråkad[e]” likgiltigheten som präglade tidens dagdrivarådra framställs som ett inneboende drag och en reell risk, eller ett möjligt val, också för Gertrud. När Gertruds kusin Håkan föreslår att hon ska börja undervisa fabriksarbeterskor på kvällarna, är det heller inte någon djup upplevelse av mening som tilltalar henne så mycket som fantasier om att ”sitta som en prinsessa bland sina lärjungar och bli beundrad och tillbedd”, det vill säga om en idealiserad position sprungen ur samhällsklassernas ojämsställdhet.⁴⁵³ I samma anda förbyts den första entusiasmen av rädslan att *inte* bli beundrad, utan tillplattad under kritiska blickar från de håll där Gertrud själv placerar makten:

Ögonen blefvo matta och öfver munnen gled åter det välkända, missnöjda draget.

– Hvad skola de därhemma säga? Pappa är satirisk, Birger gör narr af mig, och mamma kommer att bråka om, att mina elever skråma golfven och smutsa möblerna. Och så blir jag sårad och mister lusten och blir tvär och sur.

– Det tror jag inte om dig, du har mer energi än så. Att öfvervinna svårigheter skänker tillfredsställelse. Låt dem skratta åt dig. Stora själar bry sig inte om, hvad andra tycka och tänka.

– Men jag är ingen stor själ, Håkan, fastän jag så så gärna ville vara det. Det är just det tröstlösa. Jag vet, att det är ynkligt och barnsligt att i allmänhet bry sig om, hvad folk tycker och säger om en, blott man alltid handlar efter sitt samvete, och ändå kan jag inte låta bli att fästa afseende vid det.⁴⁵⁴

Som citatet visar framställs Gertrud alltså inte som någon ”stor själ”. Åkessons berättare beskriver inte in en liknande styrka och självhävdelse hos Gertrud som den som karakteriserade Gripenbergs protagonist, utan

453 *Gertrud Wiede*, 33

454 *Gertrud Wiede*, 35f

skildrar i stället hennes narcissistiska sårbarhet och behov av ständigt godkännande vid sidan om kamplusten och den intellektuella nyfikenheten. Faderns och brödernas kritiska blickar skrämmer och binder henne och hennes enda försvar utgörs av förakt. Det berättaren skildrar är Gertruds internalisering av kvinnlig platslöshet. I brist på egen förankring är Gertrud beroende av att åtminstone utgöra den position där den manliga blicken, identiteten och makten vilar. Samtidigt är det konfrontationen med denna sårbarhet som blir en av bildningsresans främsta utmaningar, att söka nyckeln till narcissismens inre galler.

Familjedynamiken tillspetsas i romanens handling när andra hovrättsledamöter avgår i solidaritet med de avskedade kollegerna, men Gertruds far väljer att sitta kvar. För Gertrud är faderns val ett uttryck för skamligt fosterlandsförräderi, men därtill uppfattar hon det som ett sätt för honom att hävda sin egen patriarkala makt genom att bevara familjekonstellationen intakt. Ur ett teoretiskt perspektiv är valet ett sätt för diskursens manliga referent att fortsatt bära det manliga subjektets ansvar ”för två”⁴⁵⁵ – att behålla ”väggarna” som utgör det symboliska hemmet inte bara för hans egen identitet utan också är den behållare som bär modern och Gertrud som kvinnliga och i konkret mening ekonomiskt beroende referenter. Uppror mot Bobrikoff skulle kosta hovrättsrådet Wiede hans försörjning och med den hela familjens hem. ”Det är lätt att döma, då man ej bär ansvar och ej är familjeförsörjare”, försvarar han sitt beslut.⁴⁵⁶ Ur Gertruds perspektiv är det dock precis detta som varit hennes hopp, att det förtryckande hemmet skulle raseras och frigöra samtliga familjemedlemmar ur deras låsta positioner i könssystemet:

Blefve de fattiga, finge hon lof att skaffa sig tjänst, hvilket föräldrarna hittills icke önskat. Hon skulle bli exemplarisk i arbetet och lönen hastigt höjas. För egen del skulle hon behålla det minsta möjliga, allt öfrigt skulle hon ge åt föräldrarna. Man skulle börja erkänna hennes förmåga och värde. Fadern skulle bli tillgängligare och vänligare, modern glömma sina krämpor och Birger ändtligen ta sitt förnuft till fånga och bli flitig samt aflägga examen. Fattigdomen skulle bringa frid och harmoni i stället för olycka och elände.⁴⁵⁷

455 Här åsyftas den symbiotiska tvåsamheten som egentligen är enhet och som Irigarays etiska könsskillnad strävar efter att luckra upp. Se Irigaray, Luce, 1993a, 65

456 *Gertrud Wiede*, 86

457 *Gertrud Wiede*, 14f

Som citatet visar är Gertruds egen roll i fantasin så väl mäktig som idealiserad. Friheten – både den existentiella och den ekonomiska – tillfaller henne lätt och utan vrede. När fadern sålunda inte raserar familjesystemet, utan solidariserar sig med den patriarkala diskursen också i bredare politisk mening genom att ”lyda Bobrikoff” tillspetsas Gertruds eget existentiella val.⁴⁵⁸ Frågan är om hon ska fortsätta att lyda under faderns mandat eller börja bära ansvar för sig själv som vuxen kvinna och självständig samhällsmedborgare.

4.2 Burens första nycklar

Ur det idealistiska bildningsperspektivet blir frågan således *om* och *hur* en förändring av beroendet skildras i romanen. Var hittar Gertrud kraft för att konfrontera sin symboliska hemlöshet? I romanens ideologiska bygge blir det framför allt två element som skapar förändringspotential i handlingen: Håkans karaktär och Gertruds egen vrede.

I den krets där författarskapets röst inledningsvis presenterar Gertrud är ensamheten som jag tidigare nämnde ett centralt drag. Det är inte bara i familjen som protagonisten upplever en brist på ”själar som förstodo henne”. Hon skildras också sakna förtrogna efter att hennes enda väninna har gift sig och flyttat bort. Håkans karaktär skrivs rakt in i denna brist. Han är Gertruds kusin, men likväl en ny bekant, nyinflyttad till staden för att undervisa vid läroverket. När Gertrud springer på honom på väg till skridskobanan beskrivs Håkans ögon som ”trohjärtade” och hans ansikte leende. ”Det formligen strömmade kraft och hälsa från den resliga gestalten med de breda skuldrorna och det stora hufvudet, som ofullständigt täcktes af en för liten skinnmössa.”⁴⁵⁹ Som de fysiska attributen signalerar representerar Håkan tryggheten. Han är reslig framför allt i förhållande till Gertrud, som har svårt att gå i bredd med hans långa steg. Dynamiken mellan de två uppställs således omedelbart som en mellan stor och liten. Inför Håkans bekräftande gestalt blir Gertrud snabbt förtrolig och får sätta ord på de frustrationer och känslomässiga konflikter som antytts i det första kapitlet. Hon möter förståelse för sin dragkamp: ”Hans manliga

⁴⁵⁸ Gertrud Wiede, 85

⁴⁵⁹ Gertrud Wiede, 19

hjärta svällde af medkänsla och rösten blef beskyddande öm: – Lilla fågel, som ej har kraft och makt att flyga ur buren, när den blir trång och svår att andas i.”⁴⁶⁰ Förutom medkänsla har Håkan även ett allvar och utmanar Gertrud med sina frågor:

– Är farbror då så bestämdt emot det? Om du verkligen finner lifvet outhärdligt utan ett regelbundet arbete, tror jag han nog skulle ge med sig.

De blå ögonen sågo allvarligt på henne genom glasögonen. Det var inte att slippa undan. Hon blef röd och sade litet skamset:

– Ser du, det är just det, att jag saknar mod och energi att tala ut med honom.

Blott jag tänker på hans ironiska leende, känner jag mig feg.⁴⁶¹

I termer av bildningsparadigmet blir Håkan en mentor för Gertrud. Han bidrar med initiativ och idéer på hur Gertrud kan bryta sin frustrerade brist på meningsfull verksamhet och hjälper henne att se sitt klassprivilegium, den relativa frihet som hon genom sin studentexamen och sin rikliga fritid redan äger. Samtidigt erbjuder han sig själv som hennes stöd och speglar en tilltro till hennes styrka och energi och ifrågasätter framför allt hennes upplevelse av skörhet inför kritik: ”Det är för att du är så ung ännu, barn, när du blir äldre växer du ifrån det. Jag tror, du skulle stå dig bra i ett nappatag med lifvet.”⁴⁶² I och med Håkans replik ovan inleds också den fågelsymbolik som återkommer genom romanen. I detta skede framställs Gertruds ”rum” alltjämt som en bur och hjältinnan själv som maktlös att ta sig ur den.

Håkan representerar ett pedagogiskt sinnelag som både kan handleda Gertrud och ta henne på allvar. Viktigt nog erbjuder han en annan manlig spegling än den Gertrud mött i sitt hem. Som mentor är hans blick medkännande och signalerar trygg vuxenhet i förhållande till det frustrerade barnajag som Gertrud ännu inte lämnat bakom sig:

– Jag skall gärna vara din förtrogna och aldrig svika ditt förtroende, Gertrud, var säker på det.

Han böjde sig ned mot henne och talade i en ton, som när en gammal, rar farbror talar till ett missnöjdt barn. Hon hade velat lura sig mot hans breda skuldra

460 *Gertrud Wiede*, 26

461 *Gertrud Wiede*, 23

462 *Gertrud Wiede*, 36

och gråta ut sin kufvade längtan.⁴⁶³

Som citaten ovan visar ger relationen till Håkan Gertrud den närhet och bekräftelse som hon saknat hos sin far, men likväl är den baserad på en ojämlig dynamik. I Håkans ögon är Gertrud ett barn eller en "li[ten] fågel, som ej har kraft", medan hon i sin tur ser honom som en "rar farbror" eller en reslig gestalt som det "formligen strömmade kraft" från. Också med Håkan förlägger Gertrud med andra ord kraften och blicken hos en annan, hos en man. Trots att ögonen som möter hennes denna gång är stödjande, förändras inte maktdynamiken för Gertrud som fortsätter att spegla tillbaka sitt eget kvinnliga underläge.

Talande nog hindrar inte heller detta att relationen mellan Gertrud och Håkan hos honom, utöver pedagogens och mentors gensvar, väcker friarens längtan. Den varma blick som Håkan riktar mot Gertrud motsvarar inte alltid hans faderliga stämma och medan Gertruds fåfänga kittlas upplever hon själv ett tydligt inre motstånd mot en romantisk relation. Överlappningen av rollerna fångar en tendens som Susan Fraiman menar att är vanlig i kvinnliga utvecklingsromaner. Ofta är den kvinnliga protagonistens enda mentor mannen som skolar henne för att gifta sig med henne. När lärlingsprocessen i den narrativa strukturen övergår i äktenskap kvarstannar hjältinnan i rollen av evig novis.⁴⁶⁴ Så väver också Åkessons berättare in båda dessa trådar i Gertruds och Håkans relation. Utöver sin mentorsroll representerar Håkans karaktär kvinnans traditionella väg till frigörelse från föräldrahemmet, äktenskapet. I *Victims of Convention* pekar Jean Kennard på den engelska romanens mönster av "två friare". Enligt det litterära mönstret placeras hjältinnan mellan en "god" och en "dålig" man av vilka den "rätta" representerar hjältinnans egen mognad och utveckling.⁴⁶⁵ I många avseenden uppställs Håkan som "den rätta friaren" i *Gertrud Wiede*. Som Gertruds kusin ingår han redan i familjen och hans roll är medlarens. Han kan släta över syskonens konflikter och hans åsikter respekteras av Gertruds far. "Jag skall hjälpa dig därhemma. Åt mig våga de nog icke skratta", lovar han Gertrud.⁴⁶⁶ Därtill framställs hans folkbild-

463 *Gertrud Wiede*, 26f

464 Fraiman, Susan, 1993, 6

465 Kennard, Jean, 1978, 11

466 *Gertrud Wiede*, 36

ningsideal och hans kärlek till Gertrud som såväl sympatiska som äkta. Stödd av Håkans varma och beundrande blick hittar också Gertrud det mod hon behöver för att bryta sig ut ur barndomshemmet. Men samtidigt problematiserar berättarrösten det traditionella kvinnolitterära mönstret där kvinnan rör sig från föräldrahemmet till mannens hem genom att beskriva en kvinnlig bildningsresa.

Bildningsresan präglas i romanen av ambivalens. Den framställs dels som flykt, dels som självförverkligande för Gertrud. På båda planen är den dock en reaktion på faderns val att stanna i hovrätten. Intressant nog frigör valet, som Gertrud tolkar som fosterlandsförräderi, äntligen henne vrede. Så länge faderns handlingar begränsar sig till att förbjuda Gertrud att studera pyr och jäser hennes ilska, men hindras av skuld känslorna och "pliktbud" från att släppas fri. Läser man romanen i enlighet med DuPlessis tanke om vilka berättelser som enligt sociala och litterära normer går att berätta kräver alltså dotterns rätt att konstruktivt använda sig av sin ilska en förbrytelse av fadern, en oförlåtlig handling. Genom faderns fosterlandsförräderi förskjuts det moraliska perspektivet. Gertruds vrede är inte längre "självisk" och okvinnlig, utan ett uttryck för trohet mot en högrestående ideologi. Den egna självständighetssträvan räcker inte för Gertrud att kunna övervinna de "klavbindande" skuld känslorna, men Finlands självständighetssträvan gör det:

Alla orättvisor, som hon enligt sin egen åsikt fått lida, döko upp i hennes minne och blefvo till något vida värre än förut.[...] Hon hade kunnat förlåta fadern allt annat men icke detta – icke feghet, ynkedom, förräderi mot sitt land.

I hennes själ fanns endast hårdhet och bitterhet och agg och vrede. Alla dessa känslor växte och växte med hvarje minut och blefvo till en oerhörd tyngd, som hotade att kväfva henne. Om hon ej talade ut med fadern, skulle hon hata honom hela sitt lif, hon skulle aldrig förlåta honom. Och plötsligt fattades hon af en häftig önskan, att han skulle få slag och dö, innan hans kolleger hunno få afsked.⁴⁶⁷

Som citatet visar framställs vreden som komplex. Den är tyngd av förflutna orättvisor och när den äntligen får uttryck är den häftig och färgad av mordiska fantasier. Fredrika Runebergs "blinda mord" präglar således alltjämt den länge uppdämnda kvinnliga vreden.⁴⁶⁸ De mordiska lustarna

⁴⁶⁷ *Gertrud Wiede*, 81f

⁴⁶⁸ Se avsnitt 2.1 Kvinnlig vrede

kan även tolkas som starkt förknippade med den skam som berättaren beskriver hos Gertrud. I den starkt symbiotiska könsdynamiken avspeglar faderns handlingar inte enbart honom själv, utan i Gertruds upplevelse bidrar de till att hennes egen status dalar. Det är skammen och den egna narcissistiska kränkningen som Gertrud flyr, när hon reser från Finland.

Men vreden bär också på en konstruktiv kärna som hjälper Gertrud att bryta sig ut ur barndomshemmet. Det egna beslutet blir så gott som omedelbart: ”Jag har låtit mitt samvete tala och stannat hemma, fastän hela min själ längtat bort till studier och arbete. Jag har uppfyllt min dotterliga plikt, såsom det så vackert heter. Men nu stannar jag ej längre här, jag reser i morgon utomlands.”⁴⁶⁹ När Gertrud står framför fadern för att meddela om sitt beslut framställer berättaren en säkerhet och en upplevelse av övertag hos henne. Resan innebär en viss berusande triumf över det förflutna, men ändå kan den inte tolkas som en genomgången frigörelse från eller en brytning med det manliga imaginära eller med dotterrollen. Det geografiska och moraliska avståndet skrivs in som ett sätt för Gertrud att värna om sin psykiska integritet, men samtidigt förblir hon bunden till fadern både genom sitt förakt och sitt fortsatta behov av den manliga blickens bekräftelse. Den ”dotterliga plikt[en]” kvarstår, men överflyttas till kusinen. I Gertruds rörelse från hemlöshet ”ut” på sin bildningsresa utgör Håkan bron. Han stöder faderligt hennes reseförberedelser både emotionellt och konkret och när han i avskedets stund friar svarar Gertrud ja.

I och med Gertruds jakande svar antar hon (dotter)rollen som fästmö till ”den rätta friaren”. I enlighet med Irigarays teorier tänker jag mig att bildningsresan i romanen kan läsas som en mimetisk efterapning av precis denna roll. Som jag tidigare föreslagit kan Irigarays mimesis-begrepp förstås i termer av en kvinnas medvetenhet inför sina positioner i diskursen. Hennes utmaning är att spela de roller som är uppställda för den kvinnliga referenten och samtidigt upprätthålla en utforskande eller lekfull distans till dem. Mimesis är ett försök att förstå de tillgängliga, om än imaginära, rollerna inifrån dem, snarare än att enbart tänkas och talas av dem. I *Gertrud Wiede* kan Gertruds resa ut i Europa inte ses som ett sätt för protagonisten att stiga utanför diskursens symboliska hemlöshet, men dä-

⁴⁶⁹ *Gertrud Wiede*, 76

remot som ett tillfälle att utforska och i högre grad medvetandegöra sin egen funktion i den. Resans geografiska och tidsmässiga distans skapar ett reflektionsutrymme – ett ”ut” – mellan ”hemlöshet” och frågan om vad som egentligen utgör ett hem för kvinnor.

De element som karakteriserar bildningsromanen, rörelsefrihet, formativ kulturell bildning och social frihet, var länge den västerländska medelklassmannens monopol och gjorde genren svårtillämpbar på andra samhällsgrupper: ”Without him, and without the social privileges he enjoyed, the *Bildungsroman* was difficult to write, because it was difficult to imagine”, skriver Franco Moretti i *The Way of the World*.⁴⁷⁰ I Åkessons narrativa bygge blir stenarna dock noggrant lagda för att konstruera precis denna föreställning för en borgerlig kvinna. Faderns fosterlandsförräderi gör Gertruds ilska och frigörelse moraliskt tillåtna. Håkan stöder kusinen emotionellt och i enlighet med klassprivilegiet visar det sig att Gertrud mycket lämpligt besitter ett arv efter sin tant Eva, vilket möjliggör resan ekonomiskt.

4.3 Mellan bildning och börd

Gertruds bildningsresa blir ett slags motsvarighet till de studier som hon drömt om i huvudstaden. Berättaren uppehåller sig vid vistelserna i London och Genève och städerna kommer att representera olika sidor av bildningsbegreppet. Till det yttre handlar resan om rörelsefrihet, om att bryta upp gallren till den borgerliga jungfrubur som dittills utgjort Gertruds liv: ”Hon hade väntat, att skilsmessan skulle kännas svårare.[...] / Men ju längre afståndet blef mellan båten och stranden, dess starkare blef känslan af befrielse. Det var, som om något tungt och mörkt glidit från henne och fallit ned i det svarta, djupa vattnet”.⁴⁷¹ De upplevda bojorna glider av Gertrud medan båten rör sig mot öppnare vatten. Som första etapp blir London prövomark för den nyvunna självständigheten. Ensam orienterar hon sig med kartan i hand, idkar språkstudier och uppsöker litterära minnesmärken. Kunskapshungern får äntligen föda och ”[h]em hade hon skrivvit, att London säkerligen är jordens smutsigaste och in-

470 Moretti, Franco, 2000/1987, ix-x

471 *Gertrud Wiede*, 97

tressantaste stad”.⁴⁷² Bildningen i England blir i den meningen framför allt formativ. Som fisken i vattnet umgås Gertrud med det internationella klientelet på sitt pensionat, debatterar stormaktspolitik med värdinnans son och försöker skryta med den yngre broderns agitation där hemma. Vistelsen utmanar dock inte Gertruds självbild eller människosyn som framför allt styrs av klasstänkande:

Och tyckte ni ej, att vår värdinna, fru Blume, var otreflig och simpel? Mrs. Hawkes i London var mycket finare. Och ändå skröt fru Blume med, att hennes far varit öfverste. Jag kände på mig, att hon inte hade några sympatier för mig utan endast tolererade mig för inkomstens skull och emedan min far är ledamot i en öfverdomstol – hon suckade – hur härligt hade det icke varit att kunna säga varit i stället för är.⁴⁷³

Gertruds replik uttalas på tåget till Genève. Jämförelsen mellan pensionsvärdinnorna i London och Berlin visar att resan inte har distanserat Gertrud från hennes högborgerliga referensram. Friheten under resan börjar långsamt kännas falsk och meningslös när hon ställs inför den gryende upptäckten att hon bär sina egna känslomässiga konflikter med sig. Ett dåligt samvete över den politiska kamp som brodern och fabriksarbeterskan, Gertruds forna elev, i hemlandet ägnar sig åt, börjar skava. Skuld känslorna är mer förlamande än konstruktiva och hem vågar Gertrud inte åka, trots en tilltagande känsla av ensamhet. Det är förlovningen med Håkan som hindrar henne:

Hon var icke så fri, som hon tyckte om att inbilla sig. För alla sina handlingar stod hon till svars, icke allenast inför samvetet utan ock inför Håkan, och då hon kom hem, skulle hon smidas i äktenskapets bojar och bli skolmästarfru i en landsortsstad.–

Åh – Gud – detta olycksaliga löfte, som hon gifvit Håkan i afskedets stund! Ett löfte får man aldrig bryta, och hon måste följaktligen gifta sig. Men blott hon tänkte på äktenskapets betydelse, kröp en oförklarlig ångest öfver henne. Hon måste ge sig åt Håkan med själ och kropp, hon måste lefva med honom alltid – alltid.[...]

Hvad hade hon egentligen tänkt på, då hon gaf det förhastade löftet?⁴⁷⁴

472 *Gertrud Wiede*, 101

473 *Gertrud Wiede*, 112

474 *Gertrud Wiede*, 107

Bildspråket kring äktenskapet pekar på upplevelsen av fångenskap eller en ny bur. Gertrud upplever sig stå "till svars" inför fästmannen, hon ska smidas i "bojor" och hon "måste följaktligen" gifta sig. Ångesten framställs som ett obehag över en alltomfattande självuppgivelse, såväl fysisk som andlig, att "ge sig åt Håkan med själ och kropp". Framför allt den sexuella ångesten skrivs in som ett återkommande tema i Gertruds tankar och gestaltas specifikt i termer av den manliga blicken: "Men blott hon tänkte på Håkans ögon, då hon satt i hans knä och han kysste hennes armar, kröp ångesten öfver henne som en vidrig bläckfisk med klibbiga armar. Förgäfves försökte hon resonnera med sitt förnuft."⁴⁷⁵ Som citatets sista ord visar utgör Håkan ett förnuftsparti, ett lämpligt val med tanke på börd och Gertruds förväntade livsbana. Att det är hans ögon som väcker Gertruds ångest kan i enlighet med Irigaray förstås som en rädsla för det imaginära där Gertruds berättelse alltjämt utspelar sig. I Håkans blick finns hennes "hem" i betydelsen hennes existentiella utrymme. Trots det geografiska avståndet bär Gertrud den symbiotiska könsdynamiken med sig och upplever sig ohjälpligt fångad, utan andrum och egna gränser. Genom hennes "oförklarlig[a] ångest" driver dock författarskapets röst flykten vidare och vidgar problematiseringen av den borgerliga hjältinnans förväntade äventyr.

Teckningen av Gertruds äventyr kretsar inte bara kring kvinnlig platslöshet utan också kring borgerlighet. Gertruds återkommande dilemma i romanen kan i den meningen läsas parallellt med J.J. Tengströms artikel från nästan ett sekel tidigare, "Om några hinder för Finlands litteratur och kultur". Som nämnts i arbetets inledning skilde Tengström i sin artikel mellan börd och bildning och uppmanade de högre stånden att ta sitt ansvar för kulturens spridning:

En rättskaffens intellectuel bildning vinnes endast genom sann, frisk och lefvande åskådning samt inre kännedom af verld och menniskor. Den finnes således lika så litet i en förtorkad andelös lärdom, som i den ytliga verldskännedom, hvilken genom en viss routine, och genom umgänge med många särskilda individuer vinnes, och som kan göra menniskor klokare och slugare, men alldrig ädlare och visare. Den är fri, harmonisk, filosofisk: innefattar så väl klara, förnuftenliga,

475 *Gertrud Wiede*, 107f

och vetenskapliga, som bestämda empiriska kunskaper.⁴⁷⁶

Enligt Johan Wrede fördömde artikeln ett krasst nyttotänkande och jakten på titlar och äreställen till förmån för ett klart etiskt medvetande och en betoning av det klassiska bildningsarvet för formande av människor och medborgare. Tengströms mentorskap och andemeningen i artikeln genljöd senare i bland annat J.L. Runebergs poesi och Topelius skrifter.⁴⁷⁷ I Åkessons roman behandlas liknande tankar, men med den tilltagande moderniteten är de även problematiserade. Gertrud tillhör de högre stånd som Tengström i sin artikel manade till ansvar för folkbildning. Före sin resa inleder hon också i enlighet med Håkans förslag studiekvällar för en grupp kvinnliga fabriksarbetare, vilka samtidigt utgör hennes första kontakt med människor ur en annan klass än hennes egen. Präglad av sitt eget bördstänkande är hennes förväntningar bräddade av oklara fördomar ”om tarfligt klädda kvinnor med sjalar öfver hufvudet och tvifvelaktig moral” och hon förvånas över ”att deras sätt att dricka teet icke synnerligt skilde sig från de bildades.”⁴⁷⁸ Gertruds uppfattning om bildning framställs således i detta skede som umgängesvanor som hör till den övre klassen. Också de värderingar som Gertrud förmedlar i sin undervisning är präglade av borgerlighet. Hon håller ett tal som kryddas av fosterländskhet och som med ekon av de tengströmska tankarna och runebergsk idealism betonar det ideellas företräde över det materiella. Talet rör henne själv till tårar, medan kvinnorna hon talar till förblir uttråkade och oberörda innan en av dem med hetta börjar förklara var skon klämmer:

Tror ni ej, att det bland oss proletärer finns en brännande törst efter kunskaper och bildning? Men lika hopplöst är det att försöka ta ner månen som att slippa undan arbetsslafveriets förbannelse. Ty kunskaper och bildning kosta pengar och dessa ha endast herrarna.[...] Hat, bitterhet, trots lära oss maskinerna. Hvad angå era lagar oss? Från vårt läger har ingen varit med om att stifta dem.⁴⁷⁹

Som Arne Toftegaard Pedersen påpekar i *Urbana odysseer* är det inte arbeterskorna utan Gertrud som blir undervisad den kvällen.⁴⁸⁰ Trots att

476 Tengström, J.J., 1818, 106f

477 Wrede, Johan, 1999a, 204ff

478 *Gertrud Wiede*, 46, 49

479 *Gertrud Wiede*, 53

480 Pedersen, Arne Toftegaard, 2007, 342

händelserna utspelar sig i Gertruds eget flickrum utgör de därmed ett tydligt led i hennes egen, redan påbörjade bildningsresa. Berättaren beskriver kvällen som Gertruds första inblick i både arbetarklassens livsvillkor och passionerad kamp. "Hat, bitterhet, trots" präglar även Gertruds innersta upplevelser och arbeterskan blir den första kvinna hon möter som likt henne själv inte har resignerat inför sina förhållanden: "Denna forsande ström af ord, som välldes fram mellan de bleka, tunna läpparna, uppenbarade för henne en värld, om hvars existens hon visste föga, och bakom de bittra, hårda orden, [...] gick en ström af styrka och kraft, som hon ej kunde låta bli att beundra."⁴⁸¹ Samtidigt framställs klassklyftan som betydelsefull – "ett intimt förhållande" eller vänskap kan inte uppstå mellan kvinnorna. Enligt Pedersen är det anmärkningsvärt att Åkesson förmedlar en sådan insikt, eftersom den utgör en problematisering av förhållandena mellan klasserna som hon i regel undviker: "Den politiska tendensen i hennes böcker försvagas, om de progressiva borgarnas engagemang för arbetarnas sak på allvar ifrågasätts."⁴⁸² I min tolkning är det dock precis denna problematisering som författarskapets röst eftersträvar i Åkessons roman – insikten att borgarna står inför ett eget, komplext val om hur de vill hantera sin klasstillhörighet. Gertrud framställs som i högsta grad formad av sin börd och av överklassvanor, men också mitt i en egen bildningsresa som handlar om att skapa sig ett eget ställningstagande till sina uppväxtvillkor. Någon otvetydigt progressiv borgare utgör hon inte i romanens inledning, snarare förmedlar berättaren en syn på hur Gertruds förhållande till bildning utvecklas och förändras.

I syskonskaran placeras protagonisten mellan Birger, dagdrivaren par excellens, och Bengt, pragmatikern. På Birger som den äldsta sonen vilar föräldrarnas förväntningar tunga och bland syskonen är det han som bäst personifierar överklassvanorna vad gäller klädsel och handkyssar. I förhållande till Birgers karaktär ställer sig såväl Gertrud som berättaren föraktfulla: "Den låga pannan, påsarna under ögonen och den hvita mustaschbindarn, som han ej ännu aftagit, gaf hans ansikte något aplikt, som ledde tanken till Darwins felande länk. I egna ögon hörde Birger Wiede ihop med Nietzsches öfvermänniskor."⁴⁸³ Författarskapets röst förmedlar

481 *Gertrud Wiede*, 56

482 Pedersen, Arne Toftegaard, 2007, 343

483 *Gertrud Wiede*, 65

i den meningen en klar ideologiskt färgad strävan, där ”herrarna” inte utan evolutionärbiologisk arrogans avpolletteras som livsodugliga. Birger beskrivs som tillgjord, kraftlös och tidigt föråldrad. Han tillhör med andra ord redan en förfluten tid. Det nya borgerliga mansidealet som Åkessons berättare för fram består av män med mindre betungande fadersarv, den andra sonen Bengt, polyteknikern med ett brinnande intresse för både studier och nationell politik, och Håkan, den faderlösa kusinen med folkbildningsideal.

Den utmaning Gertrud möter i romanen är att hitta sin egen balans mellan börd och bildning, att som kvinna hitta en egen väg mellan Bengt som kan slå sig fram ”med egen kraft” och Birger som faller tillbaka på status. Hos ”fabriksarbeterskan” (som anmärkningsvärt nog aldrig får ett namn i romanen) möter hon ”en ström af styrka och kraft, som hon ej kunde låta bli att beundra”. Relationen till den andra kvinnan fångar även mycket av den ambivalens som fortsättningsvis präglar Gertruds relation till sin egen klass. Efter sitt forsende utbrott ursäktar sig arbeterskan för att gå:

– Det är väl bäst att jag ger mig af, innan fröken kör mig på dörren för min oförskämndhet – hon gjorde en rörelse som för att gå. Trots all ansträngning skälde rösten.

En sekund stredo två makter om väldet i Gertruds själ. Men följande en snabb impuls, sträckte hon ut sin hvita, mjuka hand och fattade den bruna, sträfvä.

– Jag vet, att era ord inte äro riktade mot mig personligen utan mot den klass jag tillhör. Det finns mycket i lifvet, som jag föga tänkt på – hvar och en är för mycket upptagen af sitt eget. Jag skall försöka förstå er, men ni måste äfven förstå mig och de förhållanden jag vuxit upp i.

Då inträffade något underligt.[...] Ett leende bröt fram som en gyllene stråle och lyste upp ansiktet, som blef så intagande, att Gertrud trodde sig vara rof för en synvilla.⁴⁸⁴

Trots att scenen onekligen präglas av ett sentimentalt bildspråk – klichémässigt möter Gertruds ”hvita, mjuka” hand den andra kvinnans ”bruna, sträfvä” – handlar den rent tematiskt om protagonistens inre kamp. Striden i Gertruds själ kan tolkas som en mellan börd och sann bildning i tengströmsk anda. I Gertruds utsträckta hand finns en ödmjukhet, en insikt och ett medgivande om begränsning, trots börd och utbildning, som

484 *Gertrud Wiede*, 56f

skapar plats för den andra kvinnans erfarenhet och kunskap. Samtidigt behåller hon en lojalitet mot sina egna uppväxtförhållanden och rätten att förstås utgående från dem. Samförståndet som uppstår mellan kvinnorna skapar i den meningen plats för dem båda två. Scenen kunde även användas för att problematisera Irigarays teori som betonar könsskillnaden som den primära skillnaden mellan människor och de suddiga gränser som uppstår mellan kvinnor som en följd av att den kvinnliga identiteten inte särskiljs från modersfunktionen. I Åkessons roman betonas även klasskillnad som en skillnad som måste erkännas för att etiska möten ska kunna ske. Klassklyftan blir därmed inte enbart något problematiskt, utan också ett erkännande av verklig olikhet med en viss respekt som följd. Mötet utmålas som viktigt för att kvinnor ur olika klasser ska kunna lära av och finna stöd hos varandra. Arbeterskan ber Gertrud fortsätta med sin undervisning om geografi och historia och introducerar henne själv i namn som Marx och Lassalle. Under Gertruds resa till Europa fortgår kontakten. Dels håller brevväxlingen Gertrud underrättad om skeendena i hemlandet, dels ger den henne en fortsatt modell för en politiskt aktiv kvinna på finländsk mark.

På Gertruds resa i Europa representerar sedan London respektive Genève dessa olika sidor i Gertruds inre kamp. Tågresan till Schweiz fungerar som modernitetssymbol både i de yttre och i de inre landskapen och under färden börjar Gertrud alltmer präglas av tomhetskänslor och frågor om mening. Hon placeras mellan två olika kvinnliga förebilder, representativa för de värdemässiga val hon står inför. På en tysk station stiger en äldre dam med bärare på tåget:

[D]et var något i utseendet och rörelserna, som minde Gertrud om hennes aflidna farmor, stadsrådinnan Wiede, som varit af gammal aristokratisk familj och ända till grafven bibehållit "hennes nåds" laterna. Gertrud undrade, om den gamla damen äfven brukade sy stramaljarbeten och beskärma sig öfver nutidens ungdom och tjänstefolk. Åtminstone satt hon lika kapprak i soffan, som farmodern brukat sitta.⁴⁸⁵

Den äldre damen representerar Gertruds börd med dess framtoning av traditioner och titlar, men genom sin ålder och genom associationerna

485 *Gertrud Wiede*, 110

till farmoderns beskärmanden också en förfluten tid. Som resesällskap en bit på vägen har Gertrud sedan en ny bekant från resan, ryskan fröken Neduloff. Den yngre kvinnan blir romanens första representant för en progressiv borgare, som ”[f]ör sina liberala idéers skull var [...] förbjuden att vistas i sitt hemland.”⁴⁸⁶ Hennes karaktär föregår det sällskap av ryska revolutionärer som Gertrud kommer att råka på i Genève. Hon är enkelt klädd, skänker bort största delen av sina pengar till sina landsmän och framställs som ointresserad av det personliga livets betydelse i jämförelse med högre politiska värderingar:

[Gertrud] hade ofta känt en brinnande lust att anförtro fröken Neduloff sin historia, d.v.s. hvarför hon rest hemifrån, och att hon förlofvat sig utan kärlek, men det var något i ryskans väsen, som höll henne tillbaka. Denna skulle kanske tänkt i sitt sinne: allt det där betyder ju så litet – och smålett sitt milda leende, i hvilket dock kunde finnas en skymt af ironi.⁴⁸⁷

I fröken Neduloffs karaktär inskrivs med andra ord samma transcendens av det personliga till förmån för det samhälleliga som avslutningsvis kännetecknade Fredrika Runebergs och Alexandra Gripenbergs hjältinnor i de tidigare behandlade romanerna.

Tågresan blir en skärningspunkt på Gertruds resa mellan gammalt och nytt, mellan börd och det som Tengström kallade en ”rättskaffens intellectuel bildning” – ”levfande åskådning samt inre kännedom af verld och menniskor.” Fröken Neduloff kan, trots sitt korta uppträdande i romanen, läsas som ett slags mentor för Gertrud som genom henne kommer i kontakt med ett nytt förhållningssätt till borgerliga rötter och välstånd. Ur ryskans eget perspektiv är hennes livsstil inte självupppoffrande så mycket som ett uttryck för självförverkligande: ”Tror ni att jag skulle känna mig lycklig, om jag lefde godt, medan mina landsmän lida nöd? Hvarje människa sträfvar efter lycka, endast formen på denna växlar. Hvarför skulle jag göra mig olycklig, hvilket jag skulle bli, om jag använde allt för min egen räkning?”⁴⁸⁸ Med fröken Neduloffs replik skrivs lyckans väsen in som en av romanens frågor. Inom Gertrud ekar den i takt med den framskri-

486 *Gertrud Wiede*, 111

487 *Gertrud Wiede*, 114

488 *Gertrud Wiede*, 111

dande rörelsen: ”Lyck–lig–lyck–lig – dunkade tåget. Fanns det någon på jorden, som verkligen var det?”⁴⁸⁹

Frågan om lycka fångar samtidigt Gertruds tilltagande upplevelse av tomhet. De kvinnliga roller som farmodern och modern spelat känns oförenliga med den ”nutidens ungdom” som Gertrud själv tillhör, men nya roller har heller ännu inte skapats. När ryskan stiger av i Heidelberg beskrivs Gertruds känna av en förfärande ensamhet, som håller i sig när hon stiger in i det främmande pensionatsrummet i Genève: ”Så öfvergifven och illa till mods som nu hade hon icke känt sig under hela resan. Hon längtade obeskrifligt till sitt eget vackra, välmöblerade rum därhemma, bort från pensionslifvet.”⁴⁹⁰ Till sitt ”eget vackra, välmöblerade rum” kan hon dock inte återvända, bunden av såväl den olyckliga förlovningsen som sitt avståndstagande till fadern: ”Hon visste, att löftet till Håkan betog henne modet att resa hem.[...] Blef hon löftesbryterska, var hon ej stort bättre än fadern.”⁴⁹¹ Som citatet visar tecknar Åkessons berättare upprepat Gertrud som på djupet styrd av de komplexa banden till såväl fadern som fästmannen. Samtidigt gestaltas upplevelsen av hemlöshet igen som påtaglig, som ett kännbart tomrum efter likasinnade. Platslösheten konkretiseras i de opersonliga pensionsrummen: ”Så meningslöst och intigt det hela dock var!” och ”[m]ed leda tänkte hon på att packa upp sina kläder för att efter några månader packa dem ned igen.”⁴⁹² Med Gertruds upplevelse av tomhet beskriver berättaren dock samtidigt ett utrymme för nytt att skapas. Som teologen och litteraturvetaren Carol P. Christ påpekat är upplevelser av intighet ett återkommande drag i skildringar av andlig utveckling för kvinnor, där tomheten ofta föregår ett uppvaknande till djupare källor av värde och kraft i det egna livet.⁴⁹³ I Åkessons roman åskådliggörs uppvaknandet konkret. Gertrud faller i orolig slummer, men vaknar under natten till ljudet av ”ett sprudlande, muntert, musikaliskt skratt, som aldrig ville sluta.”⁴⁹⁴ Nästa morgon spårar hon skrattet till en liten grupp unga ryska revolutionärer genom vilka betoningen på frihetens idé, politiskt engagemang och idealism aktualiseras på Gertruds bildningsresa.

489 *Gertrud Wiede*, 117

490 *Gertrud Wiede*, 118

491 *Gertrud Wiede*, 116

492 *Gertrud Wiede*, 119

493 Christ, Carol P., 1995/1980, 13

494 *Gertrud Wiede*, 119

4.4 Falkens blick och den fria kärleken

De unga ryska revolutionärerna som Gertrud lär känna på pensionatet kommer att utmana hennes människosyn. Manja, Mischa, Tanja, Fedja och Natascha tecknas som vårdslöst och enkelt klädda i kombination med lekfulla, själfulla, muntra lynnen och gnistrande ögon. Gertruds första intryck är att ungdomarna är naiva och oerfarna. Intrycket övergår dock i förundran när hon får veta att flera av dem varit fångslade för sina politiska åsikter i hemlandet:

Voro de dårar eller visa, dessa underliga varelser, som gingo omkring och skratade och sjöngo, som om lifvet öst öfver dem sina fullaste häfvor i stället för att ödet sörjde för, att de blefvo jagade och hetsade som vilda djur i sitt eget land, för hvars frihet de kämpade? Hon måste försöka komma dem närmare in på lifvet, få veta deras åsikter, deras stråfvanden, deras mål. De voro ej produkter af den gamla västerländska kulturen, dessa egendomliga människor, de voro af en annan ras, ett annat släkte.⁴⁹⁵

Själv identifierar sig Gertrud starkt med ”den gamla västerländska kulturen” och dess förnuftsbaseade ”civilisation och bildning och skepticism.”⁴⁹⁶ Revolutionärerna framställs i sin tur som personifikationer av den rena känslan, glödande i sin tro på idéns makt och genomsyrade av en nästintill övermänsklig kärlek och livsglädje. De präglas också av ett avståndstagande till samhällseliga roller av klass och kön: ”Det är svårt att veta, af hvilken samhällsställning de äro och om de äro rika eller fattiga. Lika tarvligt lefva de alla”, beskriver pensionsvärdinnan dem, och vidare: ”Gertrud fäste sig vid, att ingen af herrarna hjälpte på [Tanja jaketten]. Konventionell artighet var bannlyst.”⁴⁹⁷ Mötet mellan Gertrud och ryssarna utmålas som ett möte mellan motsatser – mellan väst och öst, ordning och kaos, skepticism och idealism, den ”gamla [...] kulturen” och drömmen om en ny värld. Samtidigt pågår ett liknande möte *inom* romanens hjältinna. Som Arne Toftegaard Pedersen påpekar påverkas Gertrud av ryssarnas politiska engagemang, men förlorar inte sitt kritiska omdöme.⁴⁹⁸ Hennes strikta rationalitet kommer dock att utmanas ordentligt och få sin motpol i den

495 Gertrud Wiede, 133

496 Gertrud Wiede, 150

497 Gertrud Wiede, 131, 141

498 Pedersen, Arne Toftegaard, 2007, 344

förträngda känslan och sexualiteten, som nu vaknar.

Den erotiska kärleken skrivs in i romanen genom revolutionärernas ledare, Boris Alexejevitschs karaktär. Han anländer till pensionatet några dagar efter Gertrud och igen är det fascinationen av framför allt mannens blick som författarskapets röst beskriver hos protagonisten. Boris ögon påminner Gertrud om såväl fångenskap som frihet; de liknar blicken hos en falk som hennes bröder i barndomen fångat och satt i bur. Falken hade skjutit trotsiga blickar och vägrat ta emot föda, tills Gertrud en morgon hade smitit ut och släppt den fri. I Boris ögon ser hon samma blick som hos denna tillfångatagna ”rymdernas fria fågel”.⁴⁹⁹ Läser man fågelsymboliken som en signal om var Gertrud befinner sig på sin bildningsresa är den borgerliga buren således nu olåst. Med egen kraft och på eget initiativ släpper Gertrud fågeln fri, men likväl präglas hon av ambivalens. Till barndomsminnet hör skuld-känslor, som tyngde Gertrud tills hon erkände sin gärning för den yngre brodern Bengt ”som bannade henne duktigt, men var storsint nog att icke skvallra för Birger.”⁵⁰⁰ Friheten hägrar och lockar Gertrud, men i romanens bildspråk kopplas den även till bristande moral.

Symboliken förebådar tematiken kring ”fri kärlek” som *Gertrud Wiede* nu kommer in på. Inledningsvis är Boris förhållningssätt till Gertrud sakligt och neutralt. Blicken som möter hennes är affärsmässig och kamratlik, den möter henne med andra ord som en jämställd. Han ber om hennes hjälp med arbetsuppgifter för revolutionärernas kamp och engagerar henne politiskt. Eftersom han är en man i en ledarroll ser dock Gertrud en ”härs-kare” i Boris och ber honom förbjuda den klena Tatjana från att jobba på nätterna.⁵⁰¹ Hans svar, ”Tatjana Sergejevna har frihet att arbeta eller låta bli”, pekar på den frihetsideologi han representerar, medan Gertrud vidhåller sin syn: ”Kanske skulle hon lyda er, om ni förbjöde henne nattarbetet, ni ser ut att kunna befalla”, och vidare: ” – Är han en tyrann? – frågade Gertrud leende.”⁵⁰² I replikskiftet finns en underton av flirt och ett utbyte

499 *Gertrud Wiede*, 158

500 *Gertrud Wiede*, 158

501 *Gertrud Wiede*, 153

502 *Gertrud Wiede*, 156

av rodnad och intresserade blickar, där Gertrud å ena sidan försöker tilldela Boris en auktoritativ härskarroll som hon själv kan hävda sig mot och å andra sidan utmanas av att han konsekvent skakar den av sig. Boris mottar med andra ord inte den spegling av kvinnligt underläge – om än trotsigt och halvt skämtsamt – som Gertrud erbjuder honom. Ur ett teoretiskt perspektiv representerar han en man vars identitet redan är fast och inte behöver förankras i en kvinnas plats.

I andrummet som följer skrivs ett verkligt romantiskt intresse in hos Gertrud. I protagonistens första möte med kamratlik jämställdhet försvinner den hotfulla laddning av underlägsen fångenskap som kvinnlighet representerat för henne. Borta är oviljan mot flirt och koketteri och det blir Gertrud som bryter mot kollektivets normer genom att efterlysa Boris bekräftelse på sina arbetsinsatser. Ur ett irigarayskt perspektiv kan hennes gryende politiska engagemang också förstås som ett led i beroendet av spegling och det presterande som det narcissistiska suget ger upphov till. Det är för Boris bekräftelse, snarare än för ”frihetens idé”, som Gertrud med noggrannhet utför sina uppgifter.⁵⁰³ Det är hans tacksamhet och blick som hon söker med sitt arbete.

När Boris skickar Gertrud en vit lilja som tack överväldigas hon av skam: ”[J]ag förtjänar inga blommor – jag är en högmodig – elak – människa – en förfärlig egoist.[...] Jag skall öfversätta allt hvad ni vill – men ni får aldrig säga tack och aldrig skicka blommor”, utbrister hon gråtande.⁵⁰⁴ Scenen ställer Gertrud ”öga mot öga” med sitt eget bindande behov av bekräftelse och spegling och viljan att bli fri. Bortom önskan att genom sina prestationer vinna Boris blick ligger även den nydanande möjligheten att bli sedd och reflekterad i egen rätt. När Boris ser på henne efter hennes utbrott träffas hon av hans blick som av ”en klar bländande blyxt[...]. En blick som gaf lifvet eller döden” och slår händerna framför de egna ögonen.⁵⁰⁵ Scenen kan tolkas som att Gertrud för första gången får ta emot en reflektion som kvinna, snarare än som den slavinna/moderkvinna som hon själv dittills upprätthållit i förhållande till män.

503 *Gertrud Wiede*, 167

504 *Gertrud Wiede*, 170

505 *Gertrud Wiede*, 170

Scenen inleder även romanens blomstersymbolik. För Gertrud representerar liljan döden och det är inte den, utan purpurrosen som hon vill ha:

– Finns det en vackrare blomma än purpurrosen?

– I mina ögon är den hvita liljan den vackraste – sade han och såg på henne med en talande blick.

Hon kunde tydligt läsa i ögonen det som läpparna icke uttalade: ”Därför fick ni en lilja”.

Hon blef en nyans blekare.

– Men liljan är dödens blomma, den bär dödens färg, den röda rosen har lifvets purpurfärg.

– Lifvets purpurfärg – upprepade han sakta och för första gången fick hans röst ett drömmande uttryck.⁵⁰⁶

Den röda rosen blir både ”lifvets” och den erotiska kärlekens symbol. På en gemensam utflykt köper sedan Boris två rosor, men drar sig för att överrätta dem tills Gertrud ber om dem och sedan träder den ena i hans knapphål och den andra i sitt eget bälte. Författarskapets röst framställer med andra ord henne som initiativtagare när det gäller att föra över relationen från arbetsgemenskap till förälskelse. Det är hon själv som, bildligt sett, släpper fågeln och sin egen känsla fri. Symboliken kring purpurrosen fångar parets dynamik, där Gertruds roll blir att väcka minnet av det personliga livets betydelse hos den asketiska och allvarsamt drivna Boris, som lämnat sina egna högborgerliga uppväxtvillkor bakom sig för att överlåta sitt liv åt den politiska kampen. Med Gertrud får hans röst för första gången ”ett drömmande uttryck”. Paradoxalt nog representerar hon traditionell borgerlighet och kvinnlighet, det vill säga precis de klass- och könsrollsmarkörer som Boris på ett politiskt plan kämpar emot.

Boris kommer i sin tur att representera ett sexuellt och känslomässigt uppvaknande för Gertrud. Hennes begynnande aktiva intresse ger plötsligt vika för en stark erotisk attraktion: ”Hon fick aldrig något svar, endast en blick, som träffade henne som en ljungande blix. Men denna gång uthärdade hon den, och hennes ögon blefvo mörka och heta som eld, medan lifvets purpurfärg glödde på hennes kinder som rosen i bältet.”⁵⁰⁷ Gertruds egen upplevelse av kontroll över situationen glider henne alltmer ur hän-

506 *Gertrud Wiede*, 176

507 *Gertrud Wiede*, 178

derna medan purpurrosens krafter både lockar och överväldigar:

Hon hade en förnimmelse af, att allt detta var en dröm och att icke hon utan en annan gick här med Boris. En Gertrud, som hon icke kände, hos hvilken blodet flöt som eld i ådrorna, som kunde bli vild och skrika af glädje. Hon blef rädd för sig själf och tänkte: om han skulle kyssa mig, hvad skulle då ske? Skulle vi bli galna båda två?⁵⁰⁸

Citatet tillspetsar den kamp mellan rationella och irrationella makter som förs inom Gertrud. I likhet med hennes ångest över Håkan är också hennes lust och förälskelse bortom förnuftet och kräver att känslan och kroppen ger efter. Hur stark förnuftets och pliktens förankring är inom Gertrud antyder citatet genom att de starka känslorna väcker hennes rädsla för att ”bli gal[en]”, det vill säga att förlora allt förnuft. Rädslan kan förstås i förhållande till den klyvnad mellan förnuft och känsla, andlighet och sexualitet, yttre och inre som Irigaray pekar på i västerländska diskurser.⁵⁰⁹ Att Gertrud i Åkessons roman identifierat sig med förnuftets ”klyvda halva” berättar ur ett teoretiskt perspektiv om protagonistens identifikation med det västerländska/manliga subjektet. I den meningen kan Gertrud på sin resa även tolkas bära på mycket av den klassiska dagdrivarens bagage, borgerskapets flykt undan kränkningen av krympande samhällsmakt. Att öppna sig för känslans kraft utgör därmed också en maktdegradering för Gertrud. Det innebär en mer omedelbar identifikation med ”den kvinnliga halvan” – den, där irrationella makter inte bara förekommer, utan råder. Det inre livets, dårskapens, känslans och drifternas skrämmande mark som placerats hos kvinnan och den röda rosen blir även en symbol för denna (underlägsna) klyfta, som Gertrud först genom sin förälskelse kan erkänna hos sig själv.

Ur ett mer allmänt perspektiv visar citaten att kvinnlig lust i allt öppnare ordalag gick att tala om i den svenskspråkiga kvinnolitteraturen år 1909, till skillnad från de mer symboliska omskrivningar som ännu år 1886 präglade *I tätmande led*.⁵¹⁰ I texten ”På gränsen till det förbjudna” visar Birgitta

508 *Gertrud Wiede*, 178

509 Lehtinen, Virpi, 2000, 218; Irigaray, Luce, 1993a, 14-17

510 Se Arne Toftegaard Pedersens analys av detta: Pedersen, Arne Toftegaard, 2002, 120ff

Ney hur Stella Kleves beryktade novell *Pyrrhussegrar* år 1886 bröt tabut kring kvinnans erotiska lust i den kvinnliga skönlitteraturen. Den döende protagonisten i Kleves novell, Märta Ulfklo, söker sig till Schweiz för att se tillbaka på sitt liv under sina sista dagar. Den unga kvinnans sinande livskraft kopplas till kampen mot de förbjudna erotiska känslorna. ”Hon dör medveten om att det är kvinnornas förljugna livssituation, som har tagit livet av henne; Märta Ulfklo har aldrig brutit mot konvensansen – men hon har erkänt lusten!” skriver Ney.⁵¹¹

Under 1900-talets första decennium utforskades erotikens versus konvensansen allt ivrigare i den nordiska litteraturen. År 1906 utkom Hjalmar Söderbergs drama *Gertrud*, som skildrar en kvinna som efter en misslyckad utomäktenskaplig förbindelse väljer att lämna sin äkta man för att passionens band saknas dem emellan. Titelvalet i *Gertrud Wiede* indikerar att Anna Åkesson tagit intryck av Söderberg i sitt romanbygge, och verken har verkligen vissa likheter. I likhet med Söderbergs *Gertrud* rör sig också *Gertrud Wiedes* berättelse mot en uppenbar kontrast. Hon slits mellan en trygg äkta man som hon inte älskar och en erotisk förbindelse som väcker henne till insikt om passionens betydelse. Protagonisten har ingen framtid med någondera mannen, vare sig i Söderbergs eller i Åkessons verk, men själva uppvaknandet till passion framställs ändå som mycket betydelsefullt. I likhet med Märta Ulfklo erkänner *Gertrud Wiede* sin lust i Schweiz – ”det lilla, lyckliga landet, där alperna stå vakt om friheten.”⁵¹² *Gertruds* sexuella längtan är både skrämmande och ny, men hon framställs likväl som ett medvetet och agerande erotiskt subjekt.

Purpurrosen som symbol för den erotiska kärleken föregår även symboliken i Sigrid Backmans *Vindspel* (1913) och Edith Södergrans *Dikter* (1916). I likhet med Backmans och Södergrans verk undersöker Åkessons roman hur den erotiska kärleken personifieras i kvinnors liv och vilket pris det är för den. I dikten ”Den speglade brunnen” skulle Södergran sju år senare skriva:

Ödet sade: vit skall du leva eller röd
skall du dö!
Men mitt hjärta beslöt: röd skall jag leva.

511 Ney, Birgitta, 1993, 545

512 *Gertrud Wiede*, 211

Nu bor jag i landet, där allt är ditt, döden tränger aldrig in i detta rike.

[...]

Här växa röda rosor kring bottenlösa
brunnar,
här spegla sköna dagar sina leende drag
och stora blommor förlora sina skönaste
blad...⁵¹³

Diktjagets budskap kan läsas parallellt med *Gertrud Wiede*, där också Gertrud i detta skede av handlingsförloppet besluter sig för att ”röd skall jag leva”, det vill säga att livets färg är den purpurroda. För såväl Åkessons protagonist som Södergrans diktjag jämföres den erotiska kärleken med att leva. I Kleves efterföljd är ett förnekande av lusten en dödsdom för en kvinna – den vita liljan bär enligt Gertrud ”dödens färg”.

Men också ”lifvets purpurfärg” ges en hotfull laddning hos dessa 1910-tals författare. I Södergrans dikt är priset för att följa hjärtats beslut högt: ”Nu bor jag i landet, där allt är ditt”. Kvinnans egen plats har överlämnats och trots de prunkande röda rosorna och sköna dagarna går också mycket till spillo: ”stora blommor förlorar sina skönaste/blad...” På samma sätt tillspejtas Gertruds och Boris relation. När de äntligen ger efter för sin lidelse högt uppe i bergen föreslår Boris ett gemensamt liv i fri kärlek: ”Du följer mig – älskade – vi stanna här i natt – och i morgon fara vi tillsammans till Ryssland.”⁵¹⁴ Förslaget utgår från Boris liv – det är till hans land de ska resa, hans kamp som de gemensamt ska utkämpa. Gertruds första reaktion är svindlande glädje, men i nästa stund drabbas hon av minnet av Håkan och löftet hon gett honom. Utbytet mellan paret fångar den fria kärlekens problematiska kärna:

– Det är icke något löfte, som står i vägen – men ni är rädd, Gertrud, ni vågar ej bli min hustru utan präst och ceremonier. Ni fordrar af er man en bekväm våning, tjänare, lyx, sällskapslif, en aktad samhällsställning. Jag glömde, att ni är bourgeoise, och kvinnorna i det borgerliga samhället äro stränga moralister.

Hon rätade på sig och kastade hufvudet stolt tillbaka:

– Ja, jag är bourgeoise, men ni har ingen rätt att häna mig för det. Hvilka ha byggt upp det borgerliga samhället med alla dess orättvisor, männen eller kvinnorna? Hvilka ha uppfunnit den dubbla moralen, som fordrar kärlekens legalisering för

513 Södergran, Edith, 1990, 49. Dikten ingick ursprungligen i diktsamlingen *Dikter* från år 1916.

514 *Gertrud Wiede*, 205

kvinnan, medan mannen – den starkare – får ge vika för sin svaghet utan att mista samhällets aktning – är det männen eller kvinnorna?⁵¹⁵

Gertruds replik visar på förnuftets övertag. Det är ”den vita liljan” som talar men också skuld känslorna över att släppa falcken fri. I diskursens kvinnliga platslöshet skänker endast det borgerliga hemmet (buren i romanens bildspråk) samhällets aktning och moraliska välsignelse till kvinnor. Gertruds ord är dock långt ifrån utan ambivalens och självförakt över att ändå ge efter för pliktens förhatliga bud:

Hofrättsrådet Wiedes väluppfostrade dotter fick hellre dö af kärlek än bryta mot konvensansen. Nej, man dör icke af kärlek, men att man kan bli galen däraf förstod hon nu. Men det finns ju därhus. Det viktigaste är, att man ej bryter mot konvensansen./[...] Hvad skulle man säga hemma i kalkborgarstaden, om hon skrefve, att hon kastat sig i armarna på en rysk revolutionär – en terrorist och följt honom?⁵¹⁶

Igen ställs förnuft och konvensans mot kärlek och galenskap och slutligen vinner konvensansen. Så långt går Gertrud Wiede i Märta Ulfklos fotspår. Gertruds beslut behöver dock inte, som karaktären själv gör, tolkas endast som feghet. Revolutionärernas idealism, kärleken till Boris och den röda rosen representerar alla känslans och självupppoffringens ytterlighet i romanen. Sanny Ekström beskrev den i sin recension som ”en kraft, som väller fram ur naturgrunden och ger sig själv utan tanke på lagar och beräkning”.⁵¹⁷ Mot bakgrunden av Irigarays teori menar jag dock att Gertrud mimetiskt utforskar även denna möjlighet. Efter att först ha avisat Boris, återtar hon en stund senare sina stolta ord: ” – Jag skrifver i dag till Håkan, och då han löst mig från löftet, följer jag dig, Boris, utan präst och ceremonier, hvart du vill. – Sedan, när drömmen är slut, kan jag dö – ”.⁵¹⁸ Repliken kan låta melodramatisk, men i den svenskspråkiga kvinnolitteraturen kring sekelskiftet är dynamiken som prickas långt ifrån okänd.

I ”landet, där allt är ditt” utgör kvinnan mannens ”hem”. Den symbiotiska könsdynamiken blir dödens besvärjelse och motpol: ”döden tränger aldrig in i detta rike”, heter det hos Södergran. Samtidigt jämförelses

515 Gertrud Wiede, 207f

516 Gertrud Wiede, 193

517 Ekström, Sanny, 1910, 383

518 Gertrud Wiede, 208

separation och uppluckring av symbiosen med död. Så utmålades döden som den fria kärlekens pris i exempelvis Victoria Benedictssons sista verk, dramat *Den Bergtagna*, skrivet strax före författarens egen död år 1888. I dramat inleder den svenska protagonisten Louise en relation med den parisiska skulptören Gustave Alland trots att han varnar henne för sin egen ovilja att binda sig mer än tillfälligt. I likhet med Boris i *Gertrud Wiede* representerar Alland ett sexuellt uppvaknande och en möjlighet för kärleksrelationen att vara baserad mer på känsla än förnuft. Louise fattar sitt val medvetet och avvisar ett frieri från en äldre man för att kasta sig in i stundens förförelse. Dramats titel "Den Bergtagna" syftar på självuppgivelsens lockelse: den starka psykiska kraft som gör att hon vill ge sig åt Alland väl medveten om sin egen oförmåga att leva vidare utan honom efteråt. Kärleken till honom blir viktigare än det egna livets värde och när Alland följaktligen lämnar henne, tar Louise sitt liv. När drömmen och kärleken är förbi, finns heller ingen möjlighet för "en fallen kvinna" att utgöra en annan mans "hem". I enlighet med både den sexuella dubbelmoralen och sin egen intrapsykiska självuppgivelse kastas hon ut i *déréliction*. Lik den mytologiska Ariadne, övergiven på Naxos, är hon fullständigt värlös och endast döden återstår.

I Åkessons roman ställs Gertrud inför ett val mellan Scylla och Charybdis. Hon tvingas välja mellan ren rationalitet och irrationalitet, mellan identifikation med det universella/manliga subjektet och kvinnlig platslöshet, det vill säga mellan den vita liljans och purpurrosens variant av död. Irigarays kvinnliga stil, där motsatsparen överbyggs, framställs alltså som ouppnåelig. Det blir Boris som fattar Gertruds omöjliga val. Han tar avsked med orden: "Nej, min hvita lilja, jag bryter dig icke."⁵¹⁹ Orden som övertygat honom är dock Gertruds och i den meningen beskriver romanen hur protagonisten prövar på såväl självuppgivande kärlek som asketisk självbehållning. I Margaret Whitfords tolkning av Irigaray är det denna självbehållning som behövs för att göra brytningen med det samhälleliga imaginära: "[Women] need to 'go to market' in their own right", skriver hon. För männen återstår den symboliska kastration som innebär att klippa av navelsträngen som binder dem till modern. Och den är endast möjlig när det går att särskilja mellan mor och kvinna, det vill säga

519 *Gertrud Wiede*, 208

när relationen mellan mor och dotter symboliseras.⁵²⁰ I Boris replik kan en dylik kastration läsas in. Han särskiljer mellan Gertrud som moderkvinna – behövd mer än älskad – och kvinnan som han älskar och vars belägenhet han uppfattar. När han lämnar henne ger han "liljan" en möjlighet att överleva (om än utan personlig kärlek) och kan samtidigt tolkas reflektera *kvinnlig* plats.

Som kontrast till Gertrud ställs Tanjas karaktär, vars självuppgivelse inte bara i den politiska kampen utan också i kärleken är total: "Som [Boris] slavinna – hustru – syster eller älskarinna – hvad han velat göra mig till – skulle jag följa honom", beskriver hon sin egen fullständiga och platslösa hängivelse.⁵²¹ Med Gertruds förmåga att värna om sina gränser och bevara sin egen autonomi drar Åkessons roman även upp paralleller till Finlands politiska situation. Tanja kallar henne "Finlands stolta dotter" och när väninnan sjunger i alpernas mörker ljuder "längtan [...] som en vädjan till alla fria nationer."⁵²² I den meningen blir Gertrud också en symbol både för den finländska nationella kampen för självstyre och för dess höga pris.

Till skillnad från *Pyrrhussegrar* dör protagonisten i *Gertrud Wiede* inte i Schweiz, om än ett mörker av intighet tillspetsas efter kärleksförlusten och skrivs in som starkt kännbar. Förlusten pekar på omöjligheten för en kvinna att både bevara en egen självständighet och leva ett autentiskt kärleksliv innanför de rådande samhällliga normerna. Boris karaktär representerar dels det heterosexuella kontraktets euforiska pol, men dels också ett verkligt möte för Gertrud med kärleken som kraft. Gertruds ångest formuleras intressant nog i brev till Håkan:

Har du någonsin känt hvad mörker är, Håkan? Har du famlat och rasat och stönat och känt ångesten och vansinnet stå och skratta bredvid dig? Har du haft den känslan, att en människa går omkring och talar och att man tror att det är du, men att det i själva verket är en annan, ty du själv är fången i ett stort mörker, där ingen kan se dig. Endast vansinnet och ångesten stirra där på dig med stela, brustna ögon.

520 Whitford, Margaret, 1991, 92

521 *Gertrud Wiede*, 210

522 *Gertrud Wiede*, 211

Han gick ifrån mig, Håkan, jag följde honom icke genast, då han bad mig följa sig, därför blef jag kvar i mörkret. Jag vet ej, om det var löftet eller fegheten, som höll mig tillbaka, kanske båda. [...] [I]bland tror jag att det enda, som kan skänka mig frid, är att kasta mig ned från berget, där han kysste mig.⁵²³

Breven till Håkan utgör en bro – denna gång bron utifrån ”hem”. De svåra tomhetsupplevelserna utgör ännu en viktig del av Gertruds resa och mimetiska utforskande. Jag återkommer här till Carol P. Christs syn på tomhet som ett ofta förekommande utgångsläge för kvinnolitteraturens skildringar av andlig strävan. Enligt Christ har tomheten analogier med ”den mörka natten” som beskrivs i klassiska mystiska texter, en metafor för den tillspetsade upplevelsen av intighet, att ha klippt av banden med konventionella källor till egenvärde, utan att ännu ha upptäckt nya.⁵²⁴ Upplevelsen är allmänmänsklig och bär på en insikt om den egna dödligheten och den slutgiltiga upplösningen. Ändå, menar Christ, har upplevelsen särskilda implikationer för kvinnor, vars intighet – platslösheten – i någon mån börjat redan vid födseln och funnits där under livets alla skeden. ”Den mörka natten” blir i den meningen en öppen konfrontation med intigheten, som på djupet kan leda till tvivel om det egna livets värde, rädslan för galenskap och självmordstankar.⁵²⁵

Som citatet visar handlar Gertruds kamp alltjämt om det djupa beroendet av spegling inom det manliga imaginära. Med kärleksförlusten klipps den konventionella källan till egenvärde av. Utanför könsdynamiken, där en kvinna utgör plats för en man, är Gertrud ensam utanför en annans blickfång. ”[I]ngen kan se dig”, skriver hon och den djupa ångesten hon drabbas av beskrivs som ”stela, brustna ögon”. I samma brev bryter hon även förlovningsen, om än inte kontakten, till Håkan. Ur ett teoretiskt perspektiv utforskas således kvinnlig *déréliction* utanför det manliga imaginära/blicken i handlingen. Gertrud ramlar in i ett vakuum utan hållhakar. Bildligt sätt faller hon ner från ”berget, där han kysste mig”. Hennes lidande kan även

523 Gertrud Wiede, 213f

524 Johannes av Korset (1542-1591) beskriver vägen till föreningen med Gud som en rening där människan måste utstå ”den mörka natten” – svåra inre prövningar, där Gud fulländar det som själen själv har påbörjat. Själens rening gör den i Johannes diktning fri att agera i enlighet med den gudomliga energin.

525 Christ, Carol P., 1995/1980, 14ff

tolkas som en djup narcissistisk kränkning. Kvinnors brist på spegling genom tiderna upprepas när "[h]an gick ifrån mig" och vände bort sin blick. Men lidandet leder varken till vansinne eller till döden. Det heterosexuella kontraktet och dess två poler ifrågasätts och omskrivs genom att Gertrud i breven till Håkan sätter ord på sitt mörker. I termer av Irigarays mimesis-begrepp "tänker och talar" Gertrud inifrån/om mörkret, snarare än att enbart tänkas och talas av det och självdestruktivt vända det inåt eller urskillningslöst agera ut det. I berättarens återgivning *tål* Gertrud mötet med det egna mörkret – vreden, förtvivlan och skammen – som hon burit med sig genom romanens handling och nu konfronteras med. Mörkret leder henne inte att kasta sig utför berget, utan övergår småningom i "en strimma ljus".⁵²⁶

Hur ljuset konstrueras i *Gertrud Wiede* blir en intressant fråga. Ljuset kopplas nämligen alltjämt till den manliga blicken, som genom Boris gestalt jämförelsesvis med kärleken som kraft. Gertrud får ett brev av Boris som ber henne vara modig och hon "kan åter se hans lefvande, stolta ögon".⁵²⁷ Den internaliserade blicken/kärleken blir det som ger Gertrud hennes fortsatta livsmod:

Jag kommer alltid att stå ensam, Håkan, men jag fruktar icke ensamheten. [...] Ty i ensamheten komma hans ögon till mig, stolta och lefvande och kärleken strålar i dem. Men de komma ej, om jag icke får hem till Finland för att hjälpa de små och förtryckta i kampen. De minsta, Håkan, de råa, smutsiga, trasiga och förhånade, som aldrig fått några smulor från livvets gästabud. Om jag gör det, försvinner mörkret, och det kan åter bli ljust omkring mig, men gör jag det ej, blir jag fången i det eviga mörkret, och hans ögon bli brystna och stela.⁵²⁸

Som citatet visar omvandlas således "mörker" till kamp. Gertruds hat och vrede blir varken självdestruktivitet eller utåtriktad aggression, utan har under bildningsresan övergått till en konstruktiv energi som kan kanaliseras till politiskt engagemang. Men någon egentlig brytning med den manliga imaginära erbjuder Anna Åkessons roman inte. Gertruds arbete utförs alltjämt för att Boris tilltänkta blick ska stråla mot henne och hennes engagemang blir en variant av revolutionärernas socialistiska kamp. Samtidigt

526 *Gertrud Wiede*, 214

527 *Gertrud Wiede*, 215

528 *Gertrud Wiede*, 216

står kampen mot ett förtryck, som även kan tolkas som en förlängning av den inre resa som romanens handling skildrat. ”Women’s identification with the victims, combined with their own feelings of powerlessness, may explain why they often fail to get involved in conventional politics, but become involved in the struggles of oppressed groups”, menar Christ.⁵²⁹ Romanen ger inget slutligt svar på frågan om Gertruds kamp ska förstås som ett uttryck för nya, egna värderingar eller utgör en prestation för Boris kärlek. I den förra tolkningen blir Boris även en mentor, vars handledning Gertrud kommer att följa i sitt eget arbete.

I enlighet med den klassiska bildningsresans mönster hem-ut-hem återvänder Gertrud rent geografiskt till Finland i romanens upplösning. ”Som fågeln klyfver luften, klöf Wellamos hvita stäf vattnet, som fräste och bubblade upp framför den”, beskriver berättaren båten som bär Gertrud hem och bildspråkets fågel är äntligen fri.⁵³⁰ Gertruds inre förvirring har gett vika: ”en förunderlig klarhet och kraft ha börjat växa i mitt inre”.⁵³¹ Frihet i romanen gestaltas som medvetenhet och tillit i förhållande till den egna livsvägen:

Våldsregimen fortfor ännu. Hon skulle gärna tillbringa månader eller år i fångelse, om hon därigenom kunde hjälpa sitt folk i dess politiska frihetskamp. Hon skulle gärna låta håna och förlöjliga sig för att hon ställde sig i deras led, som stodo på lifvets skuggsida. Hon visste, att hon icke skulle röna tacksamhet och erkännande af dem hon ville hjälpa i den sociala kampen för en människovärdig existens. Hon visste, att hon icke skulle finna förståelse och medhåll inom sin egen samhällsklass, då det gällde denna senare kamp. Hon visste, att striden tillförst skulle stå i hennes eget hem och att hon skulle bli tvungen att lämna det. Hon visste, att hon alltid skulle stå ensam.⁵³²

Romanens sista kapitel handlar om att konstruera det ”hem” till vilket Gertrud återvänder. Till äktenskapet blir det inte. Som Pedersen påpekar kommer Gertrud snarare hem till ett politiskt engagemang, ”till det stora hemmet, fosterlandet. Hos Åkesson får denna topelianska hemkänsla en

529 Christ, Carol P., 1995/1980, 17

530 *Gertrud Wiede*, 217

531 *Gertrud Wiede*, 216

532 *Gertrud Wiede*, 222f

specifik, social innebörd. Gertrud vill arbeta för de små och förtryckta.”⁵³³ I den meningen handlar det ”hem” som Gertrud återvänder till om nyfunnet mod och möjlighet att använda sig av sin egen kraft. I enlighet med citatet ovan har inte ens den konkreta frigörelsen ur det egna barndomshemmet ännu ägt rum, men författarskapets röst beskriver den återvändande Gertrud som klart värdemässigt positionerad i förhållande till sin familj, sin samhällsklass och den politiska situationen i hemlandet. Resan ”ut” har tillfört en möjlighet att utforska de olika tillgängliga rollerna för den kvinnliga referenten och en utvidgad möjlighet att fatta medvetna val. ”Nu kommer du hem till arbete och kamp, Gertrud Wiede”, lyder romanens slutord.⁵³⁴ Bildningsspåret dras kring utvecklingen av denna inställning: ett utgångsläge för den fortsatta strävan efter ett hem eller ” eget rum” i symbolisk mening.

Att Gertrud även bryter förlovningen med Håkan – den ”rätta friaren” – blir en omskrivning av det heterosexuella kontraktets euforiska pol. I stället kommer ensamheten att gestaltas som ett möjligt och meningsfullt val. Bildningsromanens klassiska ideal av frihet och självförverkligande konstrueras som de nya verktyg som bildningsresan tillfört, snarare än utgått ifrån. Frihet blir i romanens anda ett värde som inte kan manifesteras på det yttre, nationella planet utan att först upplevas på det inre. Åkessons roman handlar framför allt om en kvinnas uppvaknande till sitt eget samtidsansvar. Den borgerliga kvinnans martyrskap bryts när Gertrud på resan ”ut” får en möjlighet att bearbeta och vinna perspektiv på de egna känslomässiga konflikterna. Hon känner igen sina tidigare förträngda känslor och drifter som en del av sig själv, men utan att i sin tur ge dem fullständigt övervalde över förnuftet. Vid hemkomsten finns inte fångenskapen/buren längre i Gertruds inre och kan förläggas till ett samhälleligt plan där också kvinnor kan finna sin livsuppgift.

533 Pedersen, Arne Toftegaard, 2007, 344

534 *Gertrud Wiede*, 223

5 Sigrid Backmans *Vindspel* (1913)

”JAG STANNAR ALLTID I HVITA GÅRDEN”

Vindspel var Sigrid Backmans debutroman som utkom år 1913. I inledningen anländer den unga protagonisten Astri till en vit gård. Gården är omgärdad, har en blomstrande trädgård vid en sjöstrand och ett stort vitt hus, grindstuga, bod, bastu och växthus. Vid grinden väntar Astris gudmor Helma, ”gårdens ensamma härskarinna”, som bor där med tjänarinnorna Maja och Kirkas och en hund med det talande namnet Ilo.⁵³⁵ Astri blir en del av kvinnokvartetten i gården och det är hennes första år där som handlingen i romanen återger.

I läsningen av *Vindspel* som en kvinnlig bildningsroman aktualiseras frågan om bildningsresan. Man kan konstatera att romanens berättare skildrar en resa där riktningen går åt det för moderniteten ovanligare hållet – från staden till landsorten. I Merete Mazzarellas tolkning i essäsamlingen *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen* representerar riktningen en flykt undan stadens sociala problem till landsortens idyll. Samhället demoniseras i marxistisk anda, medan hemmet (om än inte ett normativt borgerligt hem) idealiseras som en ram för den sunda utvecklingen.⁵³⁶ Tjugo år senare polemiserar Maria Renman i artikeln ”Lågmäld men tydlig civilisationskritik” mot synen på resan som flykt. Enligt Renman är resans riktning ett civilisationskritiskt drag från Backmans sida. ”Maskinsamhällets utveckling tvingade också fram en modernisering av människornas själar”, skriver hon och menar att Astris resa företas i syfte att värna om en egen integritet. Renman läser *Vindspel* som ett svar på ett av modernitetens mest centrala dilemman, människans alienation från sig själv som naturgi-

535 Glädje: *fm. ilo*

536 Mazzarella, Merete, 1985, 76f

ven.⁵³⁷ Efter att naturen i samband med upplysningen hade börjat ses som en fond för industrins och kommersens exploatering formades synen på människan som något upphöjt över samma natur. Följden – existentiell hemlöshet och den moderna människans främlingskap för sig själv – var ett nog så bekant tema i den västerländska litteraturen efter sekelskiftet. Ur det perspektivet blir Astris resa till den vita gården en flykt undan eget främlingskap, ett försök att bli hel igen, att hitta hem.

I läsningen av *Vindspel* utgår jag förutom från den kvinnliga bildningstematiken också från frågor kring främlingskap. Jag ser dock inte bara alienationen som en följd av moderniteten utan i ljuset av Luce Irigarays teorier även som en fråga präglad av könsdynamik.

De uttryck som det myllrande modernitetsprojektet tog sig i den finlandssvenska litteraturen har i stora drag klassats in i dels dagdrivarådran, dels modernismen.⁵³⁸ Backmans roman tillhör uppenbart inte den förstnämnda. I en recension av T.S. i *Björneborgs tidning* berömdes romanen tillsammans med Alice Granfelts *Ledande toner* enkom för att de tecknade "[k]vinnor utan tillstymmelse till pessimism, leda, hyperkultur eller intrigmakeri."⁵³⁹ *Vindspels* eventuella tillhörighet i modernismen är en ännu utforskad fråga och en intressant möjlighet till vilken jag strax ska återkomma.

Romanens kontext är inte entydig. Att frågan orsakat huvudbry kan ses som en bidragande orsak till att *Vindspel* hamnat i skymundan inom litteraturforskningen. "Sigrid Backmans öde som författare var att under sin livstid inte bli tagen på allvar och efter sin död glömmas bort", skriver Pia Forssell i *Finlands svenska litteraturhistoria* och pekar bland annat på sentida antologier inom kvinnolitteraturforskningen, "*Sain roolin johon en mahdu*" och *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, i vilka Backman helt utelämnats.⁵⁴⁰ I den utsträckning som romanen *har* uppmärksamats har det dock främst varit ur ett kvinnoperspektiv, om än inte nödvändigtvis feministiskt. I Mazzarellas redan nämnda essäsamling ägnas

537 Renman, Maria, 2005, 26

538 Zilliacus, Clas, 2000, 14

539 T.S., 19.12.1913, *Björneborgs tidning*

540 Forssell, Pia, 2000, 58

Sigrid Backman ett eget kapitel och *Vindspel* behandlas kort vid sidan om andra verk ur författarskapet. Kapitlet bygger vidare på en av de få tidskriftartiklar som beaktat romanen, nämligen ”Sigrid Backman – oavhängig kvinna och människa”. Artikeln, författad av Ylva Forsblom och Boel Isaksson tillsammans med Mazzarella, ingick i *Horisont* år 1978. I *Finlands svenska litteraturhistoria* från år 2000 är Backman placerad under den något diffusa rubriken ”Skönandar och engagemang”, vilken verkar ha valts som samlingsterm för tio- och tjugotalets ännu utforskade kvinnliga författarskap: Alice Granfelt, Karin Smirnoff, Kersti Bergroth, Greta Langenskjöld med flera.

Efter en lång tystnad på artikelfronten uppmärksammades *Vindspel* igen först år 2005 i den redan nämnda artikeln av Maria Renman i *Astra Nova*. Samma år analyserades romanen dock också ur en annan vinkel. I Roger Holmströms essäsamling *Att ge röst* placeras *Vindspel* in i ett led av folklivsskildringar, där den dock samtidigt ges ett särskilt omnämnande för originalitet. ”Min tes är nämligen att Sigrid Backman redan vid sin debut representerar en genomarbetad konstnärlighet som hittills inte till fullo har noterats”, skriver Holmström.⁵⁴¹

Holmströms läsning utgår ifrån de tidiga 1910- och 1920-talsrecensenternas intryck. Mottagandet hos samtidskritikerna var gott, i en del fall rent begeistrat. Olaf Homén och Arvid Mörne talade båda om en egenartad och självständig begåvning i den nya föfattarrösten.⁵⁴² Medan Homén pekade på ”en ny ton och ett nytt och egenartadt temperament” gick Mörne rent av så långt som att kalla boken för ”utan tvifvel en af de löftesrikaste vår yngsta föfattargeneration hittills frambragt”.⁵⁴³

Men vad hände sedan? Sedermera verkar *Vindspel* i översiktsverken ha fastnat i framför allt det Backmanska föfattarskapet som kontext – en tendens som inte nödvändigtvis var till romanens fördel. Redan Werner Söderhjelm menade att debutromanen de facto var starkare än den strax påföljande *Hälleberget och kavaljeren* från år 1914.⁵⁴⁴ Väljer man dock att läsa *Vindspel* isolerat från Backmans föfattarskap i stort, som till exempel Holmström gör, öppnar sig andra möjligheter.

541 Holmström, Roger, 2005, 157

542 Holmström Roger, 2005, 155

543 Homén, Olaf, 1915, 58; Mörne, Arvid, 6.12.1913, *Nya Pressen*

544 Söderhjelm, Werner, 1920, 370f

Utöver den feministiska kontexten centreras min läsning av *Vindspel* kring tesen att romanen till sin idéhistoriska hållning utgör en modernistisk text. Inom den modernistiska lyriken var Edith Södergran med debuten *Dikter* 1910-talets lysande stjärna i finlandssvensk litteratur. Att startlinjen för den modernistiska prosan sedan mer tveksamt har dragits vid Hagar Olssons debutroman *Lars Thorman och döden*, också den från 1916, beror kanhända delvis på en försiktighet att föregå lyriken och Södergran.⁵⁴⁵ Att *Dikter* dock ingalunda uppstod ur ett vakuum har den gedigna forskningen om Södergran visat med hänvisning till framför allt idéhistorisk påverkan av bland andra de tyska romantikerna och filosofiska estetiker-
na, de ryska symbolisterna och de amerikanska modernisterna.⁵⁴⁶ Frågan om Södergrans "föregångare" inom den finlandssvenska litteraturen eller specifikt inom kvinnolitteraturen har så vitt jag vet rönt betydligt mindre uppmärksamhet. Det här spåret öppnas dock i Renmans artikel i den avslutande diskussionen: "Sigrid Backman kom med *Vindspel* att höra till föregångarna inom den finlandssvenska litteraturen i sin beskrivning av alienationen, den moderna civilisationens främlingskapskänsla som blev modernisternas varumärke."⁵⁴⁷

Vindspel delar således flera av de samlande markörerna för de finlandssvenska modernisterna. I *Avgrund och paradiset* påpekar Holger Lillqvist hur redan Friedrich Schiller på 1700-talet beskrev följderna av den moderna civilisationen som klyftan "mellan människan och naturen, den inre klyvningen i människan mellan kropp och själ, mellan driftsmässig natur och andlig förmåga." Det man hoppades att skulle överbrygga klyftorna var konsten, där konstverket i enlighet med den idealistiska estetiken skulle ge en modell för en värld utan främlingskap.⁵⁴⁸ Lillqvist beskriver hur Edith Södergran i sin lyrik dock gjorde främlingskapet till en dygd och triumferande renodlade polerna. Framför allt betonades den andliga polen framom den sinnliga i en idealisering av självtillräckligheten och oberoendet.⁵⁴⁹

545 Se Holmström, Roger, 2000, 104

546 Se Boel Hackmans översikt och fördjupade tolkning kring Schopenhauers inflytande i *Jag kan sjunga hur jag vill. Tankevärld och konstsyn i Edith Södergrans diktning* (2000).

547 Renman, Maria, 2005, 31

548 Lillqvist, Holger, 2001, 13f

549 Lillqvist, Holger, 2000, 87f

I Luce Irigarays filosofi ges dock ingen grund för att se kvinnlig alienation som en följd av enbart modernitetsprojektet, i varje fall inte av den moderna värld som utvecklas efter upplysningstiden. Snarare medför modernitetens uppluckrande av tidigare livsformer en ny möjlighet för kvinnor att delta i konsten och gestalta den kvinnliga platslöshet som Irigaray pekar på redan hos Sofokles Antigone. Att Ariadne-myten ofta lästs som en central intertext till Södergrans debutdiktning har en intressant parallell i att samma myt använts för att illustrera Irigarays teoribildning kring kvinnlig platslöshet.⁵⁵⁰ Alternativet för en kvinna som inte hotar den patriarkala, symboliska ordningen är enligt Irigaray att förbli i den symboliska hemlöshetens *déréliction* – ett tillstånd jämförbart med att vara övergiven av Gud, eller, som Ariadne, övergiven av Theseus på Naxos utan hjälp och skydd.⁵⁵¹ Enligt homeriska versioner av myten är Ariadne så olycklig att hon självtar sitt liv, i andra är det jungfrugudinnan Artemis som förbarmar sig över hennes smärta och hjälper henne att dö. I det som dock verkar vara den vanligaste av versionerna räddas Ariadne av Dionysus och gifter sig med honom.⁵⁵² Ariadne-myten och dess olika upplösningar utgör således en tidig version av kvinnolitteraturens traditionella upplösningar i antingen äktenskap eller död. Talande är att det inte verkar förekomma versioner där Ariadne hittar ett sätt att överleva som inte omedelbart innebär en ny förälskelse.

Hur anknyter då allt detta till Sigrid Backmans *Vindspel* och Astris eventuella bildningsresa? Min läsning av Backmans roman bygger på tesen att den både tematiskt och till sitt symbolspråk har tydliga gemensamma nämnare med de finlandssvenska modernisterna i allmänhet och med Södergrans *Dikter* i synnerhet. Genom att läsa Backmans roman i ljuset av Irigarays teori samtidigt som jag förblir öppen för paralleller till Södergrans debutsamling söker jag nycklar till den mångtydiga handlingen i *Vindspel*. Min avsikt är inte att argumentera för ett direkt inflytande mellan Backmans roman och Södergrans debutsamling, utan att förstå texterna som litterära

550 Se Broström, Torben, 1966, 39ff; Schoolfield, George, 1984, 56; Pettersson, Torsten, 2001a, 28

551 Whitford, Margaret, 1991, 77f

552 Trackova-Flamee, Alena: ”Ariadne”, www.pantheon.org/articles/a/ariadne.html, 26.3.2009; Day, Malcolm, 2007, 103; Buxton, Richard, 2004, 128

uttryck för liknande frågeställningar om kvinnor och kvinnlighet under 1910-talet. Också Södergran-forskning om *Dikter* kan därmed öppna vissa portar in i Backmans mångtydiga roman.

Romanens mångtydighet märks inte minst i de mycket olika tolkningar som förekommer kring romanens centrala tematik och upplösning. Intressant nog verkar tolkningarna följa en könsuppdelning. Flera av de tidiga recensenterna såg romanen som relativt okomplicerad till sin handling – en ”kvinnligt behagfull” kärlekshistoria vars styrka framför allt låg i dess säkra stilistik.⁵⁵³ Den läsningen återfinns hos Thomas Warburton år 1984: ”Den lilla berättelsens innehåll kan inte kallas märkligt – den handlar, kort sagt, om en ung kvinna, Astri, som slår sig ner hos en väninna på landet och avvisar en kärleksupplevelse därför att den stör hennes naturdyrkande sinnesro; så märker hon i alla fall att det hon avstått ifrån är livet självt och griper den chans hon får att reparera skadan.”⁵⁵⁴ I Roger Holmströms mer nyanserade läsning handlar romanen om både frigörelse och acceptans, där utvecklingstematiken dock leder till det kärleksförhållande som Astri slutligen väljer.⁵⁵⁵ Också i den senaste tolkningen av romanen, Arne Toftegaard Pedersens i boken *Urbana odysseer* (2007), får paret slutligen varann.⁵⁵⁶

Hos kvinnliga läsare som Merete Mazzarella och Maria Renman har däremot romanens främsta budskap tolkats vara Astris integritet och självständighet. Mazzarella tar egentligen inte ställning till upplösningen, men menar att Astris förhållande till kärleken förblir ambivalent.⁵⁵⁷

553 Ordvalet är Arvid Mörnes, 6.12.1913, *Nya Pressen*. Berättelsens förlopp menar han något motstridigt att ”icke är synnerligt märkligt, ehuru detsamma bör erkännas en viss originalitet”. Se också signaturen V.Rob.V.W., 14.12.1913, *Vasabladet*, som menade att romanen blev på hälft, men trots det hade goda egenskaper: ”Men det är icke häri [skildringen av kärleken] som författarinnans förtjänst ligger, utan däri, att hon med enkla medel och på ett gott språk, utan att offra en tanke på fysiologi och psykologi skildrar en framspringande ung känsla.” Och vidare signaturen T.S., 19.12.1913, *Björneborgs tidning*: ”[Ä]mnet är icke vidare originellt, ej heller har författarinnan lyckats afvinna detsamma nya sidor. Men trots detta, är boken helt treflig – näpen hade man lust att säga.”

554 Warburton, Thomas, 1984, 147f

555 Holmström, Roger, 2005, 166f

556 Pedersen, Arne Toftegaard, 2007, 350

557 Mazzarella, Merete, 1985, 77

Renman tolkar dörren till kärleken som avslutningsvis stängd.⁵⁵⁸ Strängast vad gäller upplösningen är Pia Forssell som tolkar Astris slutliga val som ett avståndstagande från kärleken och en regression tillbaka till symbiosen i kvinnokollektivet.⁵⁵⁹

Backman bjuder med andra ord på ett verkligt ”öppet slut” – en upplösning i vilken, med Holmströms ord, ”bollen [spelas] över till läsaren”.⁵⁶⁰ Utvecklas Astri, regredierar hon, förblir hon som hon är? Väljer hon att älska eller väljer hon sig själv? Och framför allt: Framställer Backman valet som ett antingen-eller? För att vara en bildningsroman måste romanens handling erbjuda inte bara förändring på det inre planet, utan dessutom förändring till det bättre. Uppfylls med andra ord bildningsparadigmets idealistiska strävan efter överbyggda klyftor – interna eller mellanmänniska – och ett större mått av helhet?

Mitt svar på den frågan blir ja. Det försvaras i ett resonemang där jag först närskådar Backmans konstruktion av Astris karaktär, sedan gör en scen-för-scen läsning av kärleksmotivet och diskuterar dess koppling till kvinnlig alienation/platslöshet, och avslutar med att fundera kring betydelsen av just öppenheten i det öppna slutet.

Det ”öppna slutet” i *Vindspel* problematiserar dock samtidigt min användning av termen öppet slut för de övriga romanerna jag analyserar i detta arbete.⁵⁶¹ De fem övriga romanerna undviker alla kvinnolitteraturens traditionella konventioner av antingen äktenskap eller död, men slutet kan inte i egentlig mening kallas öppna, eftersom de trots allt utmynnar i entydiga tolkningar. I *Vindspel* är detta inte fallet, vilket blir ett led i den konstruktion av etisk könsskillnad som romanen enligt min läsning utmynnar i.

5.1 Vita gården

Astris karaktär är en säregen konstruktion. I enlighet med Susan Lansers begrepp återges berättelsen med författarskapets röst, det vill säga av en tredjepersonberättare som existerar utanför fiktionen.⁵⁶² Berättaren be-

558 Renman, Maria, 2005, 31

559 Forssell, Pia, 2000, 58

560 Holmström, Roger, 2005, 166f

561 Se arbetets inledning, avsnitt 1.1

562 Lanser, Susan Snaider, 1992, 15f

skriver protagonisten i besittning av en omisskännelig livsglädje kopplad till naturen och tystnaden i den vita gården. Som Maria Renman påpekat är Astri något så ovanligt som en framställning av en ung kvinnas trygghet i sig själv.⁵⁶³ För att använda Irigarays termer tecknar berättaren med andra ord en kvinnlig karaktär hos vilken den kvinnliga platslösheten är genomskådad. Astri lever inte i alienation utan fyller sin egen plats i världen, i glädje, självständighet, sinnlighet och kontemplation. Att framför allt glädjen är central visar Roger Holmström i sin läsning av boken. I Backmans stilistiska manövrar blir personifikationen av glädjen analog med Astri. ”Det finns få prosaverk – och allra minst skildringar ur vardagslivet – som genomströmmas av en sådan glädje och så många skratt som det rymts i *Vindspel*”, skriver Holmström.⁵⁶⁴ Med hänvisning till Irigaray kan glädjen förstås genom begreppet *jouissance* som i hennes senare verk kommer att definieras som en kvinnas kärlek till sig själv.⁵⁶⁵

Intressant nog verkar framställningen av Astris ”helhet” som människa ha lett till att protagonisten i någon mån har uppfattats som ett sagoväsen. Thomas Warburton kallar karaktären för ”romantisk naturande”, medan Olaf Homén i tiderna såg en ”elementarvarelse trolska väsen” hos henne.⁵⁶⁶ Astris beslut att söka sig till Helmas gård kan i den andan ses som att hon sökt sig till sitt ”element”, där hon känner en samklang mellan inre och yttre rum:

Men då sade mig en gång en våg, som vinden förde så högt mot stranden att den kysste min skospets: Barn, far till det inre af ditt fagra land, till sjöarna, som hviska mildt som kvinnor, din själ är ömtålig, och du blir sorgsen af hafvets oro. – Och nu är jag ju midt inne i det fagreste landet, det egna landet, säger Astri och ser gladt på Helma.⁵⁶⁷

Den vita gården kan alltså läsas som såväl en konkret plats i texten som en projektion av en kvinnlig plats. Den är Astris ”eget rum” på många nivåer, från det mest privata, sovrummet, till det vita huset i stort och

563 Renman, Maria, 2005, 28

564 Holmström, Roger, 2005, 158f

565 Se Margaret Whitfords introduktion till Irigarays texter i *The Irigaray Reader*: Whitford, Margaret, 1991, 76

566 Warburton, Thomas, 1984, 148; Homén, Olaf, 1915, 59

567 *Vindspel*, 15

trädgården innanför grinden. I den andan utgör gården också en motsvarighet till Koivukylä i *Sigrid Liljeholm*. Beröringspunkterna mellan platserna i Fredrika Runebergs respektive Sigrids Backmans text är många. Hos Runeberg mötte läsaren Sigrid i Koivukylä på tröskeln till hennes hem, ”herrskarinnan öfver den kringliggande nejden”⁵⁶⁸, och Backmans roman inleds med en liknande beskrivning – Helma, ”gårdens ensamma härskarinna”⁵⁶⁹ spejar vid grinden efter Astris anländande vagn. De båda platserna är förlagda i insjölandskapen, där de finska namnen – Koivukylä, Helma, Kirkas, Maja, Ilo – är rådande.⁵⁷⁰ Som Holmström påpekat har sedan namnet Astri nordiskt ursprung och syftar på *as* ”gud” och *frid* ”skön”.⁵⁷¹ Runebergs och Backmans protagonister delar därmed etymologiskt den sista stavelsen i sina namn – namnet Sigrid har, som jag nämnde i kapitel 2, samma nordiska ursprung och syftar på ”segrare” och ”skön”. Och slutligen: också i Helmas gård vajar björkarna. Det är från dem Maja senare skär näverrivor till den känsliga Astris fasa. Till skillnad från jungfru Sigrids ständiga duktighet och tjänande av folket omkring sig är dock Astris förhållande till ”det egna landet” mer kroppsligt bejakande och uppspelt. Astris vistelse på gården präglas av sensuell njutning och uttalad lycka: ”Du vet ej Helma, hur rik jag är, allt är mitt eget, mitt hjärta och mina tankar och mina båda händer, som intet begära. – Här i ödemarken får du visst behålla din rikedom, säger Helma och ser ömt som en mor på Astri.”⁵⁷² Följer man Irigarays teori om de västerländska diskursernas inneboende symboliska hemlöshet för kvinnor, hittar Astri alltså redan i romanens början ”hem”. Den stilistiska egenarten i *Vindspel* kan ses som ett uttryck för att också berättaren präglas av en hög integritet: ”[D]et är

568 *Sigrid Liljeholm*, 368

569 *Vindspel*, 8

570 Roger Holmström gör i sin läsning av romanen en utredning av namnens betydelser och symbolik. Namnet Maja knyter han övertygande till romanens tidssekvens från majmånad till majmånad (Holmström, Roger, 2005, 159). Med hänvisning till romanens motivkrets av hus är dock också den finska betydelsen för Maja – hydda, tjäll – en möjlig tolkning. Valde man för övrigt att läsa *Vindspel* mer samhällskontextuellt, i liknande anda som *Gertrud Wiede*, kunde den vita gården med hänvisning till de finska namnen även uppfattas som symbolisk för nationen Finlands autonomi och strävan under 1910-talet att bli sin egen ”ensamma herrskarinna”.

571 Holmström, Roger, 2005, 159. Jag återkommer till ett resonemang kring Astris namn i detta avsnitt.

572 *Vindspel*, 28

längesedan vi i vår litteratur [...] mött en personlighet som vågar och kan tala sitt eget språk”, menade Werner Söderhjelm i *Utklipp om böcker* år 1920.⁵⁷³ Författarskapets röst identifieras varken som manlig eller kvinnlig i romanen, men använder sig upprepat av kvinnlig personifikation och ett uttalat kvinnligt symbolspråk. I romanens första mening ”sitter väntan vid gårdens grind och spejar glatt utåt vägen” och strax därefter personifieras samma väntan som kvinnlig genom att kallas ”hon”.⁵⁷⁴ Den vita gården utmålas således som ”ett kvinnligt hem” såväl tematiskt som stilistiskt, vilket bidrar till den jämställdhetsideologi som romanen i min tolkning ger uttryck för.

Även Helmas karaktär blir av betydelse för hemtematiken. Som Pia Forssell påpekat betyder namnet Helma på finska ”famn” eller ”sköte”.⁵⁷⁵ Namnet går även igen i det finska uttrycket ”kodin helma” – hemmets härd. Helma framställs som en modersgestalt för Astri, vilket deras förhållande som gudmor och guddotter understryker. Astri anförtrot sig åt den äldre kvinnan och känner sig såväl förstådd som bekräftad av henne: ”Du skrattar icke åt mig, om jag alltför länge stannar att betrakta en blomma, ett ansikte eller solskenets lek under löfverket. Du fattar min tystnad lika väl som det jag kan säga med ord.”⁵⁷⁶ I enlighet med Irigarays teorier kan Helmas och Astris relation läsas som en representation av kvinnlig genealogi. Irigaray menar som nämnt att kvinnor erbjuds alltför få förebilder och framställningar genom vilka de kan representera sig själva inte bara som mödrar, utan i första hand som kvinnor.⁵⁷⁷ Att Helma inte är mor, om än nog så moderlig, att hon är en ensamstående kvinna med ett eget hem, ett arbete som hon älskar och likväl en djup respekt för såväl kärlekens som moderskapets betydelse i kvinnors liv, gör henne till precis en sådan litterär representation som Irigaray pekat på bristen av. Hos Helma skiljs den moderliga funktionen och kvinnligheten åt, vilket intressant nog i relationen till Astri går genom ”gud” – de är gudmor och guddotter – som tredje term. Helma har älskat Astris far, verkar alltjämt bära hans ring och ger hans dotter ett hem, men man kunde argumentera för att berättaren

573 Söderhjelm, Werner, 1920, 368

574 *Vindspel*, 7

575 Forssell, Pia, 2000, 59

576 *Vindspel*, 17f

577 Whitford, Margaret, 1991, 76f

samtidigt åskådliggör en symbolisk gräns mellan Astri och Helma. I den meningen är Helma en trygg förebild och beskyddare under Astris vuxenblivning och äventyr, med bildningsterminologi utgör hon, som Renman påpekat, en mentor.⁵⁷⁸ Men det är även viktigt att inte förlora berättarens återkommande användning av personifikation i romanen och berättelsens på många sätt allegoriska art ur sikte. Helma kan även ses som en personifiering av gården och det ”hemland” som Astri anländer till i romanens början. Den vita gården utgör intressant nog såväl slutmålet för en bildningsresa som utgångsläget för en annan.

Men vilket är då Astris äventyr? Frågan måste kopplas till hur romanens upplösning tolkas och huruvida en förändring läses in. ”Äventyret som hon upplever betyder, att [Astri] födes till människa och får en själ”, ansåg Olaf Homén storstilat men träffande år 1915. Han menade dock också att tillståndet var statiskt: ”Astri var helt enkelt till för att lefva. Hon förverkligade ingen annan idé än träden och blommorna, med hvilka hon så förtroligt – så kamratligt – umgicks”. Först i Backmans andra roman *Hälleberget och kavaljeren* såg Homén en skildring av utveckling. ”[O]m *Vindspel* var berättelsen om en tillvaro som främst var vegetativ, så visar oss *Hälleberget och kavaljeren* hur rörelsen till sist trängt fram, och hur reflexionen blifvit ett element i hjältinnans lif.”⁵⁷⁹ Homéns läsning är fruktbar, också för att den utgör ett bollplank i frågan om *Vindspel* kan klassificeras som en bildningsroman. Utgår man ifrån James N. Hardins två poler för bildningsromanen – reflektion och handling – utesluter nämligen det vegetativa, icke-filosofiska tillstånd som Homén beskriver bildningsgenren.⁵⁸⁰ Det jag i min läsning argumenterar för är dock att ett uppenbart mått av såväl reflektion som rörelse finns nedlagda i Astris karaktär, både i de insikter Astri delger Helma från sitt stadsliv och i de insikter som författarskapets röst beskriver hos henne under romanens gång. Det är kring dessa insikter som Astris äventyr och bildning formas.

Innan Astri kommer till den vita gården har hon upplevt en barndom och ungdomstid i staden. Läsaren ges inblick i uppväxten genom diskussio-

578 Renman, Maria, 2005, 28

579 Homén, Olaf, 1915, 60

580 Hardin, James N., 1991, xiii

nera mellan henne och Helma. ”Mor sade en gång till mig: Lifvet känner du icke”, berättar Astri, som tagit moderns ord på allvar och utmanats:

Men jag tänkte: Har jag icke ögon till att se och öron till att höra. – Ensam gick jag ut att vandra på en stor gata. Jag mötte många människor, fäder och mödrar, systrar och bröder, eller många af dem, som visst bilda det som är lifvet. Men somliga hade alltför sorgsna och missmodiga ansikten och andra åter kanske alltför glada.⁵⁸¹

Det som skildras fyller på många sätt kännetecknen på en bildningsresa i fickformat. Först konstrueras utgångsläget av naiv okunnighet. Likt sagans driftiga hjälte ger sig Astri sedan ut för att iakttä livet. Hon inte bara möter människor, utan reflekterar även över deras lynnen och söker sin egen plats bland dem. Hon reagerar på såväl ojämlikhet, fattigdom och likgiltighet som på manisk glädje, rastlöshet, oro. ”Jag såg unga kvinnor, med blickar likt dämpadt oroliga lågor, lättjefullt vandra på promenaderna, liksom väntande något af vårluften, som sänkte sig öfver staden.”⁵⁸² Citatet framställer unga kvinnliga flanörer och aktualiserar den sökande kvinnliga blick som även präglade protagonisten i *Gertrud Wiede*. I likhet med Åkessons roman leder denna kvinnliga rastlöshet också i Backmans verk till en resa för protagonisten, men denna gång inte ut i Europa utan in i landet.

I samtalen med Helma skildras även Astris tidiga ungdom. Helmas författarskap handlar om kärleken, vilket hon beskriver som ”[f]ör de flesta det starkaste”.⁵⁸³ I samtalen mellan kvinnorna berättar Astri om en bok som hon själv skrivit som flicka. Kärleken är henne ännu främmande och boken gestaltas i termer av oskuldfullhet: ”Då boken ligger slutet, är den som en hvitklädd flicka, som döljer sitt ansikte. Den är så hvit som ett moln, som vinden om sommarn lekande blåser ut på himlen. Den har intet namn. Dess dräkt prydes endast af en bild af fuchsians första blomma.”⁵⁸⁴ Fuchsian, eller Kristi bloddroppe, är den första av flera blomstersymboler i *Vindspel* som kommer att kopplas till Astris person. Blomman utmålas som

581 *Vindspel*, 15f

582 *Vindspel*, 16

583 *Vindspel*, 24

584 *Vindspel*, 24f

ett band mellan Astri och hennes farmor, vars älsklingsblomma fuchsian var. I belysning av Irigarays teori utgör blomman en signal om romanens betoning på kvinnliga genealogier och ett symboliskt språk mellan kvinnor. Därutöver symboliserar fuchsian också Astris ungflicksår, tiden när ”i mitt hjärta fanns så många tankar, som jag kunde säga ut med så många olika ord, att jag blef nästan skrämde af lycka. Och innan kvällen hade jag skrivit en lång historia om fuchsiablommans hemligheter.”⁵⁸⁵ Dess röda färg mot den övriga vitheten berättar om en knoppande kvinnlighet som efterträder barndomen, eventuellt också en syftning till kroppens utveckling och menstruationens början. Sedan dess, berättar Astri, har hon lärt känna många blommor och identifierat sig djupt med dem: ”de kommo mig alla så nära, och jag älskade dem som hade jag känt dem redan innan jag föddes.”⁵⁸⁶

Fuchsians ålderdomliga namn, ”Kristi bloddroppe” som Astri även kallar den, utgör också en vink om den religiösa tematik som behandlas i *Vindspel*. Om sin konfirmation vid 15 års ålder berättar Astri:

Det var en stor och märkvärdig händelse. Man skulle säga: jag tror, jag tror, fastän man tänkte: jag undrar och har icke förmåga att tro. Och därför skref jag i min hvita bok: – Du, du som älskat och dött, se på mig. Jag har visst ingen tro, men jag älskar Dig.[...] Jag älskar Dig därför, att du utan fruktan sade inför kejsarne: Det är jag. – Ditt sätt att lefva är mig frälsning till en stor glädje. Men inför Din död blir jag blott upprörd och känner en stor sorg öfver människornas gränslösa hårdhet.⁵⁸⁷

Som citatet visar gestaltas Astri som en sökare. Hon ”undrar” snarare än ”tror” och hennes tankar är självständiga. Orden i konfirmationsriten blev tomma, men hon förde en egen dialog med den kristna tron. Kristus är för Astri mera en förebild än en frälsare – hennes frälsning är hans ”sätt att lefva”, inte hans död och uppståndelse. Gudomen i Backmans roman framställs inte som något övernaturligt, utan som en stark livskänsla och förmågan att ”utan fruktan [...] inför kejsarna” säga ’Det är jag.’ I Astris panteistiska religiositet nedläggs således en kritik mot de patriarkala religiösa diskurserna. Irigaray kritiserar diskurserna för att ha skilt åt män-

585 *Vindspel*, 25

586 *Vindspel*, 26

587 *Vindspel*, 26f

niskans relation till det naturliga universumet och förvanskat dess enkelhet. Kritiken föregås dock av Backman. I romanens panteism är kvinnor som en del av livet och naturen gudomliga. Det är häri etymologin av Astris namn – *as* ”gud” och *frid* ”skön” – får sin förklaring. Astri är den ”sköna guden” lika mycket som blommorna och träden omkring henne med vilka hon så djupt identifierar sig. Övertygelsen att hon är en del av den natur som förkroppsligar gudomligheten utgör samtidigt grunden för den aktning hon har för sin egen okränkbarhet.

Man kan mycket väl göra kopplingar till den teologiska frihetskamp som Fredrika Runeberg och Alexandra Gripenberg gestaltade hos sina protagonister. ”Vid Guds heliga makt och vishet fåster jag det förtroende, att han försedt äfven qvinnan med den lag inom henne som ska lära henne att finna det för sig rätta, så snart hon äga frihet att söka det”, skrev Runeberg i uppsatsen ”Hvad begära qvinnorna?”⁵⁸⁸ I *Sigrid Liljeholm* förkunnade romanens hjältinna: ”Nu har jag redan länge varit en självständig menniska, utan någon annan än Gud och mitt samvete att ansvara inför, och jag har lefvat så godt jag förstått.” I liknande anda kämpade också Gripenbergs protagonist för rätten att lyssna inåt snarare än utåt efter gudomliga bud: ” – Ni kan inte döma mellan mig och mitt samvete”, säger Sofie i *I tättnande led* med darrande röst till sin lärare i religiös dogmatik. Citaten handlar om att återta och hävda ett eget tolkningsföreträde vad gäller kvinnors livsval. I såväl Runebergs som Gripenbergs verk gick vägen dit genom en framställning av hur den gudomliga planen även var nedlagd i kvinnors väsen, att kvinnor med andra ord utgjorde gudomliga subjekt snarare än objekt. Hos Runeberg och Gripenberg kopplas Guds röst i hjärtat till samvetet och livsuppgifter som Sigrid och Sofie upplever som sina gudagivna kall. I Backmans roman framställs Astris kallelse som ett med hennes livskraft. Astri är, som redan citerats, ”helt enkelt till för att lefva”. Hos Astri finns inte en uppdelning mellan kropp och själ så mycket som en upplevelse av enhet mellan dessa två. Hon bejakar därför öppet sin sensualitet, vilket tillspetsas i en scen om hennes nakna solbad:

Sol, se på mig. Jag är naken och liten och har ingen blygsel inför dig. Du är ju den stora kärlekens öga, som strålar öfver mig och välsignar mig.[...] Du älskar mig [...]. Du ler ju åt min tysta sång och kysser ej allenast vårens svala och sommarens näktergal. Jag badar i ditt granna guld, jag ligger som en uppslagen bok, ansikte mot

588 Fredrika Runebergs samling. SLSA 1104 Fr, III.4.1

ansikte ler jag mot dig och sluter mina ögon och somnar i vållust inför din glöd.⁵⁸⁹

Som Renman påpekat framställs solen som Astris kosmiske älskare: ”Med en besjälad och naturmystisk språkdräkt uttrycker författaren ett extatiskt stämningliv där skeendet flyttar från en realistisk verklighetsnivå till en kosmisk oändlighet.”⁵⁹⁰ Besjälningen och mystiken berättar även att solen inte bara är kosmisk i betydelsen utomjordisk, utan att den även kopplas till gudomlighet och transcendens. Solen ”välsignar” och är den ”goda guden” samtidigt som den ”kysser”, ”älskar” och väcker Astris ”vällust” med sin ”glöd”. Dess värmande strålar utgör en såväl religiös som erotisk upplevelse. I *Björneborgs tidning* berömdes signaturen T.S.:

Och efter alla de många skildringar man i den moderna litteraturen fått sig till lifs om kvinnan såsom enbart könsvarelse, är det helt välgörande att engång möta skildringar af unga kvinnor, hos hvilka det själiska momentet äfven komma till sin rätt och hvilka drömma sin värld fin och vacker och sin kärlek hög och ren.⁵⁹¹

Poängen är dock att författarskapets röst i detta skede av romanen beskriver Astri som *såväl* köns- som själsvarelse och det samtidigt. Med Irigarays termer konstrueras ”sensibel transcendens”, en till fullo immanent transcendens utan motsättning med kroppen. För Irigaray utgör denna förkroppsligade andlighet samtidigt den projicerade horisonten för kvinnlig tillblivelse.⁵⁹²

I den andan är solen, ”den stora kärlekens öga”, en av *Vindspels* viktigaste symboler. Den representerar kvinnlig kontakt till såväl ett varande som ett blivande. Solen är njutningen som ”kysser” men också kraften genom vilken naturen växer. Som Boel Hackman påpekar i samband med sin Södergran-tolkning är solen också ”den vitalistiska symbolen par excellence”.⁵⁹³ Synen på solen som en kvinnas främsta älskare ekar i liknande ordalag i *Dikter*. I dikten ”Violetta skymningar” heter det om nakna jungfrur: ”Gula solskensdagar med granna blickar/ endast solstrålar hylla värdigt en ömsint kvinnokropp...”⁵⁹⁴ I sin debutroman föregår Backman

589 *Vindspel*, 58f

590 Renman, Maria, 2005, 29

591 T.S., 19.12.1913, *Björneborgs tidning*

592 Jantzen, Grace M., 1999, 271

593 Hackman, Boel, 2000, 145

594 Södergran, Edith, 1990, 30

en religiositetstematik som skulle komma att prägla flera av de finlands-svenska modernisterna. I *Det religiösa problemet i modern finlandssvensk litteratur* från år 1939 skriver E.N. Tigerstedt:

Gud, kunna vi säga, är för Björling livet sett ur idealets synvinkel, 'betecknar en obegränsad uppgift' [not], som det är människans plikt att förverkliga. Liksom hos Södergran och Olsson är det i och genom människan som gud blir till. [...] Gud är det eviga onådda idealet [not], det oavslutades gud' [not]. Men samtidigt är Björlings gud mera än ett böra, ett varda. Han blir icke endast till, han *är*.⁵⁹⁵

Det är denna balans mellan tillblivelse och varande som jag menar att finns inskriven också i Astris karaktär och utgör grunden för romanens bildningsprocess. Förändringen är dock inte teleologisk, den strävar inte efter ett givet mål som går att uppnå. Målet är snarare tillblivelsen och förverkligandet självt, det vill säga öppenheten för livet som oavslutat och rörligt.

Panteismen är dock inte oproblematisk. "Denna tro innebär [...] konsekvenser som te sig föga acceptabla. Om Gud är allt och i alla, så är han också i det fula, det vidriga, det onda – ja, Han *är* allt detta. Han är 'den stora ofattbara kombinationen', som *Salava* kallar Honom", skriver Tigerstedt.⁵⁹⁶ Kring denna svårighet konstrueras Astris kamp. Astri vill leva i ljuset, men *bara* i ljuset. Staden är henne främmande med dess svårigheter och ojämlikhet och hon vill begränsa sina intryck till "sådant, som fröjdar mig".⁵⁹⁷ I den meningen kan resan till den vita gården dels ses som livsbejakelse, dels också som flykt, kanhända inte så mycket från staden i sig som från livets mörkersidor.

Men tänk lilla fågel, att det finns de, som skymma bort solen. Du frågar "vilka" med en knyck på din fina nacke. Jo, du känner icke människorna, som bygga mycket högre hus än den högsta fura du suttit i.[...]

Du känner visst icke heller de djur, som gömma sig för solen, nattlappar, grodor och råttor. Råttorna de älska mörkret, och det finns ingenting i världen, som försonar oss med dem. Om man också bjöde mig in till ett paradiset, där man funnit lyckan, och där alla djur vore tama och tjänade människorna, så skulle jag icke gå öfver tröskeln, då råttorna vore med.[...] – Jag säger dig, lilla fågel, att om en rätta

595 Tigerstedt, E.N., 1939, 429

596 Tigerstedt, E.N., 1939, 434

597 *Vindspel*, 17

nu sprunge öfver mitt hjärta, skulle jag dö lika visst som af ett dolkstygn. – Men du är vacker! Kom och sätt dig en stund här på min hand!⁵⁹⁸

Som citatet visar bygger Astris solskensdyrkan på en starkt ensidig idealism. I tron att hon skulle dö ”om en rätta sprunge öfver mitt hjärta” kan en intern klyfta läsas in. I bejakelsen av endast ljuset och renheten sluter sig Astri samtidigt för allt mörker – sitt eget och andras som en del av livet.

Knappt ett decennium senare skulle Elmer Diktonius gestalta panteismens ”ofattbara kombination” i dikten ”Evigt lever jag”. ”För mig finns ingen flugsmuts eller Chimborazzo -/allt är i allt./ På toppen av ett ögonblick/står jag och skriker:/ det är en fröjd att leva och förvandlas!” skrev Diktonius.⁵⁹⁹ Dikten svarade på Södergrans lyrik i vilken klyftan mellan högt och lågt betonades. Holger Lillqvist skriver:

[H]os Diktonius är det extatiska bejakandet på ett ohierarkiskt sätt riktat mot allt existerande, det låga och oansenliga likaväl som det mäktiga och överväldigande – solsystem likaväl som martall. Hållningen utesluter en hög position från vilken det jordiska kan framstå som flugsmuts, som för det södergranska diktjaget på sina transcendentia bergstoppar.⁶⁰⁰

I likhet med Diktonius dikter framställer också Backmans roman en extatisk glädje över det jordiska, men i Astris fall är denna bejakelse uteslutande ljus och ren. Enligt min tolkning är denna position dock inte statisk, utan utgör snarare startpunkten för Astris bildningsresa. Som romanens lärning är Astri naiv, men inte helt okunnig om livet. Under den tidigare bildningsresan som hon redan har bakom sig har hon såväl utforskat livet som lärt sig om det och om sig själv på vägen. Valet är redan en bekant existentiell kategori för Astri. Hon har självständigt valt att ta sig till den vita gården. Som en del av den nya bildningsresans utgångsläge framställs hon dock naiv i tron att hon enväldigt kan besluta sig för en värld med småfåglar men inga rättor. Insikten att livet i alla dess former också finns i den vita gården och inte går att fly blir en del av det äventyr som Astri står på tröskeln inför. Den erotiska kärleken, solidariteten till andra kvinnor och moderskärleken är alla ännu oskrivna kapitel i hennes vita bok.

598 *Vindspel*, 60f

599 Diktonius, Elmer, 1987, 17. Dikten ingår i diktsamlingen *Min dikt*, som utgavs år 1921.

600 Lillqvist, Holger, 2000, 93

Utmaningen hon står inför handlar om att bevara det ”hem” hon hittat för sig själv och ändå fortsätta att ”leva och förvandlas”.

5.2 Vindens spel – erotisk kärlek

Att vinden är den centrala symbolen i Backmans roman meddelar redan titeln. Det är vinden som spelar bland växterna i trädgården, som krusar insjöarnas klara ytor och får haven att svalla, som blåser bort slöjan från Astris axlar och som orsakar den båtolycka som lämnar Maja ensam och utsatt med ett barn på väg. När handlingen rör sig mot sin upplösning blir det också vinden som bär en eldgnista från ett brinnande buskage till bykyrkans altartavla och ger Sven orsak att återvända till den vita gården och till Astri. Vinden i *Vindspel* är erotisk kärlek, attraktionskraften mellan man och kvinna, som lockande, skrämmande, tändande och befruktande blåser in i Astris bildningsresa.

Mannens entré i den vita gården framställs som oväntad. Maja, som uppvaktas av en ung husbonde i trakten, ömkar sig över Astris ensamhet, men i Astris värld är det snarare ömkan som är ömkansvärd: ”Stackars Maja, så blind du är, som ej kan se, hur aftonvinden kysser mig, och hela sommarn, som är kring mig lik en omfamning.”⁶⁰¹ När sedan ”en högväxt ung man med ett friskt ansikte [...] hälsar Astri med en bugning”⁶⁰² i det vita husets matsal utgår hon ifrån att han är den nya trädgårdsmästaren som kommit för att se till gårdens blommor. Mannen benämns i texten som ”den främmande”, ett epitet som sedan ofta upprepas i berättelsen, också efter att han benämnts som Sven. Med ”den främmande” introduceras således främlingskapet i romanen. Astris trygghet i sig själv och förankring i sin egen kvinnliga plats, den vita gården, får plötsligt konkurrens. Också ”den främmande” lockas av den vita gården. Han berättar öppet att han kommit för att be om lov att måla ”traktens underbaraste gård” som han hört berättas om:⁶⁰³

Och innanför grinden fanns en trädgård och midt i trädgården ett lågt, hvitt hus. Jag stannande lyssnande och såg. Sakta öppnade jag grinden och steg djärft på

601 *Vindspel*, 31

602 *Vindspel*, 35

603 *Vindspel*, 34

trädgårdens tysta gångar. En obetvinglig lust att göra några bilder af denna tysta gård, väcktes hos mig. Och därför står jag nu här för att begära tillåtelse att få förverkliga min önskan.⁶⁰⁴

I det första mötet mellan Astri och Sven vävs många trådar in. Dels finns här ett omedelbart samförstånd och en fysisk attraktion: ”Den främmande skrattar, Astri skrattar och hon märker att den unge mannen är vacker. Hon undrar öfver hans ljusa hår, hans ögon och hans fina händer.”⁶⁰⁵ Dels finns här också Svens vackert smickrande ord, som citaten ovan visar, och uppskattande blickar: ”hans blick dröjer länge vid Astri. Hon märker det, och då hon räcker honom handen, säger hennes korta blick: Ingenting begär jag, och intet vill jag gifva.”⁶⁰⁶

Med Svens inträde i berättelse aktualiseras blickens tematik på nytt i romanen. I föregående kapitel diskuterade jag kort Laura Mulveys and Griselda Pollocks tes om kvinnor som uttryckliga objekt för manlig blick. “[W]omen do not look. They are positioned as the *object* of the flâneur’s gaze”, skriver Pollock.⁶⁰⁷ I min tolkning är berättaren i *Vindspel*, intressant nog, välmedveten om denna dynamik och noggrann med att beskriva inte bara en manlig utan också en kvinnlig blick. Den kvinnliga blick som Astri representerar i romanen skiljer sig från den rastlöst sökande som hon tidigare stött på i städerna och framställs istället som medveten och aktiv. Också Astri ”undrar öfver” och ”märker” Svens skönhet och hon använder medvetet sin egen blick för att signalera en vägran att fylla en moderlig spegelfunktion: ”[I]ntet vill jag gifva.” Författarskapets röst gestaltar henne därmed med en intressant dubbelhet av dels delaktighet, dels reflektion. Trots gnistan som genast uppstår mellan paret och som Astri uppenbart njuter av, förblir hon också iakttagande av skeendet som pågår och av sina egna reaktioner. I och med Svens entré på scenen slutar Astri således ”helt enkelt var[a] till för att lefva” för att återvända till Homéns karakteristik. Den intensivt bejakande sinnligheten inför solens strålände öga där Astri låg ”som en uppslagen bok” ersätts nu av försiktighet och bestämda korta blickar.

604 *Vindspel*, 34f

605 *Vindspel*, 34

606 *Vindspel*, 36

607 Mulvey, Laura, 1989, 19; Pollock, Griselda, 1988, 71

Efter parets första möte drar sig Astri tillbaka till sitt rum, där hon betraktar sitt ansikte i spegeln: ”Och hennes skälvande tanke hviskar: Det är vinden, som krusar insjöns djupblå yta. Men lugn bor i djupet, och mot kvällen blir grumlet till klarhet.”⁶⁰⁸ Hon täcker spegeln med en tyllslöja för att skydda den mot solens glans, där solen i bildspråket nu symboliserar den manliga blicken och dess starka kraft:

Jag aktar dig, min skatt, framför allt för solen, som är starkare än du. Den skulle bränna dig och grumla dig och taga all din glans, och du kunde ej längre säga mig sanningnn [sic]. Solen är för dig, som vinden för insjöns spegel, som grus i källan och lika farlig som jag anar, att männens brännande blickar äro för unga kvinnoögon. Akta dig, låt slöjan täcka dig!⁶⁰⁹

Spegeln blir en symbol för Astris insyn i sin själ och den klara kontakten inåt. I berättarens framställning ställs den manliga blickens kraft mot denna kontakt och Astri skyddar sig för dem. Läsaren i sin tur ställs inför frågan vad Astri egentligen räds. Skyddar Astri sig från smickrets och ”brännande blickar[s]” beroendeframkallande kraft i allmänhet eller skräms hon av kraften i kontakten till en annan? Eller anar hon, med Irigarays ord, att priset för kontakten kan bli högt, kan kosta henne hennes nyvunna ”hem” och lämna henne likt Ariadne strandsatt på Naxos?

Redan tidigare i romanen påtalas den erotiska kärleken i Astris samtal med Helma. Den är en kraft som Astri säger sig vara obekant för, men vars koppling till självuppgivelse hon är medveten om:

– Om den makten, som sammanför männen och kvinnorna, har jag ingenting kunnat skriva. Jag känner den ju icke. Men jag har läst om hurdan den kärleken är, som de begära af hvarandra. De taga ju allt, allt, alla tankar taga de af hvarandra och lämna intet kvar än ett bundet hjärta. Jag fruktar för den kärleken. Jag vill vända mitt ansikte från den och värja mina ögon med handen. Du vet ej Helma, hur rik jag är, allt är mitt eget, mitt hjärta och mina tankar och mina båda händer, som intet begära.

– Här i ödemarken får du visst behålla din rikedom, säger Helma och ser ömt som en mor på Astri. –Men man råder icke alltid ens öfver sitt eget hjärta. Blommorna och träden äro ju icke vindarnas herrar. De böjas och skälva och gifva sin doft och

608 *Vindspel*, 36f

609 *Vindspel*, 37

fågning, då vindarna smekande spela i trädgårdarna och på ängarna.⁶¹⁰

Citatet fångar dynamiken mellan Astri och gudmodern. Där Astris främsta prioritering är den egna integriteten utgör den äldre kvinnan romanens kärleksprofet. Hos Helma finns ett självklart bejakande av kärlekens betydelse och värde, som trots att hon själv är ensamstående uttrycks i hennes skrivande, i ringen hon bär och i den vägledning hon erbjuder Astri. I likhet med Fredrika Runebergs symbolspråk utgör blommor och träd också i Backmans roman de främsta symbolerna för kvinnor. I Helmas vägledning problematiseras heller inte att blommorna och träden ”böjs”. Snarare framställs det som en naturlig del av det erotiska spelet. Astri är dock betydligt försiktigare och Helmas ord ”Blommorna och träden äro ju icke vindarnas herrar” kan tolkas fungera som en varning. Välmedveten om vindens kraft beskyddar och beslöjar Astri sig själv från kärleken hon läst om, den som ”taga ju allt”.

Blommor som symboler för kvinnor går också igen i det första mötet mellan Astri och Sven. ”Kan Ni gissa hvar det finns, då det lyser från vallmoblommorna?” testar Astri Sven, som svarar:

– Jag gissar att det finns ett solsken, som är blommornas eget, fastän de nog fått det af den stora solen, säger den unge mannen lifligt. – Men de gömma det i sina kalkar och höja sina hufvuden. Vallmoblommorna äro de mest solfyllda, men de tåla icke vinden. Har Ni märkt, huru kort deras lif är? En kvällsvind kan bortföra hela blomman.

– Ja, säger Astri och ser undrande på mannen, som vet något om blommornas hemligheter.⁶¹¹

I citatet framställs vinden som farlig, ”bortförande”, och något som kommer emellan blommans naturliga relation till det livgivande solskenet. Vallmoblommorna går sedan igen hos Edith Södergran i ”Två vägar”. Hos Södergran kopplas den till kvinnornas nya, rena väg: ”där gå moderlösa barn och leka med vallmoblommor/ där gå kvinnor i svart och tala om sorg/ och längre fram på vägen står ett blekt helgon/ med foten på en död drakes nacke”⁶¹². Som Boel Hackman påpekar är den nya vägen inte

610 *Vindspel*, 27f

611 *Vindspel*, 35

612 Södergran, Edith, 1990, 50

lika utsatt för kvinnor som den gamla ”smutsiga”. Tillvaron behärskas, som helgonets framgångsrika seger visar. Likväl är dock vägen livsförnekande, ”kantad av vallmoblommornas världsfördrömda opiat”, och leder inte heller den till lyckan.⁶¹³

I *Vindspel* kan vallmoblommans ses som en symbolisk fingervisning om var Astri befinner sig på sin bildningsresa. Hon utgör i bildlig mening inte längre fuchsians ungflicksmö, utan vallmoblommans unga livfyllda kvinna, vars huvud är högt men som räds erotiken. Med god orsak kunde man säga, eftersom den kan kosta henne ”allt”, ”hela blomman” – hennes plats i livet. ”[L]ängre fram på vägen ligger en kvinnas kropp/ och gamarna slita sönder den”, beskriver Södergrans diktjag alternativet. I Södergrans dikt är vägarna enbart två – kärleken eller integriteten, och ingendera är lycklig. Som roman blir *Vindspel* således en förhandling om denna fråga: går det att bana upp en tredje väg? Kan en kvinna vara hel och lycklig?

I det andra mötet mellan Astri och Sven är det precis den egna helheten som Astri försöker signalera. Igen är det ”den främmande” som kommer henne till mötes, denna gång för att be om tillåtelse att lämna sitt färgskrin i grindstugan. Astri hämtar nyckeln och utanför stugans dörr ser hon på Sven ”med en hastig blick på den unge mannen, en blick, som säger: Se hur lycklig jag är, jag öppnar dörrar och stänger dem, allt hur mig lyster.”⁶¹⁴ Genom upprepningen av ordet ”blick” i beskrivningen av Astri fortsätter författarskapets röst att konstruera en medveten kvinnlig blick, men denna gång bär blicken på en vilja att bli sedd. ”Se hur lycklig jag är”, ber Astris blick och lyckan kopplas uttryckligen till hennes rätt till en egen integritet. De fysiska husen i romanen blir symboler för Astris kvinnliga plats och ”eget rum” som hon hävdar sitt ägarskap till. Inne i grindstugan tar Sven ännu ett steg närmare. Hans vilja att måla den vita gården har övergått i viljan att måla Astri själv, som dock betackar sig: ”Det blefve ändå icke en bild af mig. Jag ser ut, såsom jag är. Min själ skulle flyga bort med tankarna, och det blefve en drömmande bild, icke en lefvande, vaken.”⁶¹⁵ Citatet åskådliggör förhandlingen kring kvinnlig plats. Sven erbjuder Astri rollen som musa och objekt för hans blick – betagande, idealiserad, av honom

613 Hackman, Boel, 2000, 128

614 *Vindspel*, 50

615 *Vindspel*, 52

avbildad. När hon nekar, ber han dock till Astris förvåning om lov att ens få avbilda hennes händer. ”Jag ser en stor rikedom i Er tomma hand. Den är full af kostbara skatter, ty den är smyckad med sin egen skönhet som med pärlor och guld af det slag, som ingen köpa.”⁶¹⁶ Förfrågan bäddar för en ytterligare tolkning gällande Svens dragnings till Astri, en där även hans namn får betydelse.

Som Roger Holmström påpekat har namnet Sven samma nordiska ursprung som Astri och betyder ”yngling” eller ”tjänare”.⁶¹⁷ Vidare har Sven som karaktär drag av båda de män som besöker Sigrid Liljeholms Koivukylä, dels Enevald, men också mästerastrologen Sigfrid som dyker upp i elfte timmen i Runebergs roman för att bekräfta sin tidigare profetia om hjältinnan. Till sin bildliga genealogi kunde Sven ses som ”Sigfrids son”. Han berättar för Astri att hans far är stjärntydare. I den andan kunde rikedomen som Sven ”ser” i Astris hand förstås som en framtidsvision. ”Hvem gaf Er förmågan att se mera än det som synes?” frågar Astri undrande.⁶¹⁸ I Astris hand, menar Sven, kan han se ovärderliga skatter, eventuellt inte bara för Astri, utan för dem båda två. Tematiken skulle eka tre år senare hos Södergran i dikten ”Tre kvinnor”:

Och mannen kom till den första kvinnan/ hon älskade endast smicker,/ han låg en stund vid hennes fötter/ och när han gick, var redan en annan där./ Och mannen kom till den andra kvinnan:/ hon älskade endast honom,/ han kysste henne tills han tröttnade,/ och när han gick, blev hon allena./ Och mannen kom till den tredje kvinnan:/ hon älskade endast sin själ,/ hon räckte honom *handen* och tog honom med sig till evigheten.⁶¹⁹ (min kursiv)

I Boel Hackmans tolkning av dikten gestaltar Södergran den kärlek som innefattar en kvinnas själ och inom vilken kvinnan i den meningen blir vägledande som en möjlighet ”för både mannen och kvinnan [...] till gränsöverskridande insikt och existentiell befrielse.”⁶²⁰ Samma tes kan redan tolkas in hos Backman. I Astris självrespekt och integritet ligger nyckeln till Svens eller mannens inre frihet – ”guld af det slag som ingen köpa”.

616 *Vindspel*, 53f

617 Holmström, Roger, 2005, 159

618 *Vindspel*, 54

619 Södergran, Edith, 1990, 61

620 Hackman, Boel, 2000, 138

I likhet med det första mötet blir dock Svens blickar också nu heta och Astri bromsar. Hon försöker behålla ett platoniskt avstånd till Sven, som dock inte lägger band på sin förälskelse:

– Kanske Ni kunde vara för mig som en broder, som berättar historier för sin syster. Jag heter Astri.

Det går en häftig våg av glädje öfver den unge mannens ansikte. Han fattar Astris händer och talar ifrigt: – Ni har just något uttryck som jag sökt och sökt, något eget, som jag känt, och dock är Ni en främmande. Hans blick är så häftig, att Astri reser sig upp och säger:

– Jag vet icke, om Ni kan vara för mig som en broder. Ni är visst en främmande som jag fruktar. Låt mig blifva ensam med mig själf.⁶²¹

Backman målar Sven med en glad och framåt drivande driftighet som på många sätt är tilltalande. Det är främst i förhållande till Astris högt skattade integritet, hennes ”något eget”, som han får drag av ”en(e)välde”. I hans iver och häftiga blickar finns något av den mycket ungas oreflekterade förväntan på att världen – och kvinnor – ligger vid ens fötter, och Astri räds att bli påtrampad:

– Helma! Innanför grinden skall han komma, midt in i trädgården. Tänk, om han ändå icke aktar blommorna. Han bar sitt hufvud så högt – slutar Astri sin berättelse.

Men Helma ser gladt på Astri och säger blott: Låt oss tro det bästa om den främmande unge mannen – och hon skyndar in till sitt arbete.⁶²²

Citatet bekräftar igen gudmoderns mentorsroll gällande tilltro till kärleken. Också Svens karaktär blir mer sammansatt i ljuset inte bara av sina egna repliker och handlingar utan också genom korsningen av Helmas positiva övertygelse och Astris rastlösa förälskelse. Draget är skickligt, eftersom mansbilden i *Vindspel* därmed undgår att bli schablonmässig. Sven är ingen demon, ingen härskare, men heller ingen vekling eller överromantiserad konstnärsgestalt. Han är ung, driftig och självsäker, och liknar i den meningen inte så litet sagans glada hjältar.

621 *Vindspel*, 55

622 *Vindspel*, 39

Efter det andra mötet går Astris tankar tillbaka till scenen. Hon inser att hon blivit skrämmd av Svens blickar och beröring, men också att hon sårat honom. Samtidigt medger hon för sig själv sitt eget intresse, att hon ser skönhet och kunskap hos Sven och att han gör henne nyfiken. Hon beslutar sig för att vara vänlig mot honom nästa gång de träffas. I Backmans grepp om handlingens framskridande kan således ett mönster utläsas. I likhet med spegelscenen efter det inledande mötet tecknar berättaren igen Astri i en tillbakablick. Astri reflekterar analytiskt över skeendet och sina egna reaktioner och fattar beslut kring hur hon vill framskrida. *Vindspel* rör sig således mellan reflektionens och den aktiva handlingens poler och motsvarar i den meningen Hardins konventioner för bildningsromanen. Att reflektionerna leder till handling står att läsa i att Astris förhållnings-sätt till Sven verkligen förändras. Hennes tilltagande öppenhet signaleras av blomstersymboliken. I följande möte är den tidigare vallmoblomman förbytt mot en röd ros.

Talande nog föregås mötet av att Astri står och binder rosen ”alldeles för spändt.” Men hon ser detta själv, klipper av bandet och binder varsamt stjälken på nytt:

Röda ros, så sträng vill jag inte vara mot dig, du är tung af din egen rikedom, din saft, din doft, din mörka färg. Du vill hänge dig i min hand, du vill att jag skall bryta dig. Du sträcker din stjälk redan långt från stammen. Jag kan icke taga dig, du dör af att skiljas från stammen och trädgården. Jag binder dig af ömhet.⁶²³

Rosen skildras som en mäktig symbol, tung av en egen rikedom, ”din saft, din doft, din mörka färg”. I assonansens ljudrim och upprepningen av ”din, din, din” manas starka krafter fram. Citatet visar på Astris egen insyn i självuppgivelsens lockelse – och dess koppling till förintelse. Bandet utgör i den meningen en symbol för försiktighet och självdisciplin, det är ett led i Astris ömhet och kärlek för sig själv. Att rosen dör av att skiljas inte bara från stammen, utan också från trädgården, förstärker den vita gården som symbol för Astris själ.

Den röda rosen figurerar också upprepade gånger i Södergrans *Dikter* med samma symboliska innebörd som hos Backman, kvinnors självuppgivande kärlek. I dikten ”Tre systrar” är det den andra systemen – hon som ”älskade de röda rosorna” och som ”älskade av hela sin själ”, som blir

623 *Vindspel*, 66f

olycklig.⁶²⁴ I dikten "Kärlek" heter det: "Och som en kvinna satt jag vid ditt bord/ och drack en skål med vin och andades in doften av några/ rosor./ Du fann att jag var vacker och liknade något du sett i drömmen./ jag glömde allt, jag glömde min barndom och mitt hemland".⁶²⁵ Diktens titel "Kärlek" är dramatisk, eftersom dikten rent definitionsmässigt då kommer att framställa kvinnlig kärlek som något självuppgivande. För att använda Irigarays ord är den kvinnliga platslösheten således inte bara en följd av kärlek, utan också ett uttryck för den. Kvinnan i Södergrans dikt älskar *genom* sin platslöshet, det vill säga genom att uppges sin plats och genom att glömma sitt hemland. I Astris varsamma bindande kan därmed en nog så viktig konstruktion tolkas in, ett försök att älska hängivet utan att glömma sitt "hemland".

Scenen är således upplagd för ett tredje möte. När Sven anländer är Astri igen inne i ett hus, denna gång växthuset där hon vattnar sina blommor. Sven kommer sjungande på en stump vars meddelande är nog så klart: "Heta, brännande sunnanvind/ slå upp din stora solskensgrind./ Jag vill in, /jag söker lyckan."⁶²⁶ Glimten i hans ögon är "obändigt tvingande".⁶²⁷ Astri ser ned på sina koskspännen, men välkomnar honom ändå försiktigt och Sven griper genast chansen:

I ett nu är Sven inne.[...] Var det hennes själ [hans hand] omslutit. – – – Hon ville stöta bort den främmande mannen, köra honom ut ur växthuset, liksom syndare köras ut ur paradiset. – – – Men hon gör det icke. Hennes ögon, hennes envisa ögon vilja se på hans ansikte, som strålar.⁶²⁸

Som citatet visar ger Astri sig nu för första gången in i den laddade spänningen. Stämningen blir uppsluppen och glatt pratsam tills hennes blick faller på rosen i Svens rockuppslag – hennes röda ros, som Sven öppet berättar att han plockat:

Jag böjde mig ned, lyfte rosen upp i min hand och bröt den, ty jag ville äga trädgårdens mest levande blomma.

624 Södergran, Edith, 1990, 51

625 Södergran, Edith, 1990, 48

626 *Vindspel*, 71

627 *Vindspel*, 72

628 *Vindspel*, 72f

Men nu går glädtheten från Astris ansikte, och hon säger allvarsamt som till sig själv: – Det är samma ros, som jag band så varsamt, det är samma ros, som jag har älskat och vårdat. Den har Ni tagit. [...] Sven målare har ingen rätt till mina blommor.

Sven sitter tigande kvar på bänken. En djup rodnad stiger på hans ansikte, något smärtsamt, såradt skymtar i hans ögon. Astri märker det, blir orolig och vet ett ögonblick icke hvad hon ska säga.

Men i ett nu har hon fällt rosen i golfvet, fattat den unge mannens hufvud mellan sina händer, kysst honom midt på munnen och sprungit ut ur det soliga växt-huset, genom trädgården, och försvunnit in i det tysta, förundrade hvita huset.⁶²⁹

Berättarens beskrivning av den allvarsamma leken kring gränser fortsätter således. I Svens ”obändighet” finns aningslöshet snarare än illvilja. Viljan att ”äga trädgårdens mest lefvande blomma” upplever han som en kärleksförklaring. I enlighet med Irigaray gestaltas i den meningen mannens sätt att älska som ett anammande av kvinnlig plats – mannen älskar *genom* att äga. Astri lyckas dock med konststycket att både rädda flirten och hävda sina gränser. Sven springer efter henne till det vita huset, men hinner inte fram innan dörren slår igen.

Helt oskadd går hon dock inte ur mötet. I dörrspringan fastnar och rivs en spetsflik, på trappan lämnar hon en klaffsko och innanför växthusdörren ligger ännu rosen, och Sven plockar alla spåren med sig när han går. Å ena sidan öppnar sig naturligtvis koketteriet som tolkning, där Astris ilfärd och souvenirer kan läsas som nog så medvetna. Men i ordvalet i avsnittet finns också signaler om plundring och erövring. Sven kallas ”röfvarhövding”, ”kung” och avslutningsvis ännu ”segrare.”⁶³⁰ Att det är stöld som påtalas förstärks även i följande scen, där en torpargosse menar att en främmande man just stulit en kyckling från gården. När Maja räknar kycklingarna är de alla kvar, men gossen vidhåller att mannen nog bar något märkvärdigt med sig.

Samtidigt introduceras sagan som en allt starkare intertext i *Vindspel*. Askungesagans sko blir kvar på trappan och senare i grindstugan är det Astri med ”röd hätta på hufvudet” som Sven vill måla.⁶³¹ Rödhättan är samtidigt parallell med det blomsterspråk som symboliserar Astri och hennes utveckling: fuchsian, vallmon, rosen – alla röda. Efter det tredje

629 *Vindspel*, 74f

630 *Vindspel*, 75f

631 *Vindspel*, 52

mötet med Sven sitter sedan Astri igen fundersam i sitt rum, när Helma knackar på. Astri berättar att en räv sprungit iväg med hennes sko, men hon nämner inte kyssen som hon blygs över och som hon oroar sig för att Helma kan ha sett. Helma, leende och trygg, svarar enbart: ”Detta blir ju en ny saga om räfven och rödhättan.”⁶³²

Intressant nog upplever dock Astri det som kunde ses som ett beslöjat symbolspråk genom vilket hon beskyddar sina egna hemligheter som en lögn. ”Men jag har ju ljugit för henne, för Helma, är det möjligt! – – – En vind har krusat vattenytan, en sol har grumlat mitt hjärtas spegel. Jag säger icke sanningen, sanningen.”⁶³³ Citatet visar med andra ord att Astris rädslor inte har minskat. Astri är rädd, inte bara för Sven, utan också för minsta skugga över sitt absoluta sanningskrav. I detta absoluta kan hennes ännu bristande mognad läsas in. Jag vill dock förtydliga att jag inte talar för en ortodox psykoanalytisk tolkning där Astri avfärdas som regressiv. Men *Vindspel* handlar i min tolkning inte heller enbart om kvinnlig integritetskamp, om än en sådan tydligt pågår och är nog så viktig. Snarare finns element av både omognad och värdefull kamp inskrivna hos Astri, som trots sin glada styrka alltjämt ung och trevande framskrider på sin bildningsresa och söker sina egna gränser inte bara i förhållande till Sven utan också i förhållande till modersgestalten Helma.

I det fjärde mötet mellan paret fördjupas dynamiken. Sven omfamnar Astri varmt och frågar om hon följer honom ut i världen. ” – Tyst, tyst, säger Astri, tala icke så högt och ifrigt. Blommorna hafva öron, de vakna, då du så talar. Jag har sagt till Helma, till hela trädgården, till sjön och ljungheden: – Jag stannar alltid i hvita gården./Sven ser på Astri som på en skämtsam lögnerska.”⁶³⁴ Om och om igen gestaltas med andra ord Svens oförmåga att förstå vikten av den vita gården för Astri. Upp över öronen förälskad vill han inte se att hennes viktigaste relation är den hon har till sig själv, utan antar gladlynt att hon skämtar eller koketterar med sina ord. Samtidigt beskrivs dock en undermedveten visshet hos honom om den ännu gapande klyftan mellan dem. I en dröm han haft vandrar Sven genom många trädgårdar, frestad av vinden att bryta blommorna i dem. Till

632 *Vindspel*, 80

633 *Vindspel*, 81

634 *Vindspel*, 89f

slut skymtar han något eldrött bland de bleka blommorna och banar sin väg mot det:

Det röda var också en blomma. Jag undrade öfver dess fina krona, dess färg. Jag kände dess säregna doft, fattade om dess späda stjälk, men den gled ur min hand och suckade som af en stor sorg. Jag tog med kraft i blomman, men den lät sig icke tagas. Då gick jag bort i vredesmod, jag ryckte upp blommor, som kommo i min väg i skogarna och i trädgårdarna, men de föllo alla ur mina händer, ty min tanke gick åter till blomman på den tysta, solljusa ängen. Den lilla röda, envisa, ensamma och mäktiga blomman.⁶³⁵

Här förebådas romanens fortsatta handling. ”[D]en lilla röda, envisa, ensamma och mäktiga” Astri kommer inte att låta sig ”tagas”. Sven kommer att driva vidare till andra trädgårdar och blommor, rent av att gifta sig ”i vredesmod”, men inte glömma Astri eller kärleken mellan dem. Också Astris envishet hårdnar i mötet. Hon frågar Sven om han älskar staden, och han svarar öppet ja:

Då solen skiner, ser man så mycken synd i de sköna, hvita städerna. Den blottar sig i tiggande, hungrande människors anleten och i grändernas stinkande orenhet. Men natten är sval och hemligt tjusande som en försoningskyss för dagarnas brännheta synder.

Astri ser allvarsamt undrande på Sven och säger dröjande: – Jag lämnade den stora staden, dess höga hus, som stå emot solen. Dess putsade, borstade gator äro fulla af många människors andedräkt, af tutande, surrande ljud från odygdigt rusande vagnar. [...] Jag kom till denna hvita gård och blef här lugn och lycklig.⁶³⁶

I min tolkning fångar citatet Astris stora utmaning vad gäller kärleken. För Sven blottar solen synden. I städerna han älskar ryms både vithet och orenhet, såväl stinkande gränder som nattens svala ”försoningskyss”. I hans ord kan med andra ord panteismens ”ofattbara kombination” läsas in. För Astri är synden däremot otänkbar. I hennes världssyn ryms endast solen och hennes självbild är uteslutande god, ren och vit. Svens kärlek till staden stärker hennes beslutsamhet om deras oförenlighet som par och genom att avvisa honom stöter hon samtidigt bort synden ur sitt eget paradiset. Under sommarens sista möte mellan paret försöker Sven förgäves övertala Astri att följa honom:

635 *Vindspel*, 93

636 *Vindspel*, 91

- Nu skall du lofva mig det, Astri, nu skall du säga, att du följer mig på alla färder, alltid.
- Du vet, att jag älskar tystnaden, stillheten vid sjöarna och denna gård, svarar Astri sakta.
- [...]
- Jag måste resa härifrån. Arbetet kallar mig oafvisligt. Säg, att du följer mig!
Men Astri talar tankfullt som till sig själf.
- Mitt hvita rum skulle blifva tomt, och Helma skulle säga i sitt hjärta: Så snart hon lämnade alla blommorna. [...]Jag blefve dig visst en trumpen kamrat, och jag skulle kanske dö på vägarnas långa färder af längtan till stillheten vid de egna sjöstränderna och ängarna.⁶³⁷

Ensidigheten i Svens begär framträder i citatet med desperationens tydlighet. ”Nu skall du” ekar i hans replik och de tidigare frågorna har blivit imperativ. Kärleken till Astri rymmer ännu inte hennes vita gård, utan kravet är följsamhet, ett gemensamt liv på hans villkor. Och Astri är klok nog att inse att varken hon själv eller kärleken kunde frodas under de villkoren: ”Jag blefve dig visst en trumpen kamrat”. De ”två vägar” som Södergran skulle dikta om tre år senare går här med andra ord ohjälpligt isär. Valet står dels mellan kärlek och integritet, dels mellan synd och vithet. Och i Sigrid Liljeholms, Sofie Veymans och Gertrud Wiedes fotspår väljer Astri, inte utan sorg, den rena vägen och sig själv. Också Sven väljer sig själv. ”Jag har också lofvat, allt har jag lofvat åt arbetet, som är en stor och härlig möda. Och trädgårdarna stå fulla af blommor, eldröda, vänliga, ömmare blommor”, blir hans vreda avskedsord.⁶³⁸

Således bidrar såväl Astris som Svens begränsningar till slutet på sommarens kärlekshistoria. För Sven är en kvinna fortfarande en spegel för den egna manligheten och något som han vill plocka och äga, om inte i Astris trädgård, så i andras. Och för Astri är mannen ormen/synden som hon nogsamt beskyddar sitt vita paradiset för.

5.3 Den ofattbara kombinationen – en stor och syndig lycka?

Vindspel tillspetsas i frågor om synd. Den kvinnliga alienationen handlar i romanen inte så mycket om kvinnlig platslöshet, eftersom Astri i och med den vita gården redan hittat sitt ” eget rum ” och kan hävda sin integritet.

637 *Vindspel*, 108ff

638 *Vindspel*, 110f

Snarare gestaltas alienationsklyftan hos Astri som perfektionism, en kamp om att hålla rummet fläckfritt. I enlighet med bildningsresans mönster möter dock Astri i den vita gården precis de utmaningar och medresenärer som hon behöver för att växa. Förutom Helma som mentorn och Sven som älskaren, finns här även vännerna, Kirkas och Maja, som med sina öden inverkar på Astris äventyr.

Som Roger Holmström påpekat är en social hierarki inskriven i gårdens kvinnokollektiv.⁶³⁹ Trots att de fyra kvinnorna intar sina måltider och utför gårdsarbetet i gladlynt gemenskap är gården inte klasslös. Helma utgör ett slags urmodergestalt för alla de yngre kvinnorna, men likväl är hon ”gårdens ensamma härskarinna”. Som hennes skyddsling har Astri större frihet än Maja och Kirkas – en insikt som hon dock i bildningsresans naiva utgångsläge ännu inte har nått: ”Kan Ni inte komma ut och skratta i solskenet, säger [Astri], och ser turvis på de båda flickorna, där hon står i dörren./Men Kirkas skjuter blixtnabbt spolen och slår till en tråd på sin väf och säger: Jag ville göra lärftsväven färdig i dag.”⁶⁴⁰ Astris situation gör att arbetet på gården får förhöjda drag av njutning, frivillighet och lek och hon ser inte det egna privilegiet i förhållande till de två andra unga kvinnorna. Ojämlighet hör i hennes världssyn enbart till staden medan den vita gården ses som en romantisk och paradisisk tillvaro utan sociala realiteter. Naiviteten innehåller ett mått av intolerans, som när Astri frustreras över den manhaftiga Majas tunga steg och stora barm, hennes sätt att plumsande och pustande simma i sjön eller Kirkas gälla skrik som ”stör [...] tystnaden”.⁶⁴¹ Också i förhållande till Maja och Kirkas framträder med andra ord Astris ensidiga syn på den vita gården, som något där endast en sirlig och stilla romantik har sin plats och manlighet är portförbjuden: ”Men Maja, en mansstrumpa gör Ni ju, en mansstrumpa, och så tjock, så sträf och så ful!” utbrister hon uppfostrande till den rodnande tjänarinnan.⁶⁴²

Sommarens vindspel tillhör dock inte bara Astri och Sven, utan också Maja och Kirkas uppvaktas av unga husbönder i trakten med olika följder.

639 Holmström, Roger, 2005, 163

640 *Vindspel*, 40

641 *Vindspel*, 57

642 *Vindspel*, 40

Kirkas gifter sig med sin friare och blir matmor i en av nejdens gårdar, medan stormvindar stjälp Majas tilltänkta framtid. Hennes friare drun-
knar på en stormig fiskefärd och Maja står plötsligt ensam med ett oäkta
barn på väg.⁶⁴³ Astris första reaktion på tjänarinnans graviditet är förakt:
”Du stackars storväxta, som icke stod emot lusten.”⁶⁴⁴ I gårdens kvinnliga
sammanhållning finns dock även utrymme för öppenhet över klassgrän-
serna och Maja anförtror Astri sin ångest:

Maja såg på mig med vidöppna, tårfyllda ögon och sade: – Jag ville gå bort från
lifvet. – – – Det gjorde ondt i mitt bröst, och jag fattade Majas händer, men jag
kunde ingenting säga. Men min tanke på Maja värmdes för hennes ensamhets
skull. Hon kände det, blef lugnad och såg tacksamt på mig. – – – Och jag blygdes
för mitt högmodsk skull.⁶⁴⁵

Som citatet visar vidgas Astris hjärta när hennes principer ställs mot en
äkta medkänsla. För första gången i romanen beskriver berättaren en med-
vetenhet hos Astri om egen begränsning: ”jag blygdes för mitt högmodsk
skull”. Det blir en intressant skiftning från synen på ”lusten” som synd
och något som ska stå emot till en insikt om en egen, helt annan synd.
Medgivandet av högmod – en av de sju dödssynderna – kan i den me-
ningen ses som Astris första insikt om att synd kan finnas inom, snarare än
bara utanför, henne själv.

Också Helmas roll som mentor blir uppenbar i situationen. Hos Helma
finns en omedelbar förståelse för Majas utsatthet som ogift, ensamståen-
de mor och en solidaritet i samma anda. ”[I]ngen är som Helma”, menar
Astri, som efteråt funderar på hur gudmodern ”utan hårdhet” talade till
Maja och gav henne såväl gårdens grindstuga som fristad som en försäk-
ran om att hon inte kommer att fördöma henne: ”Maja, jag tänker på dig

643 En parallell 1910-tals roman till Backmans sidointrig kring Maja är för övrigt Karin
Smirnoffs *Under ansvar* (1915), vilket också Arne Toftegaard Pedersen (2007, 348) påpe-
kar. Romanen skildrar en ung borgerlig kvinna som, efter att hennes fästman drunknat
före bröllopet, föder och försöker behålla sitt oäkta barn. Också Smirnoffs roman tar
med Warburtons ord ”avstånd från dagdrivarprosans sociala slapphet” i skildringen av
moderns kamp mot fattigdom, samhälleliga fördomar och sin egen tilltagande miss-
tröstan. (Warburton, Thomas, 1984, 144)

644 *Vindspel*, 98

645 *Vindspel*, 99

som en mor bland alla andra mödrar.⁶⁴⁶ Berättaren skildrar incidenten genom ytterligare en tillbakablick. Astri sitter allvarsam i sitt rum och tänker tillbaka på såväl sitt eget som Helmas samtal med Maja. Scenen utgör således igen ett exempel på både den reflektion och den utveckling som inskrivs i Astris karaktär i romanen. Majas utsatthet och Helmas solidaritet bidrar båda till ett nytt allvar hos Astri, en förståelse av livet som också mycket annat än de egna lekarna och sorgerna, och av sig själv som felbar. Förståelsen innebär samtidigt att hennes kärlek till sig själv vidgas till att omfatta också andra kvinnor, vars val och förutsättningar är andra än de egna.

Astris allvar fördjupas i handlingen under den påföljande vintern, när saken efter Sven blir kännbar:

[D]å förtvivlan är inne i själen, så säger man det icke. Man färdas i en båt öfver hafvet. Stormvinden kommer, stjälpel båten. Man sjunker och kan icke klaga för vattnets tyngd. Man sitter i sitt rum, man skådar endast tomhet och sjunker i ett djup, som är ensamhet. Att vara till är en smärtlös oro, men man lugnas ej af tanken på döden. Smärtan är domnad och hör icke, då man tigger den som en gudsgåfva.⁶⁴⁷

Som citatet visar rör sig också Astris förtvivlan i likhet med Majas kringtankar om döden. Men Astri når egentligen inte sin smärta – att känna den vore rent av en ”gudsgåfva”, menar hon. Citatet kan läsas som en beskrivning av *déréliction*, där Astri som Ariadne på Naxos förlorat sin naturliga kontakt till gudomligheten inombords. I sin förtvivlan känner hon endast främlingskapets tomhet och domning. Hur Astris domnade förtvivlan ska förstås i romanen är en intressant fråga, eftersom den beskrivs mer i termer av alienation än sorg. Den är också övergående. Efter vintern kommer våren igen till den vita gården och Astri återfår sitt lugn. Intressant nog problematiserar hon lugnet i sitt dagboksskrivande: ”Men i en stor förtviflan födes en stor stolthet, kanske högmod. Högmod är en gudomlighet, som hjälper öfver afgrunder, men på de leende blomsterfälten är hon farlig som en demon, ty hon hviskar: Se, så du burit bördan,

646 *Vindspel*, 99

647 *Vindspel*, 116

modigt och tyst som en drottning.”⁶⁴⁸

Citatet kopplar den genomlevda förtvivlan till högmod. I denna koppling kan Astris gryende insikt om en egen intern klyfta läsas in. Citatet fångar risken att inte bara glömma, utan att förhårliga och idealisera den egna ensamheten, när den värsta smärtan passerat. Det är denna strategi Holger Lillqvist pekar på i Södergrans lyrik: ”Vad det i sista hand gäller är att göra dygd av främlingskapet, genom att vända utanförståendet till triumf och hävda jagets oberoende och självtilräcklighet.”⁶⁴⁹ En parallell kan även dras bakåt till Runebergs *Sigrid Liljeholm*. När läsaren möter Sigrid i Koivukylä efter hennes helade hjärtesorger efter Enevald präglas hon av en stillsam ”höghet”, där utanförskapet onekligen görs till dygd: ”Den ungas blyga, fromt ödmjuka sätt, hade öfvergått till ett högt, nästan drottninglikt lugn, hos den mogna qvinna, som nu ock verkeligen kunde kallas en herrskarinna öfver den kringliggande nejden.”⁶⁵⁰ I *Vindspel* kommer detta ”drottninglik[a] lugn” att ifrågasättas, när Astri inser att det kan bära på en högmodig tanke om bemästring inte bara av den kringliggande nejden, utan av livet självt.

Med våren kommer även Majas barn. Astri får en glimt av den nya modern med sitt nyfödda barn och påminns om bilden av madonnan och barnet i Helmas arbetsrum:

Den är så vacker, att jag nästan ville tro på dess väsens innebörd. Renheten är något, som behagar oss alla innerst inne. Därför hafva också människor älskat att föreställa sig gudar som rena jungfrurs söner. Renheten är det gudomliga.

Men Majas barn, alla mödrars små barn, de äro också som små gudar. Men mödrarna och fäderna vore icke värdiga att vidröra dem.

– Astri, säger Helma, vi måste respektera lifvets former.

[...]

– Du fattar icke undergifvenheten inför det starkaste, säger Helma allvarsamt.

– I allt, som liknar en kamp, vill jag icke vara undergifven.

– Du högmodiga lilla flicka, säger Helma.⁶⁵¹

Renhetsdyrkan återfinns sedan hos Södergran. Den andra, rena vägens

648 *Vindspel*, 117f

649 Lillqvist, Holger, 2000, 88

650 *Sigrid Liljeholm*, 368

651 *Vindspel*, 120

”moderlösa barn” i ”Två vägar” finns redan som citatet visar hos Backman, där föräldrarna inte ses som värdiga barnens rena gudomlighet. Astris ”kamp” som Helma fördömer är jämförbar med Södergrans bleka helgon ”med foten på en död drakes nacke”. Helma representerar med andra ord ett ställningstagande för att kampen gått för långt och blivit livsförnekande. ”Du som aldrig gått ur ditt trädgårdsland,/ har du nånsin i längtan vid gallret stått/ och sett hur på drömmande stigar/ kvällen förtonat i blått?” frågar Södergrans diktjag i dikten ”Du som aldrig gått ur ditt trädgårdsland...” Hon fortsätter: ”Var det icke en försmak av ogrättna tårar/ som liksom en eld på din tunga brann,/ när över vägar du aldrig gått/ en blodröd sol försvann?”⁶⁵² I Boel Hackmans tolkning saknar dikten ett uttalat kvinnoperspektiv.⁶⁵³ I min läsning av dikten som ett led i dialogen med Backman framträder ett implicit kvinnoperspektiv i diktduet. Astri besparar sig tårar genom sin slutenhet, men likväl avstänger hon sig från möjligheten att utforska – kanhända rent av bana upp – ”vägar du aldrig gått”. När också Helma använder ordet ”högmodig” om Astri, förstärks frågan om Astris egna synder. ”[D]et starkaste” som Helma syftar på behöver inte nödvändigtvis läsas som kärleken mellan man och kvinna, även om den tolkningen är möjlig. Jag läser det mer som en hänvisning till den ständiga livsutveckling som Irigaray betonar:

Love of God has nothing moral in and of itself. It merely shows the way. [...] God forces us to do nothing except *become*. The only task, the only obligation, laid upon us is: to become divine men and women, to become perfectly, to refuse to allow parts of ourselves to shrivel and die that have potential for fulfilment and growth.⁶⁵⁴

Gudomligheten hos Irigaray är med andra ord inte den rena, ensidiga gudomlighet som Astri för fram, utan snarare Helmas variant, att ”respektera livets former” där det andliga inte kan särskiljas från det erotiska. I den meningen är Astris synd och högmod att hon bromsar sin egen tillblivelse genom att sluta sig för den lustfyllda kärlek som knackar på inte bara utifrån utan inifrån hennes eget hjärta. Den viktiga konstruktionen av ett eget rum – ”Koivukylä” eller ”den vita gården” – riskerar därmed att bli

652 Södergran, Edith, 1990, 28f

653 Hackman, Boel, 2000, 148

654 Irigaray, Luce, 1993b, 68f

statisk, idealiserad och död. Som väktare för gården/rummet för Helma dess talan.

Astris högmodiga kontrollbegär får sin kontrast i berättelsen av vindens fria framfart. Det blir den nygifta Kirkas som hämtar nyheterna om att Sven kallats tillbaka till byn för att reparera kyrkans altartavla:

Man visste icke, hvarifrån vinden fört en eldgnista till busken, som snart stod i ljusan låga.[...] Men en gnista fann vägen genom kyrkans öppna fönster och stannade på altarets tafla. Gnistan svedde Jesusbarnets gloria.

Pastorn var sorgsen öfver olyckan och hade sänt bud till den unge målarn, som gjort taflan. Man hoppades, att denne skulle kunna utplåna den svarta fläcken på glorian.

Kirkas berättelse kommer Astris hufvud att svindla af gömda tankar, men hon bemödar sig att säga lugnt:

– Tänk, ända till en kyrkas altare kan vinden nå.⁶⁵⁵

Redan tidigare i handlingen har berättaren kopplat byns pastor till vinden, när den blåser iväg med hans panamahatt som en vandrande positivspelare sedan tacksamt plockar åt sig. Prästen ser dock försyn i förlusten och menar att Guds goda vilja är delaktig i alla livets skeenden. Orden gör Astri fundersam:

Hennes tanke dröjer länge pröfvande vid pastorns trygga ord. – Icke ett fjun lyftes upp af vinden, om det icke så är vår Herres goda vilja. Vinden, som antänder en flämtande eldgnista under den fattiges koja. Vinden, som bryter unga träd och stjälpes seglande båtar, men också den samma vinden, som rensar luften, som hjälper markens växter till befruktning och för skeppen framåt på de stora hafven.⁶⁵⁶

När handlingen framskrider ställs Astri således om och om igen inför möjligheten att vinden inte enbart är farlig om än *också* farlig. Det är fröet till denna ”ofattbara kombination” som pastorns ord sår hos henne, möjligheten att vinden trots alla sina risker ändå kunde vara gudomlig. När Astri hör om vinden som fört eldgnistan till altartavlan svindlar hennes huvud ”af gömda tankar”. Med försiktig lågmäldhet framställer författarskapets röst en insikt hos Astri om att attraktionskraften mellan henne och Sven varit gudomlig.

655 *Vindspel*, 122f

656 *Vindspel*, 107

Samtidigt utmanas Astris renhetsdyrkan. När Sven återvänder är Astri redo att medge sin andel i den olycka de skapat för sig själva och varandra: "Solen har icke varit mig nog, ej heller blommorna. Högmodig har jag varit, men också olycklig, mycket olycklig. De bref du sände mig, kastade jag olästa i elden af en stor förtviflan."⁶⁵⁷ Högmodet som svaghet har därmed blivit en erkänd del av Astris självbild. I erkännandet integreras pan-teismens kombination av både godhet och synd, glädje och allvar, sol och vind. Att den omgivande naturen inte varit tillräcklig för Astri kan läsas som en uppluckring av illusionen om oändlig självtillräcklighet. Astris ensamma bildningsresa har haft sitt syfte och i värmen från solens strålar har hon upptäckt och njutit av sin egen förkroppsligade andlighet. Vindens kraft blir sedan symbolen för den erotiska kärleken som i livets rörlighet – i "att leva och förvandlas" – kräver sin plats, också den.

Efter vintern är också Sven förändrad. Berättaren framställer honom som tystare och mindre naivt aningslös. I sin egen variant av högmod har Sven ingått ett kärlekslöst äktenskap som han kallar "en stor och dödande ledsnad".⁶⁵⁸ När han i romanens sista avsnitt ror Astri över sjön är stämningen matt och ledsen:

- Det finns dock mycket att fröjdas öfver, försöker Astri säga, då hon ser på Svens ansikte, där han ror med trötta, långsamma tag.
- Menar du det?
- Jag vet icke. Astri vänder sitt sorgsna ansikte utåt sjön.
Så tala de ingenting vidare på en lång stund.⁶⁵⁹

Samtidigt är det intressant att notera att elementet nu blivit ett annat, att Astri för stunden lämnat den egna gårdens fasta mark och åkt ut med Sven på sjön. Läses roddturen som symbolisk för deras delade kärlek står Astri och Sven nu inför frågan hur denna kärlek ska arta sig och om den de facto kräver kvinnlig självuppgivelse. Astri föreslår:

- Hör, om du skulle tänka på mig som en mor, som älskar öfver allt annat sin enda son. Jag skulle också bemöda mig, att tänka på dig utan lidelse, såsom visst

657 *Vindspel*, 128

658 *Vindspel*, 129

659 *Vindspel*, 131

mödrarna tänka på sina unga söner. Hänförd skall jag mottaga budskap om din berömmelse bland människorna, och du skall blifva stor och ärad som en kung.

Så säger hon hviskande som till sig själf: Men fåfängt skall jag längta att bjuda min famn åt ditt trötta hufvud om kvällen.

Tyst, som ett tröstbehövande barn, har Sven lyssnat till Astri. Men plötsligt går ett drag af obändig egenvilja öfver hans anletsdrag och han kysser hennes sorgsna ansikte och talar häftigt och lidelsefullt:

– Nej, nej, jag vill tänka på dig som min brud, min jungfruliga, ännu ouppnådda brud, och jag skall blifva fri, fri, fri.⁶⁶⁰

Omtumlad av sina lärdomar verkar Astri i detta skede resignera inför att kärleken mellan man och kvinna endast kan följa det gamla mönstret av mor-son. Hon erbjuder Sven en platonisk variant av moderkvinnans ”kärlek” – att utgöra spegeln för hans bragder och identitet. Scenen övergår dock från denna vuxen-barn-dynamik, där Sven lyssnar till Astri ”som ett tröstbehövande barn”, till en gestaltning av manlig självständighet och vilja. Svens försäkran om att han vill tänka på Astri som sin blivande brud kan ur ett teoretiskt perspektiv tolkas som en manlig strävan efter att träda ur det imaginära. Sven ger sig ut till havs för att ”blifva fri, fri, fri”, vilket har lästs som en syftning på utgången ur det äktenskap som han uppenbarligen förhastat ingått.⁶⁶¹ Därutöver kan det även förstås som en hänvisning till Svens inre frihetskamp. I irigaraysk mening pågår ett försök att särskilja mellan kvinnlighet och den moderliga spegelfunktionen.

Romanen lämnar Sven på tröskeln till en egen bildningsresa, en egen frigörelse från mansrollens ensidiga begär. Intressant nog motsvarar Svens resa inte den klassiska manliga bildningsromanens sekvens hem-ut-hem, utan en resa från främlingskap/hemlöshet till ”hem”. Backman kunde därmed tolkas konstruera en ny variant av manlig bildning som en resa som strävar efter helhet också för alienerad manlig identitet. Med en manlighet som är förankrad i kvinnlig plats är inte heller Sven i existentiell mening fri.

Framför allt framställer romanen önskan och drömmen om detta, om Den Nya (Vuxna) Mannen, som skulle förmå möta och älska Kvinnan som subjekt. Samtidigt visar detta sista kapitel även på sorgen hos både Astri och Sven över den symbiotiska könsdynamikens pris – klyftan mel-

660 *Vindspel*, 132

661 Se Holmström, Roger, 2005, 166f

lan könen över vilken de inte kan mötas. Till skillnad från flera tidigare läsare menar jag att romanslutet i *Vindspel* inte berättar något slutgiltigt om huruvida denna klyfta överbryggas eller inte. Det visar enbart på viljan och på vägen, vilket i min mening blir centralt för romanens underliggande jämställdhetsideologi.

Kärleken mellan Astri och Sven framställs som äkta och fungerar i texten som drivande för dem båda, som värd att kämpa för. I det sista kapitlet beskriver berättaren avslutningsvis den beslutsamma viljan hos mannen att "blifva fri, fri, fri" som frigörande inte bara för Sven själv, utan också för Astri som lyckligt kan hoppa tillbaka upp på bryggan. "Astri fattar hastigt Svens hufvud mellan sina händer och hviskar i hans öra: – Det vore visst en alltför stor och syndig lycka. Och i ett nu är hon uppe på bryggan och går med lyckliga steg upp mot gården."⁶⁶² Som citatet visar återvänder Astri till land igen. Med andra ord blir Astris kärlek till Sven inte självuppgivande, utan hennes eget rum kvarstår och går att återvända till. Till skillnad från Sigrid Liljeholms Koivukylä menar jag att Astris trädgård inte längre utgör ett slutet edenlikt paradiset, utan ett "eget rum" som hon kan lämna för stunden men också återvända till. I Astris försiktiga lycka och ordval kan en respekt för mannen läsas in. Svens resa är hans egen och hans eventuella återvändo är oviss. I *The Way of Love* skriver Irigaray om samtalet mellan man och kvinna som utgör egna subjekt: "Thus no consumption but the gift of a sign of recognition indicating in a sensible manner the irreducibility of and to the other: through a color, a tone of voice, a tactile choice of word, a simple vibration."⁶⁶³ Enligt Irigaray fungerar verbet som det mest effektiva sättet att skissera upp perspektiv och ange konturer: "The verb of which the tense can be modulated: recalling a past, opening a future, remaining in the present or trying to arrive in it, to dwell in it, and which serves to build bridges between different moments, inside a single subjectivity or between two subjects."⁶⁶⁴ Astris användning av konjunktivformen "vore" blir i den meningen en brygga till framtiden, ett hopp om att någon dag kunna förverkliga en "stor och syndig lycka". Samtidigt är stegen i "ett nu" lyckliga och rymmer Astris egen förankring. Den öppenhet som skrivs in i Astris snabba gest i citatet utgör med hän-

662 *Vindspel*, 132f

663 Irigaray, Luce, 2002, 16

664 Irigaray, Luce, 2002, 59

visning till Irigaray nyckeln till en kärlekshandling förankrad i egen subjektivitet:

Thus not an a priori communication in an already constituted or coded meaning. But the opening and demarcating of a territory that is still and always virgin with respect to meaning, where approach is possible, or not, according to whether signs are perceived by the one to whom they are addressed, and whether they can move him, or her, on a path toward self and toward the other, such a step leading back to a deeper and more blossomed level of Being.⁶⁶⁵

För Sven, som berörs av Astris gest, vänds blickarna ”förtjust ut öfver det skummande lilla hafvet” och han åker iväg i sin båt ”mot den öppna farliga fjärden.”⁶⁶⁶ Berättaren avslutar sin berättelse med orden: ”Men midt i trädgården står Astri lyssnande utåt sjön, där vinden går som ett regn af kyssar, häftiga, länge återhållna, vilda, obändiga.”⁶⁶⁷ Att Astri står ”midt i trädgården” visar att Sven med sin beslutsamhet att bli fri öppnat nya vyer och möjligheten för en kvinna att älska utan förlora sin själ/sig själv. Enligt min läsning handlar äventyret för Astri i romanen därmed inte enbart om att våga öppna sitt eget hjärta, utan också om att våga möta livets rörlighet och skuggsidor, både utanför och inom henne själv. Att Astris lycka kunde vara ”syndig” pekar på en uppluckring av hennes tro i romanens början att hon skulle dö om en rätta sprang över hennes hjärta, ett helande med andra ord av klyftan mellan ljus och mörker. I mötet med sitt eget högmod har Astri släppt in synden i sitt vita rum. Den ”ofattbara kombinationen” blir Astris lärdom på bildningsresan och öppnar möjligheten för en tredje väg. I enlighet med Irigarays dubbelknut kan hon som kvinna älska en annan, men också återvända till sig själv. Dubbelknuten innebär således en ”självbehållande”⁶⁶⁸ tilltro till den andra och lärdomen i romanen blir i den meningen framför allt en om balans. I möjligheten att öppna sitt hjärta för kärlek, men behålla sin själ – den vita gården – för sig

665 Irigaray, Luce, 2002, 17

666 *Vindspel*, 133

667 *Vindspel*, 133

668 Det jag söker här är en motsvarighet till engelskans ”self-contained” och en balanserande term till ”självuppgivande”. Termen ”self-contained/containment” syftar också på Irigarays tanke om att kvinnan utgör mannens behållare/plats i den symboliska ordningen snarare än sin egen och vikten av att detta förändras. (Irigaray, Luce, 1993a, 101)

själv, liknar Astri avslutningsvis den sista av de tre kvinnor som gestaltades i Södergrans avslutande dikt i debutsamlingen: ”Och mannen kom till den tredje kvinnan:/ hon älskade endast sin själ,/ hon räckte honom handen och tog honom med sig i evigheten.”⁶⁶⁹ I *Vindspels* egentligen mycket jordnära kärleksmystik är det dock inte evighetens upphöjdhet som utlovas, utan erotikens, den ”länge återhållna, vilda, obändiga”.

Den genuina öppenheten i *Vindspels* öppna slut bär också på en visdom. Det som gestaltas i Backmans roman är i all dess lågmälda radikalitet en vision om jämställd kärlek. Varsamt och bejakande framställer författarskapets röst en möjlighet, inte som ett tillstånd eller mål som en gång för alla går att uppnå, utan som en pågående skapelse mellan två subjekt, en rörelse i taget.

669 Södergran, Edith, 1990, 61. Dikten ”Tre kvinnor” avslutar *Dikter* (1916).

6 Hagar Olssons *Chitambo* (1933)

”JAG SKA ÖPPNA VÄGEN TILL DET INRE ELLER
FÖRGÅS”

När *Chitambo* utkom år 1933 var mottagandet entusiastiskt. Hagar Olsson hade debuterat redan år 1916 med romanen *Lars Thorman och döden* och var ett känt namn som författare, kritiker och essäist, men det var med *Chitambo* som hon fick sitt verkliga skönlitterära genombrott. ”Och nu plötsligt –” skrev Hjalmar Dahl i sin recension i *Nya Argus*, ”alla hämningar borta, ingenting av laboratorium och experiment, inte ett spår av den politiska, sociala eller litterära tendensens sollösa källarluft. Fritt, fullt av livssafternas skapande kraft skjuter diktens blomma upp i den stora roman Hagar Olsson givit det djupt symboliska namnet *Chitambo*.”⁶⁷⁰ Att det var en betydelsefull och intresseväckande roman som Olsson skrivit har den finländska litteraturforskningen fortsatt att bekräfta. ”[F]ortfarande en av de mest medryckande romaner vi har i finlandssvensk diktning”, menade Thomas Warburton år 1984.⁶⁷¹ Sedan utgivningen har *Chitambo* genomgående behandlats i både svenska och finska litteraturhistoriska översiktsverk, utkommit som faksimil år 1959 och igen i klassikerserien år 1993 och väckt intresse inom olika forskningsprojekt.⁶⁷²

Samtidsmottagandet och läsningarna under mitten av 1900-talet betonade framför allt romanens budskap om mänsklig gemenskap och innerlighet, medan de senaste decenniernas läsningar nästan uteslutande antagit ett kvinnoperspektiv. I Merete Mazzarellas essäsamling *Från*

670 Dahl, Hjalmar, 1933, 232

671 Warbuton, Thomas, 1984, 204

672 Se *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3, Finlands svenska litteraturhistoria 2, Suomen kirjallisuushistoria 2, "Sain roolin jobon en mabdu"*. För tillfället (hösten 2009) är även två doktorsavhandlingar i litteraturvetenskap om Hagar Olssons författarskap under arbete, Judith Meurers vid Åbo Akademi och Eva Kuhlefeldts vid Helsingfors Universitet.

Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen diskuteras protagonistens inre pendlingar mellan en 'manlig', trotsig frigörelsevilja och 'kvinnlig' underkastelse, medan Monika Fagerholm i *Finlands svenska litteraturhistoria* och Birgitta Svanberg i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* pekar på protagonisten Vega Dyster som en gestaltning av diskussionen om "den nya kvinnan".⁶⁷³ Detta senare perspektiv har även ingående utvecklats i Judith Meurers magistersarbete vid Bonns universitet.⁶⁷⁴

Genremässigt har *Chitambo* i första hand lästs som en psykologiskt fram-synt utvecklingsroman – "a Finno-Swedish descendant of Sara Videback and Nora and Fru Marianne", menar George C. Schoolfield.⁶⁷⁵ Romanen skildrar protagonisten Vega Maria Eleonora Dysters liv från födelsen genom barndomen och ungdomen till en kärleksrelation, som leder till desillusionering och självmordsförsök. Den mest framträdande tonen i romanen är en raljerande ironi, vilket kanhända bidragit till tolkningar som tagit fasta på humorn och mognaden i *Chitambo*. I *Svenska Pressen* kallade recensenten Arvid Mörne berättartonen för en "blandning av ömhet, bitterhet, humor och intellektuell klarsyn".⁶⁷⁶ I *Hufvudstadsbladet* läste Hans Kutter *Chitambo* som "en lugn och mogen bok, fri från fränhet och stridslust – den är tvärtom ytterligt förståelsefull mot olikrännande, nästan kristligt resignerad och förlåtande, högst mild ironisk ibland."⁶⁷⁷ Bland senare läsare beskriver Thomas Warburton boken med en lätt ton. Han tolkar ungdomsstämningar och mognadsproblem som bokens bärande tematik och ser "en ton både av subjektiv sympati och en objekti-verande humor i berättelsen" om "Vega Marias fantasiresor tillsammans med fadern, hennes befriande sommarliv på landet, hennes uppvaknande till kvinnlig och social medvetenhet", en bild som sedan "fullbordas med den själskris hon går igenom efter att som vuxen ha grävt fram sin- nen från barndomen och ungdomen och funnit att hennes liv saknar mening".⁶⁷⁸ Enligt Warburton gör romanen upp med den dödskräck som

673 Mazzarella, Merete, 1985, 100; Fagerholm, Monika, 2000, 178; Svanberg, Birgitta, 1996, 230

674 Se Meurer, Judith, 2002/2003.

675 Schoolfield, George C., 1973, 224

676 Mörne, Arvid, 28.10.1933, *Svenska Pressen*

677 Kutter, Hans, 28.10.1933, *Hufvudstadsbladet*

678 Warburton, Thomas, 1984, 204

följt Hagar Olssons produktion sedan debuten och gestaltar på ett lyckligt och avspänt sätt längtan efter samhörighet och gemenskap. Också i Roger Holmströms biografi över Hagar Olsson tillskrivs författaren ett glatt berättarhumör i romanen.⁶⁷⁹

Talande för *Chitambos* komplexitet är att romanen gett upphov till så olikartade tolkningar att man ställvis kan fråga sig om läsarna alls tar ställning till samma bok. I kontrast till de ovan nämnda tolkningarna förekommer läsningar med betydligt mörkare betoning. "[Denna kvinnliga utvecklingsroman] handlar om makt och maktlöshet, om en kvinnas smärtsamma inre frigörelse, om själens upproriskhet och en hårt kuvad människovarelses integritetskamp" skriver Birgitta Svanberg i texten "Med ansvar för hela mänskligheten".⁶⁸⁰ Bland de tidiga recensenterna fastnade Agnes Langenskjöld, den kanske mest kritiska av romanens samtidsläsare, för romanens splittring mellan människokärlek å ena sidan och hätskhet å den andra: "Det är som skulle den i vissa ögonblick i all sin skärpa framträdande motsatsen mellan en äldre livsinställning och en ny hos författarinnan gång på gång suddas ut; som om hon ville anamma innerlighetens evangelium utan att dock avstå från kampens hätskhet." Enligt Langenskjöld bidrog motstridigheten till det som hon kallade Hagar Olssons största fara som författare, att en stämning av överklighet lade sig över innehållet:

Typiskt är det t.ex. att huru mycket det i boken än säges om [Vegas] kärlek till fadern, huru psykologiskt konsekvent denna kärleks sammanbrott än är genomfört, så får läsaren sällan en omedelbar förnimmelse av denna tillgivenhet, ej heller av den charm som olycksfågeln 'herr Dyster' dock, i en skildring gjord av dotterns hand, måste ha; han blir endast karikatyr.⁶⁸¹

Det som Langenskjöld pekade på var dels romanens frambrytande mörkare tonlägen, dels också en spänning mellan innehåll och ton – med andra ord den genomgående ironin – som hon tolkade som en stilistisk brist.

Huruvida den tidvis gycklande tonen i *Chitambo* ska ges en positiv eller negativ innebörd kan dock även ses som en sekundär fråga. Snarare kan man fråga vad den ironiska berättaren framställer, vilket det är min avsikt

679 Holmström, Roger, 1993, 237

680 Svanberg, Birgitta, 1996, 230

681 Langenskjöld, Agnes, 1934, 268

att utreda i detta kapitel. I enlighet med Susan Lansers terminologi berättas *Chitambo* med ”personlig röst”, det vill säga av en jagberättare som självmedvetet förtäljer sin egen berättelse.⁶⁸² Berättelsen är uppbyggd som berättaren Vega Dysters tillbakablick på sitt liv i medelåldern. ”Jag föddes naturligtvis år 1893”, berättar Vega. Handlingen rör sig sedan genom sekelskiftets oroshärddar, där stämningarna kring storstrejken år 1905 och inbördeskriget år 1917 dallrar i luften. Kännetecknande för *Chitambo* är dock att de historiska skeendena aldrig gestaltas i egen rätt, utan enbart berörs som toner på Vegas inre strängar. ”Samhällsbilden är hos Hagar Olsson antingen karikerad eller bara flyktigt skisserad”, menade Mörne i sin recension.⁶⁸³ Att romanen berättas med personlig röst ger även en vink om att berättelsen som förtäljs utgör en subjektiv redogörelse och därmed inte nödvändigtvis ska uppfattas som pålitlig. Eftersom en opålitlig berättare inte kan utgöra ett språkrör för författarens politiska idéer utgör berättarstrategin även ett effektivt medel mot ”tendensens sollösa källarluf” som Hjalmar Dahl kallade det, samtidigt som Hagar Olsson enligt min mening levererar skarp könspolitisk kritik.⁶⁸⁴

Berättaren är också romanens huvudperson. I min tolkning av *Chitambo* är det specifikt den äldre Vega, det vill säga den såväl ironiska som opålitliga berättaren, som utgör romanens egentliga protagonist. Någon klassisk bildningsresa företar hon sig inte i romanen, om än redogörelsen av en ”odyssé” till Tavastland en ungdomssommar har drag av den klassiska bildningsresan. För att kunna analysera *Chitambo* som en kvinnlig bildningsroman räcker det med andra ord inte att behandla det tematiska planet i romanen. För den medelålders Vega som berättar är bildningsresan av en annan art. Den utgörs i min läsning av själva berättandet och det ofta svåra minnesarbete som den narrativa handlingen innebär. Strävan, resans mål, är för Vega en återupprättad kontakt med sitt eget jag som hon upplever sig ha förlorat. Hon påbörjar sin upptäcktsresa med en enda ledtråd, en bild av David Livingstone och stämningen den väcker: ”Jag vet inte varför den där bilden lockar mig så. Samma stämning faller över mig som då jag såg på den med barnets ögon. Kanske finns de ännu någonstans gömda

682 Lanser, Susan Snaider, 1992, 18

683 Mörne, Arvid, 28.10.1933, *Svenska Pressen*

684 Dahl, Hjalmar, 1933, 232

i mig, de undrande ögonen?”⁶⁸⁵ Det är barnets blick inom sig som hon söker, vilket även kan förstås som strävan efter en egen position – eller ett eget rum – för autentiskt samspel med omvärlden.

Symboliskt nog inleds romanen med en scen av berättarens rum. Ett kaotiskt utgångsläge råder: ”Här är just en sådan villervalla i mitt rum som skulle jag ut på en lång resa.”⁶⁸⁶ I oordningen vankar berättaren av och an, rummets inredning har plötsligt förändrats – ”stolar och bord som inte står på sina platser” – och berättar om ett inre tillstånd av förvirring men också av potential till omvandling, till nyinredning.⁶⁸⁷ I den inre oordningen tränger det förflutna obönhörligt in i nuet. Bland vardagens plikter, ”reorganisationsarbetet på byrån”, pockar plötsligt skuggor och gestalter ur det förgångna på hennes uppmärksamhet. Vega står på tröskeln till en resa som hon instinktivt anar att blir svår. In i det sista försöker hon undvika resan, värja sig mot minnesflödet och bevara rummets rådande inredning med arbetet som ordningsskapande prioritet: ”Resolut jaga alla minnen på porten[...]. Jag har ingenting med dem att skaffa. Jag har mitt arbete, ett betydande arbete för resten. Jag får lov att vara arbetsduglig i morgon.”⁶⁸⁸

Formmässigt var *Chitambo* en föregångare i finlandssvensk litteratur genom att Olsson använde ett grepp som i amerikansk berättarkonst hade blivit vanligt, inskjutna fragment ur andra sammanhang och tider än huvudhandlingens kronologi. Anakronierna är kursiverade och präglas av en helt annan ton än det övriga berättandet. Barndomen och ungdomen som skildras i romanens tre gånger tre kapitel återges av en kontrollerad personlig röst, men bryts däremellan av partier ur en senare tid där rösten plötsligt blir närmast desperat. Med Mazzarellas formulering är dessa inskjutna fragment ”så ogripbara och drömlika (för att inte säga mardrömslika) att läsaren till en början inte uppfattar stort annat än att de kretsar kring en man som kallas Tancred.”⁶⁸⁹ Den kursiverade texten representerar det irrationellas inbrott – kontrollförlust, upprivande och intensiva känslostormar och en tidvis närmast olidlig ångest – som söndrar romanens

685 *Chitambo*, 8

686 *Chitambo*, 8

687 *Chitambo*, 7

688 *Chitambo*, 8

689 Mazzarella, Merete, 1985, 94

bärande tonläge och kronologi. Genom diskrepansen mellan två olika personliga röster åskådliggörs en djup klyfta mellan känsla och förnuft hos den kvinnliga protagonisten.

I läsningen av *Chitambo* som kvinnlig bildningsroman kommer jag att fokusera på berättarens ton som ett uttryck för hur kvinnobilden formuleras i romanen. I sin recension av romanen i *Hufvudstadsbladet* skrev Hans Kutter:

Den är skriven av en, för vilka nya perspektiv skymta, nya vägar öppna sig, men innan hon beger sig vidare på vandrigen vill hon göra upp med sitt förflutna, hålla storstädning och obarmhärtigt vända ut och in på allt som legat fördolt i det förgångnas gömmor. Utan förbarmande gisslar Vega Dyster sitt forna jag.⁶⁹⁰

Kutters iakttagelse är intressant, också för att den anspelar på den kvinnliga vredens uttryck i *Chitambo*. Obarmhärtigt gisslar berättaren sitt yngre jag. Den ironiska jagberättarens kännetecken – att kunna se sina egna brister och reflektera över dem – framkommer ställvis med en sådan inåtvänd hätskhet att berättarens opålitlighet blir uppenbar. I Fredrika Runebergs novell ”En saga om Vreden” symboliserades den kvinnliga vreden av inåtvända knivseggjar, som på ett bildligt plan förekommer också i *Chitambos* handling, tydligast när Vega försöker ta sitt eget liv. Men också med den hårda personliga rösten – berättarens internaliserade röst av självförakt – bygger Olsson upp berättandet kring en liknande självdestruktivitet. Hatet, förtvivlan och skammen över det förflutna vänds inåt i ett känslö-komplex till vilket jag ska återkomma. *Vem* talar inom Vega, vems röst är det hon berättar med om inte med sin egen ”autentiska” röst? Med vilka ögon ser hon på sig själv om inte med det inre barnets blick?

Jag närmar mig bildningsresan i *Chitambo* som en process av psykisk och andlig utveckling. Vegas personliga röst(er) spårar själens väg, hur själen beslagtas av yttre makter, förvrids till oigenkännlighet och hur återvinningen av den kan arta sig. I *Chitambos* bildspråk har den åkessonska fågelburen förvandlats till upplevelsen av fjättrande bojor som slutligen i Vegas dödskamp antar gestalten av en orm som slingrar sig runt henne så hårt att hon söndras. Arvid Mörne menade att romanen präglades av ”sö-

690 Kutter, Hans, 28.10.1933, *Hufvudstadsbladet*

kandets lidelse”.⁶⁹¹ I lidelsen, gisslet, ormen och det slutliga uppvaknandet finns mycket av såväl den kristna martyrens som mystikens prägel. Det är dock inte min avsikt att tolka Vegas karaktär som en frälsargestalt, utan att utforska hur frälsningstematiken i *Chitambo* gestaltas som en del av den kvinnliga bildningsprocessen. ”Jag ska öppna vägen till det inre eller förgås”, heter det på romanens avslutande sidor. Ur det perspektivet framställer romanen framför allt hur detta ”inre” tappas bort och hur den smärtsamma väg tillbaka som utgör bildningsresan utformar sig:

Långsamt steg bitterheten in i mitt hjärta, medan man lindade min själ, hårdare för varje dag, såsom man lindat de små kinesiskornas fötter. [...] Det skulle komma en tid då jag fick lida samma värk om igen, av motsatt anledning. Det var då jag själv i desperat förtvivlan, med sammanbitna tänder, började linda upp bindorna – för att till vilket pris som helst göra mig förmögen att stå på egna ben. Då förstod jag med ens vad uppfostran vill säga, för såväl gosse som flicka. Förstod att det är en lång procedur som betyder värk, när ett fritt väsende, ett barn, skall inpassas i ett fängelsystem, och återigen värk, när detta väsende med egna blödande fingrar skall befria sig ur fångelset för att äntligen stå där såsom fullmogen människa. Föräldrar och lärare har sin andel bara i den förra värken, den senare har man att åsamka sig själv. Det är väl därför den så ofta uteblir.⁶⁹²

Citatet fångar ett av den äldre Vegas många reflektionsmoment under bildningsresan. Hon minns och samtidigt tolkar hon sina minnen i en form av självanalys. Citatet visar att valet utgör en redan bekant kategori för berättaren. Hon väljer aktivt värken i det minnesarbete som hon hoppas ska hjälpa henne att ”stå på egna ben”. Valet kan jämföras med Luce Irigarays tanke om kvinnors mimetiska utforskande – en psykisk ”resa” bestående av upprepad bearbetning av lagrad kunskap om den kvinnliga, könade referenten i den symboliska ordningen. Intressant nog utgjorde även *Mimicry* ett av titeluppslagen för romanen före Hagar Olsson fastnade för *Chitambo*.⁶⁹³ Enligt Irigaray är det endast genom denna process av ”parodisk lek” om och om igen som kvinnor kan förändra sin psykiska verklighet.⁶⁹⁴ Men, påpekar Rosi Braidotti, detta går inte genom viljemässig självbenämning. Försöket att förändra psykisk verklighet enbart ge-

691 Mörne, Arvid, 28.10.1933, *Svenska Pressen*

692 *Chitambo*, 37

693 Holmström, Roger, 1993, 229

694 Braidotti, Rosi, 1994b, 124f

nom viljekraft är snarare ett uttryck för narcissism.⁶⁹⁵ Intressant nog är det precis detta spänningsfält mellan en kvinnas symboliska hemlöshet och hennes narcissistiska kontrollförsök, mellan ett repeterande utforskande och ett viljemässigt självbenämmande, i sista hand mellan omedvetna och medvetna krafter, som *Chitambo* gestaltar. På ett medvetet plan blir Vega den ”nya kvinnan” som lär sig att röka och fråga efter ett eget öde, men den omedvetna resan genom kvinnans symboliska hemlöshet kvarstår oundvikligen. Genom användningen av två olikartade personliga röster illustrerar Olsson den kvinnliga bildningsresans sammansatta psykodynamik.

6.1 De sällsamma förväntningarnas trollkrets

Med romanens första kapitel ”Herr Dyster trivs inte i sitt hem” inleder Vega sin minnesresa. ”Herr Johan Dyster, min far, var en ganska ovanlig man”, lyder den första meningen och kapitlet som följer skisserar fram antikvitetshandlaren C.J. Dyster som en blandning av karismatiska men orealistiska visioner, plötsliga raseriutbrott, hetsiga hotelser och naiv självöverskattning.⁶⁹⁶ Det är en hustryran som tecknas, men dotterns röst är blid. Hon säger sig ha tyckt uppriktigt synd om fadern varje gång han martyriskt bidrog till familjens hushållskassa och nogsamt ha uppfattat det roliga med de meningslösa uppfinningar som han däremot med iver ekonomiskt understödde. ”När han efter någon av sina många konkurser stod i sitt tomma hem och leende blickade ut genom sitt fönster, medan hustrun vred sina händer i förtvivlan och barnet grät av en obestämd ångest, kunde man kanske trots allt ha sett en glimt av en liten korsikanares blick i hans ögon.”⁶⁹⁷

Berättandet präglas här av en förförisk motstridighet som inte heller läsaren står immun mot. Av samtidskritikerna ägnade Hjalmar Dahl i *Nya Argus* merparten av sin karaktärsanalys åt just herr Dyster. I sin odelat positiva recension av romanen skrev Dahl: ”Detta är en levande människa, det rinner verkligen ett rött, oroligt blod i herr Dysters ådror.”⁶⁹⁸ Likaså ansåg Einar Holmberg i *Åbo Underrättelser* att teckningen av herr Dyster

695 Braidotti, Rosi, 1994b, 125

696 *Chitambo*, 9

697 *Chitambo*, 18

698 Dahl, Hjalmar, 1933, 232

var ”något av det allra bästa vår litteratur har i denna genre.”⁶⁹⁹ Denna fokusering på faderns gestalt är precis vad berättaren förmedlar. Berättelsen om Vega Maria Eleonora Dyster börjar med *faderns* namn. Hans personlighet och lynnen, vantrivsel och talang beskrivs ingående och som citaten ovan visar lever berättaren sig in i hans perspektiv, snarare än sitt eget. Och kanske mest talande: I de minnen som förmedlas lever sig också den yngre Vega, barnet Vega, in i faderns perspektiv med medkänsla med hans ovilja att skiljas från sina slantar för familjens försörjning. Barnet som grät ”av obestämd ångest” vid familjens konkurser var Vega själv, men det är inte sin egen ångest hon minns eller känner. Med kvicka och roliga drag skisserar hon i stället fram fadern som huvudperson i sin egen berättelse.

Följande kapitel, ”Min själ oroas av stridiga namn”, tar ännu ett par steg bakåt i tiden och skildrar berättarens spädbarnstid. ”Jag föddes naturligtvis år 1893. Var och en vet att det året är det stoltaste i den nordiska polarforskningens historia.”⁷⁰⁰ Fokuserar man på den personliga röstens ton i citatet blir frågan igen *vem* som egentligen talar. Vem tillhör detta ”naturligtvis” och ordets implikationer? Då texten framskrider blir läsaren införstådd med att rösten parodierar fadern. Hans självcentrering åsyftas ironiskt – ”naturligtvis” föds Vega under ett år som har betydelse inom hans intressesfär, ett år som därtill ”var och en” antas känna till. I förhållande till en läsare som kanhända inte känner till året antar berättar-rösten en position av överlägsenhet genom att meddela om kunskapskrav där det gäller att hänga med eller att ertappad inse sin bristfällighet. Det är samma krav som herr Dyster ställer på sin nyfödda dotter, som redan i sin vaggå förväntas vara intresserad av bilder på framstående upptäcktsresenärer och erövrare. Genom den uppenbara diskrepansen mellan ett oskuldsfullt spädbarnsperspektiv och något så akademiskt som ”den nordiska polarforskningens historia” skapas också kapitlets humoristiska laddning. Det är ett absurdum som tecknas. Komiken neutraliseras dock inte i texten. Ett befriande skratt, signaler om en verklighetsförankring trots allt, kommer aldrig. Det (tragi)komiska är berättelsens verklighet; diskrepansen fördjupas och leder in i det groteska:

699 Holmberg, Einar, 10.11.1933, *Åbo Underrättelser*

700 *Chitambo*, 20

På något outgrundligt sätt förband herr Dyster min ankomst med sina egna storhetsdrömmar och han var ingalunda sen att inplanta dem i min själ. Redan de första dagarna jag låg i vaggan svävade ödets hemlighetsfulla aura kring mitt huvud. Ett förtjust grinande anlete, rörligt och förvånande, var ständigt böjt över mig, gester, minspel och häpnadsväckande uttryck trängde in i mina drömmar och drog in min vaknande själ i de sällsamma förväntningarnas trollkrets redan innan den helt hunnit skilja sig från det mörker den kom ifrån.⁷⁰¹

Vidare skildrar berättaren hur fadern inredde Vegas barnkammare som sitt eget rum. Med möbler och bilder prydde han dotterns yttre rum och lade beslag på hennes ”vaknande själ” – också hennes inre rum förändrades till oigenkännlighet för henne själv. Faderns förälskelse i och symbios med sin lilla dotter beskrivs som intensiv och omedelbar, men även som ensidigt präglad av hans begär och behov framom barnets. Citatet blir ett uttryck för den äldre Vegas upplevelse av att ”[u]nder herr Dysters händer” ha påtvingats en livsuppgift, det vill säga för att fadern antagit rollen som hennes skapare. Att det för berättaren rört sig om ett psykiskt utnyttjande förmedlas av hennes ordval. I ”ett förtjust grinande anlete” skönjer man faderns hungriga begär, i ”ständigt böjt över mig” en kvävande närhet, i ”trängde in” och ”drog in” ett penetrerande våld och i ”de sällsamma förväntningarnas trollkrets” en förförelse.

Med hänvisning till Irigarays teori kan skeendet läsas som en beskrivning av den kvinnliga platslöshetens tillkomst och internalisering. Ur ett mer allmänpsykologiskt perspektiv gestaltar scenen hur den sunda narcissismens utveckling hos protagonisten förhindras. Barnet Vega bemöts och älskas inte som sig självt, utan enbart som projektionsskärm för faderns storhetsdrömmar och besvikelser. Från första stund beslagtas hennes kvinnliga plats eller ”egna rum”. Irigaray beskriver en könsdynamik där mannen på ett symboliskt plan erbjuder kvinnan ett hem, men samtidigt stänger in henne inom dess väggar och sveper in sig själv i henne som fabricerad nostalgiupplevelse av den första och slutliga boningsvisiten. Kvinnan berövas därmed sin egen relation till det spatials och förblir oskiljaktig från mannens skapelse och definition av henne.⁷⁰² I *Chitambo* gestaltas berättarens nyfödda jag som en sådan (moder)kvinna, vars hull fadern symboliskt sluter sig inom och hos vilken han förankrar sin egen

701 *Chitambo*, 22

702 Irigaray, Luce, 1993a, 10f

plats eller identitet. Vegas känsloliv blir de strängar på vilka fadern spelar upp sitt eget inre drama, sin grandiositet, sina frustrerade självständighetsbehov och sin himlastormande idealism. Det är hans drama, framom ett eget, som dottern från första stund lär sig att spela/spegla. Ur ett psykologiskt perspektiv byggs Vegas begynnande personlighet upp kring en annan. Hon utgör den perfekta spegeln för fadern, men speglas aldrig själv. Genom skildringen av denna brist på spegling åskådliggörs grunden för Vegas narcissistiska sårbarhet under resten av hennes berättelse.

Berättaren framställer sin barndom som ett något drömligt tillstånd i vilket den unga Vegas inre liv till största delen utgör en funktion av sin fars närvaro. Endast tillsammans med honom känner hon sig levande. Som flicka får hon sig en släng av hans kvinnoförakt och negativa projektioner: ”när han var ond och riktigt ville förödmjuka sin familj, alltid talade om ’sina barn’ i pluralis – han som hade ett enda och det till på köpet en flicka. Det låg ett fördolt hån i detta som vi nogsamt kände, min mor och jag.”⁷⁰³ Ändå beskriver berättaren hur hon djupast påverkats av faderns positiva projektioner och den karismatiska fantasivärld som herr Dyster delade med dottern. ”Kajutan”, faderns antikvitetshandel, utmålas som den plats där barndomens mest sällsamma tillvaro utspelade sig, laddad av erotiskt stegrad känslöhet:

Jag kan ännu tydligt känna den rysning av vällust som kröp utefter min ryggrad, där jag satt på min pall vid herr Dysters fötter och andlöst lyssnade till hans berättelser ur sjöfärdarbragdernas historia. [...] Herr Dyster själv njöt obeskrivligt av dylika moment. När den kritiska situationen var inne och den uthungrade och förtvivlade besättningen hotade att göra myteri, tystnade han plötsligt och såg betydelsefullt på mig. Jag darrade av upphetsning och mitt lilla hjärta bankade våldsamt, men jag rörde mig inte ur stället och sade inte ett ord, hängde bara med ögonen vid hans läppar. Då reste han sig och antog en karsk pose, såsom man gör på däck i en svår situation, med döden för ögonen, och slungade fram något oerhört heroiskt ord av expeditionens ledare:

– Om jag också blir tvungen att äta lädret på skeppens rår, ger jag icke tappt utan skall fullborda mitt verk.

Dylika repliker älskade vi bågge lidelsefullt. De utgjorde varje berättelses efterlängdade klimax, och när den äntligen var nådd föll vi i varandras armar, gripna av en oförklarlig rörelse som ingendera av oss förmådde behärska.⁷⁰⁴

703 *Chitambo*, 15

704 *Chitambo*, 33f

Enligt Merete Mazzarella handlar dessa stunder i kajutan om inövning i en undergiven, rent masochistisk roll, för Vega. Herr Dyster, kaptenen, kallar dottern för Pip efter den svarta skeppspojken i *Moby Dick*, och den äldre Vega minns en hemlig identifikation med slavinnan och älskarinnan Donna Marina ur faderns erövrarhistorier. ”Hagar Olsson tänker sig uppenbarligen att ’det kvinnliga väsendet’ som sådant är klart erotiskt, och att denna erotik strävar till bundenhet snarare än till frigörelse”, skriver Mazzarella.⁷⁰⁵ Men Vegas masochism kan också förstås som ett led i den symboliska hemlöshet för kvinnor som romanen i min tolkning levandegör, en underkastelse som i första hand är andlig mer än erotisk.

Uttryckt med termer ur Irigarays teori utgör kajutan en förlängning av Vegas plats/beslagtagna inre rum. Det är faderns antikvitetshandel som för dottern är ”universums medelpunkt”.⁷⁰⁶ Andlöst återspeglar hon hans storhet vid faderns fötter och efter att dramat tillspetsats faller far och dotter i varandras armar, ”gripna av en oförklarlig rörelse” – en fullständigt dyadisk sällhet. Vegas spegelfunktion antar dock också mer aktiva former i kajutan, när hon själv i ”överspänd exaltation” lever sig in i rollerna av sin fars idoler:

Jag behöver inte säga att herr Dyster på det livligaste understödde de storslagna planer jag välvde i mitt sinne. När han såg mina blåa ögon gnistra av rättmätig vrede och mina små händer krampaktigt knyts hoppade han av förtjusning och skrek i hög diskant till ett osynligt auditorium: Den flickan har ruter i sig. Hon brås på sin far!⁷⁰⁷

På kajutans tilltänkta scen turas således far och dotter om i rollerna av skådespelare och publik, men dramats regissör är likväl herr Dyster. I den äventyrsräddade drömvärlden blir två till ett i en sammansmältning av överhettade känslor och lidelsefulla blickar, men samtidigt upprepas Vegas förlust av hennes egen plats, hennes förmåga att stå på egna ben med tillgång till källor av alldeles egen livslust. Hon blir fånge i kajutans narcissistiska speglingar och upplever mening endast i den gemensamma tillvaron med fadern:

705 Mazzarella, Merete, 1985, 99

706 *Chitambo*, 19

707 *Chitambo*, 44

Ur denna källa härstammar den oro och rastlöshet som följt mig livet igenom. Aldrig har jag kunnat behålla det jag ägt – det syntes mig alltid så smått och obetydligt i jämförelse med det jag inte ägde! Aldrig har jag känt mig tillfredsställd med att vara den jag var, ständigt föresvåvade mig hägringen av den jag egentligen skulle ha varit – av mitt outsägligt älskade och hett åtrådade men evigt undanglidande andra jag!⁷⁰⁸

Citaten uttrycker ännu en av bildningsresans reflektioner. Den äldre Vega tolkar barndomens sällsamma äventyr och den laddade relationen till fadern som källan till sin egen förvrängda självbild, sin bristande tillfredsställelse med vardagstillvaron och sin känsla av att vara halv. Denna eviga saknad efter ett ”andra jag” fångar hennes dyadiska personlighetsstruktur, en identitet och självupplevelse som bygger på funktionen som spegel/moderkvinna för en annan. Allt eget har berättaren genom sitt liv upplevt som obetydligt, hon har i stället dragits till hägringar av bländande storhet. I den meningen är det som tecknas i *Chitambo* en skildring av djup narcissistisk sårbarhet och en till synes paradoxal klyvning mellan en kvinnas två motsatta självbilder, ett grandioöst självförhärligande manligt ideal och ett nedvärderande förakt för ”den jag var”.

Berättaren spårar sin inre splittring till den dragkamp som i hennes barndom pågick mellan föräldrarna. Vid sidan av den färggranna beskrivningen av fadern tecknar den äldre Vega sin mor, Agda Dyster, som nästintill identitetslös. Hon skildras som en skugglik figur, hunsad och gråt-mild, men överför likaledes benhårt samma kvinnoroll till sin dotter som utgör hennes egen persona. I berättarens minnen utkämpas föräldrarnas inbördeskrig till stor del genom Vegas person. Monika Fagerholm menar i sin läsning av romanen att Vegas barndom präglas av denna ”frätande slitning”, men ändå inte är kärlekslös.⁷⁰⁹ I min tolkning skildrar den äldre Vega en barndom präglad av föräldrarnas kärlekslöshet, om än en omedveten sådan. Det förtvivlade gripandet efter kärlek och frågan om denna kraft alls finns för Vega kan enligt min mening läsas som den mest grundläggande drivkraften till berättarens bildningsresa. I detta tidiga skede av sin minnesresa spårar hon konsekvenserna av att som barn inte ha blivit älskad, av att i skuggan av starka krafter och kamper inte ha blivit

708 *Chitambo*, 46

709 Fagerholm, Monika, 2000, 177

sedd och av att ha förlorat kontakten med sitt inre.

Dynamiken mellan föräldrarna kristalliseras under Vegas dop, som närmast gestaltas som en travesti av inträdet i ett kärleksfullt samfund. Beskrivningen liknar de två kvinnorna som i Gamla Testamentet kommer inför kung Salomon och båda hävdar sin rätt till ett spädbarn. Den rätta modern känner Salomon igen genom hennes förmåga att sätta kärleken till barnet framom sitt eget begär till det, men av herrskapet Dyster i *Chitambo* ger ingendera med sig. Under resten av sin uppväxt kommer flickan att lyda under två namn, Vega i faderns läger, Maria i moderns. Berättaren beskriver namngivningen med den ton av lite komiskt överseende som hon ofta anlägger, men ger också uttryck för en annan, mer förtvivlad tolkning av konsekvenserna:

För mig själv blev situationen tragisk. Jag anade dunkelt att här försiggick en kamp om min själ och att de båda namnen var symboler för okända makter som tycktes vilja sönderslita mitt eget vardande och ångestfyllda jag, vilket inte kände sin grund och inte visste sitt väsens namn. Vid en onaturligt tidig ålder blev jag medveten om en spänningsfylld inre konflikt som väl råder inom varje människa och kanske utgör den innersta drivfjädern i den enskildes bildningskamp, men som sällan på ett så värnlöst stadium blir så brutalt framhävd. Mitt liv har också gestaltat sig osedvanligt disharmoniskt. Jag har aldrig kunnat komma till ro och lugn samlevnad med människor.[...] [J]ag har knappast hunnit plocka frukterna av mitt arbete eller mina intima förbindelser, innan de smakat mig bittra. Den tvedräktens ande, som vid döpelsen svävade över mitt oskuldsfulla huvud, har följt mig i smått som i stort och tvingat mig att förstöra vad jag själv har uppbyggt och att förneka vad jag själv har nämnt heligt.⁷¹⁰

Citatet fångar den äldre Vegas upplevelse av sin egen oförmåga att leva ett harmoniskt liv, att knyta fungerande band till andra människor och att njuta av sitt arbete. Det utgör en rannsakan av hennes egen självdestruktivitet, oförmågan att värna om och bevara det goda i livet. Enligt den äldre Vega har hennes självdestruktivitet formats av "tvedräktens ande", den komplicerade relationen till både fadern och modern och spänningen däremellan. Den inre konflikten skrivs in i hennes namn och utgör även *Chitambos* underrubrik: "romanen om Vega Maria". Intressant nog förtäljer berättaren självmedvetet att hon utkämpar en "bildningskamp" och

710 *Chitambo*, 30f

därtill en med allmänmänskliga drag. En inre konflikt råder inom varje människa och det är den som driver henne vidare, menar Vega. Samtidigt upplever berättaren sin egen inre konflikt som starkt framhävd och tidigt nedlagd. I den andan kan *Chitambo* läsas som en särskilt tydliggörande gestaltning från Hagar Olssons sida av de inre konflikter som kunde präglade kvinnoliv, en tolkning som samtidsrecensenten Einar Holmberg även framhöll. Holmberg menade att det kvinnoöde som skildrades i *Chitambo* var ”egenarta[t] och dock, i viss mening, typisk[t]”.⁷¹¹

I berättarens barndomsminnen är modern en trist, rädd och kontrollerande gestalt. Agda Dysters värld utgörs av hemmet på Gräsviksgatan och de tillhörande hushållsuppgifterna. Till de resurser som Vega först senare upptäcker hos sin mor hör en beständig väninnekrets och en egen tro – ”en god portion äkta protestantisk kärvhet av den art som inte skyggar för att nämna den lede vid namn eller – om så behövs – slunga något hårt efter honom.”⁷¹² Men mest minns Vega sin mor som, med Irigarays termer, präglad av symbolisk hemlöshet, det vill säga i ständig fasa för att bli övergiven av sin man, maktlös inför hans återkommande teatraliska sortier och full av ömhetsbetygelser vid hans återvänder. Det är också denna dynamik som senare kommer att utgöra grunden till Vegas egen feminism. Med Fagerholms ord ”omger [modern] sig [] med en aura av masochistisk självförnekelse, en kvinnoroll som hennes dotter tidigt vet att hon måste värja sig emot”⁷¹³.

I förhållande till sin dotter beskrivs modern som sträng. Vegas själ framställs som beslagtagen av fadern, medan modern råder om hennes yttre, hennes kropp. Med spända kläder, hårt ådragna flätor och huden så skrubbad att till och med den känns främmande och obekvämt, drillas den yngre Vega i tidens kvinnouppgifter:

Min mor gjorde allt för att uppfostra mig till husliga dygder, de enda dygder en flicka i våra kretsar ansågs behöva. Särskild vikt lade hon vid dammtorkningen. Den vedervärdiga ceremonien utfördes varje morgon med minutiös noggrannhet, under min mors obevkliga ögon, med den påföljd att jag kom att hata varje möbel och varje pjäs som fanns i vårt hem. Jag avskydde alla dessa saker så djupt att

711 Holmberg, Einar, 10.11.1933, *Åbo Underrättelser*

712 *Chitambo*, 67

713 Fagerholm, Monika, 2000, 177

jag gärna hade sparkat till dem och slagit sönder dem, om inte fruktan hållit mig tillbaka och tvingat mig att med undergiven min gå omkring och torka och polera på ett idiotiskt och meningslöst sätt.⁷¹⁴

Citatet fångar den unga Vegas känslosvall av beblandad vrede och fruktan. ”Frågan är om det någonsin i finlandssvensk litteratur finns en så lysande beskrivning av det tvång den gammaldags flickuppfostran kunde innebära”, menar Mazzarella.⁷¹⁵ I denna flickuppfostran har också den annars så maktlösa fru Dyster, i brist på tjänstefolk, en av den småborgerliga hustruns få möjligheter till maktutövning. I kapitlet om *Sigrid Liljeholm* använde jag fru Margarethas karaktär som inkörsport till tolkningen av den kvinnliga vredens omedvetna uttryck i romanen. Fredrika Runeberg skriver:

Fru Margaretha åter stod nu, mera strängt än någonsin, på sina rättigheter emot sonen, sedan hon sjelf börjat finna det svårt, att uppfylla sin sednare mans fordringar på ödmjukhet och undergivenhet. Det gick henne, såsom det ofta går menniskor af mindre ädelt sinne, att de på den, som står under deras värde, hämnas det förtryck de sjelfva lida, churu sådant oftast sker omedvetet.⁷¹⁶

I fru Dysters ytterst noggranna dagliga ritualer kan ett liknande element av överfört förtryck och omedveten sadism läsas in. Citatet ovan skildrar en specifik dynamik som i berättarens minnen utspelat sig mellan henne och modern. Moderns tvång och ”obevekliga ögon” leder till dotterns avsky och destruktiva vrede, som dock av fruktan undertrycks. I den goda uppfostrans och den kvinnliga dygdens namn passeras moderns förbjudna kvinnliga känslor av hat och vrede vidare till dottern.

Ur ett teoretiskt perspektiv kan mor-dotterdynamiken förstås som ett uttryck för de suddiga gränser som enligt Irigaray råder mellan kvinnor. Gränslösheten ses som en följd av att språkets enda tillgängliga funktion för kvinnan är den moderliga spegelfunktionen. Mor och kvinna särskiljs inte i den symboliska ordningen, inte heller mor och dotter. Enligt Irigaray leder detta bland kvinnor i allmänhet och mellan mor och dotter i synnerhet till en bristande uppfattning om eller respekt för den andras

714 *Chitambo*, 34f

715 Mazzarella, Merete, 1985, 96

716 *Sigrid Liljeholm*, 221f

alteritet.⁷¹⁷ Att Agda Dyster envisas med att kalla sin dotter för just Maria, med dess uppenbara moderliga konnotationer, blir ytterligare ett uttryck för de svårupprättade symboliska gränserna mellan mor och dotter.

Bristande distans och maktutövning mellan mor och dotter är en återkommande tematik i den kvinnolitterära kontexten. En historiskt betydligt närmare intertext än *Sigrid Liljeholm* är Cora Sandels första Albertebok, *Alberte og Jakob*, som hade utkommit i Norge sju år före *Chitambo*, år 1926. Likheterna mellan familjedynamiken i romanerna är uppenbara. Albertes far, som går under namnet herr Selmer, kännetecknas i likhet med herr Dyster av okontrollerbara raseriutbrott, medan fru Selmer, jämtes med gråt och förtvivlan, pinar och styr sin dotter med stålhand. Dammtorkning är också Albertes dagliga nesa och känslorna som väcks liknar Vegas:

Hon hatar de flesta av de otaliga småsakerna som hon dagligen måste lyfta upp och sätta på sin plats igen. Det är ett stilla hat. Det yttrar sig som en innerlig leda vid att se tingen, vid att ta i dem, vid att ha dem framför sig som ett ogräs som hon varje morgon pånytt måste plöja sig igenom – och som en tendens att sätta dem ifrån sig hårt och ondsint.⁷¹⁸

Inte heller Sandels protagonist hittar något annat uttryck för sitt hat än självdestruktiviteten och varje dag bränner hon sina händer på den skål-lande heta kaffepannan.

Ytligt sett sätter berättaren i *Chitambo* mycket av den hårda kuvning hon utsattes för på könets och moderns konto. Den äldre Vega riktar stark kritik mot den konstruerade kvinnligheten, sedesamheten, och den upplevda meningslösheten i evigt broderande eller städande. Men berättarens minnesresa visar också hur all identifikation med det egna könet komplicerats av den laddade relationen till fadern och av hans uppenbara kvinnoförakt. Den ömsesidigt idealiserande speglingen mellan far och dotter innefattar inga kvinnliga gestalter eller förebilder. Instinktivt anar Vega att hennes kön förråder henne inför fadern och när hennes tonår ohjälpligen gör henne till kvinna är dyadens sällsamma förtrollning bruten. ”Sånt begriper sig inte fruntimmer på”, avfärdar fadern henne, ett eko för övrigt till

717 Whitford, Margaret, 1991, 79

718 Sandel, Cora, 1969/1927, 15f

hovrättsrådet Wiede i *Gertrud Wiede*.⁷¹⁹ Herr Dysters starka projektioner på sin dotter förvandlas i ett slag från idealiserande till nedvärderande. Som kvinna är Vega i faderns ögon värdelös och dörren till den gemensamma trollkretsen stängs. För Vega återstår endast den grådaskiga, föraktade verkligheten, en kontorsplats. I Vegas reaktion av skam kan den tidiga kärlekslöshetens ekon tolkas in. Den lilla flicka hon varit har alltför inte speglats – barnets ”undrande ögon[]” har aldrig ännu mött en kravlöst bekräftande blick – och när fadern återtar sin påträngande närhet står hon för första gången vid tomhetens rand. Inifrån den drömlika dyad som Vegas personlighet byggts upp kring har inga andra hållhakar till livet upprättats:

Det hade aldrig yttrats något bestämt om min framtid, men hela mitt sällsamma dubblliv var byggt på den underförstådda förutsättningen att jag en dag helt skulle bryta med det triviala livet i skolan och hemmet, kasta det av mig som en löjlig förklädnad för att i stället ikläda mig den blanka rustning herr Dyster utsett åt mig i fantasiernas livrustkammare. [...] Mitt väsen liksom bredde ut sig, vilande och mäktigt, fyllde de små rummen, fyllde världen och universum. Jag andades djupt och saligt, för en gångs skull helt i samklang med dagarnas och nätternas rytm, med ljusets och mörkrets kosmiska melodier. [...] I mitt hjärta fanns ingen annan än herr Dyster. Jag väntade på honom.⁷²⁰

Citaten fångar hur Vegas inre liv gestaltats. ”[M]itt sällsamma dubblliv” bygger på en kraftig idealisering av livet med fadern och motsvarande förakt och likgiltighet för allt annat. När Vegas skoltid avslutas ligger framtiden tillsammans med herr Dyster äntligen öppen och fyller henne med exaltation, en upplevd samstämmighet med ”kosmiska melodier”. Något eget ägandeskap av sig själv eller sitt liv har dock aldrig föresvävat henne, varken medvetet eller omedvetet. Hon, hennes hjärta och framtid tillhör fadern. Självuppgivelsen och hennes kvinnliga platslöshet har med andra ord varit total.

6.2 Hemlöshetens tomhet

Efter brytningen med fadern famlar Vega handlöst och faller. Hon reagerar med en livshotande sjukdom, som blir hennes första kontakt med

719 *Chitambo*, 55

720 *Chitambo*, 58f

döden i romanen. Genom handlingsförloppet påvisas ett samband mellan sällsam psykisk sammansmältning å ena sidan och livshotande tomhet å den andra, en koppling som romanens fortsatta minnes- och bildningsresa sedan upprepat återkommer till. Som kvinnlig referent i diskursen präglas Vega djupt av den symboliska hemlöshetens två yttersta manifestationer för kvinnor, självuppgivelse i symbiotiska förbund och förintelsehotet vid dyadens uppluckring. På det medvetna planet pågår dock en annan "bildningsresa", den arketypiskt manliga, där Vega mer självsvåldigt söker en utväg ur den kvinnliga platslösheten genom identifikation med den manliga referentens subjeksposition. I denna strategi nedvärderas och föraktas dock kvinnor och, i enlighet med Irigarays teoretiska syn, därmed också Vegas egen kvinnliga plats. I berättarens minnesarbete avtäcker den äldre Vega gradvis sitt förflutnas spår, både på det inre och det yttre planet, spåren av den föraktade kvinnan och mannen som idealiserad avgud.

Brytningen med fadern förebådar en djupnande spiral av tomhet. I berättarens tillbakablickar tematiseras tomheten om och om igen när Vegas relationer upprepat och chockartat visar sig knutna med illusoriska band och upplöses. Fadern får sin idealiserade ersättare i Vegas liv först genom kamraten Fridolf, senare genom moderns väninna fröken Jonsson och slutligen genom Tancred, som blir Vegas fästman. Kronologin uppluckras dock i texten när minnet av Tancred plötsligt aktiveras i det kursiverade fragmentet "Mellanspel på gatan". Kronologiskt håller berättaren på att närma sig minnet av fadersförlusten i kapitlet "Konvalescensdagar", när rösten – och texten – bryts av ett annat, skriande minne av att ha blivit övergiven. Med ens är "allt mitt tillkämpade lugn [] sin kos. Hjärtat känns som en böld i bröstet, hjärtat som jag trodde var dött, och med ett sådant hjärta kan jag inte sluta mig inne i mina minnens rum"⁷²¹ Minnesresan till ungdomen avbryts tillfälligt, medan berättaren redogör för dagens händelser. Det är årsdagen av "den dag för många, många år sen, då han lämnade mig"⁷²². "Han" är Tancred som hon nu av en slump sett på gatan. Såret som rivs upp är svidande: "Denna smärta tänkte inte, reflekterade inte, den bara skrek."⁷²³ Formuleringen "för många, många år sen" antyder en lagrad smärta, präglad också av tidigare förluster. Frågan som det

721 *Chitambo*, 49

722 *Chitambo*, 49

723 *Chitambo*, 50

oväntade mötet väcker inom berättaren ekar av samtliga upprepade kärleksbesvikelser:

Hela natten har jag grubblat över detta, varför mitt liv har blivit så förfelat, varför jag kommit att göra så mycket ont, där jag velat gott, varför min kärlek, som jag glödande hängivit mig åt, blivit förgiftad för mig själv och den jag älskat. [...] Men det underbara himmelsljuset når inte mitt hjärta, jag känner mig ensam och utestängd från kosmos hemligheter./Jag finner inget svar på mina frågor.⁷²⁴

På bildningsresan kan mellanspelet läsas som en känslomässig öppning, om än en djupt pinande sådan. "[H]järtat som jag trodde var dött" skriker av smärta, men lever. Berättarens tillkämpade resignation är borta. Dels beskriver fragmentet hur en förträngd och obearbetad sorg rivs upp och skrikande tar ut sin rätt, dels hur berättaren alltjämt plågas av upplevelsen av att själv vara roten till sitt kärlekslösa liv, av att inte vara värd att älskas. Den inre dialogen präglas av en gisslande inre kritiker:

- Ingen av er förstod honom, skrek mitt hjärta plötsligt i förtvivlan. Han levde ensam ibland er, dolde sitt innersta. Nu skulle jag förstå honom!
- Vi försökte hjälpa honom så gott vi kunde, sade jag. Hans begåvning...
- Du älskade hans karriär, men inte honom själv, hans liv, hans öde!
- Jag ville hans bästa, det svär jag.
- Din högfärd ville du, ingenting annat, skrek mitt hjärta så högt att vem som helst kunde höra det. Jag vill gå tillbaka till honom, gottgöra allt, dela hans nöd och elände. Jag älskar honom!
- För sent, sade jag med bitterhet. Och tomheten gapade som ett hål framför mig. Med tunga steg släpade jag mig hem.⁷²⁵

Berättarens minnesresa och de nattliga grubblerierna kan läsas dels som tolkande reflektioner, men utgör också i sig själva en fortsatt gestaltning av den tidigt internaliserade kvinnliga platslösheten. I den inre dialogen ovan är det endast *Tancred* som den äldre Vega riktar sin medkänsla mot. Trots att hon strävar efter förståelse och insikt, negligerar hon därigenom fortfarande sitt eget utrymme och överger psykiskt sig själv. Citatet visar hur berättaren upptäckt sitt eget tidigare begär att erövra, men den intellektuella insikten är parad med hårdhet. Någon förstående reflektion över sina egna handlingar eller motiven bakom dem, att den kontrollerande

724 *Chitambo*, 53f

725 *Chitambo*, 53

tillgivenheten hon erbjudit fårgats av hennes egna tidiga erfarenheter till exempel, finns inte hos berättaren. I den meningen fortsätter Vega att ge upp sitt inre utrymme till en annan. Den internaliserade platslösheten gestaltas som ett sug – det är fortfarande sin funktion som spegel för en mans inre drama som berättaren hungrar efter; hon vill ”förstå *honom*” (min kursivering) och ”dela hans nöd och elände”. Utan en man upplever sig Vega vara utestängd inte bara från romantisk kärlek, utan från kärleken som universell kraft, från ”kosmos hemligheter”. I brist på egen plats gapar endast meningslös tomhet framför henne.

Genom att berättarens upplevelser av ensamhet beskrivs som utestängdhet från ”det underbara himmelsljuset” eller från ”kosmos hemligheter” antyds en andlig dimension i alienationen. Ensamheten kontrasteras mot den förväntan som berättaren beskrev inför sin tilltrodda framtid med fadern ”för en gångs skull i samklang med dagarnas och nätternas rytm, med ljusets och mörkrets kosmiska melodier”.⁷²⁶ Berättaren framställer med andra ord dyrkan som sitt sätt att älska och med det upplevelsen av den andra som gudomlig. Mannen upphöjs till en avgud genom vilken livets kraft strömmar in i kvinnan.⁷²⁷ Med hänvisning till Irigarays teori kan Vegas alienation i *Chitambo* således tolkas som hennes egen förloade gudomlighet:

The love of God, for Irigaray, is a love of the self, and this self-love is the prerequisite of love of the other. Self-love implies recognizing from whence we come (from women – mothers, all of us), where we are now (politically, philosophically), and a future in which we can become more than this (which Irigaray calls “God”).⁷²⁸

I den minnesresa som *Chitambo* skildrar, spårar berättaren dels det avklippta bandet till sitt ursprung – modern – och dels färden ”tillbaka” till självkärlek genom upprepade och djupnande tematiseringar av död och uppvaknande.

Efter brytningen med fadern är det, till skillnad från situationen under

⁷²⁶ *Chitambo*, 56f

⁷²⁷ Jämför citatet om herr Dysters svek: ”Jag upphörde aldrig att älska honom – svartsjukt och orättfärdigt, såsom man älskar dem vilkas svaghet man genomskådat – men mitt hjärta led så mycket därvid att det varit bättre om det aldrig ägt denna avgud.” (*Chitambo*, 61)

⁷²⁸ Grosz, Elizabeth, 1993, 212

spädbarnstiden, modern som vakar vid den sjuka Vegas säng. Sitt tillfrisknande beskriver berättaren som både ett uppvaknande ur dvala (som i vidare perspektiv kan tolkas som ett uppvaknande inte bara ur sjukdomstillståndet utan ur hela barndomens ”böljande och aningsfulla drömvärld”) och en pånyttfödelse till nytt sjudande liv:

Min hjälplöshet var stor och mitt beroende alldeles påtagligt, så svag som jag kroppsligen var, men i mitt inre pågick en hemlighetsfull frigörelseprocess. En liten ny personlighet rörde svagt på sig i de omedvetna djupen av mitt väsen, liksom fostret i den blivande moderns liv, och ristningarna fyllde mig med en djup och aningsfull lycka.⁷²⁹

I Vegas minnen av sin begynnande psykiska tillblivelse kan ett första, gryende erkännande av modern läsas in. Men moderns betydelse urvattnas igen snabbt efter tillfrisknandet, alltjämt till faderns förmån. Faderns svek borrar sig djupt i Vegas hjärta och dotterns uttalade och något ironiska avståndstaganden präglas av självsvåldighet. Den inre pendeln svänger från underkastelse under ”självhärskaren” herr Dyster till ett triumfbehov över den samma.⁷³⁰ Alltjämt är det bandet till fadern som styr Vegas handlingar. Mot hans uttryckliga förbud reser den unga Vega iväg till sina farföräldrar i Kangais i Tavastland:

En obeskrivlig stolthet uppfyllde mitt sinne. Hade jag inte med min handling bevisat att jag inte var någon flicka vem som helst som man placerade än här än där, i hushållet eller på ett kontor, och för resten inte tog någon notis om. Ett fruntimmer! Jag var inte ett fruntimmer, jag! Jag var Vega Maria Eleonora Dyster själv.⁷³¹

På det medvetna planet inleds här en bildningsresa. Dragen av den arketyriskt manliga bildningsresan är fler, och Vegas nya betoning av också sitt tredje namn, Eleonora, kan läsas som ett förbådande av den självständiga Nora-identiteten i ibsenssk mening. Bildligt sett smäller Vega ljudligt och triumferande igen dörren till det småborgerliga hemmet på Gräsviksgatan när hon reser. Som Mazzarella påpekat frammanar kapiteltiteln ”Min tavastländska odysseé” Odysseus färder och själva vistelsen i Kangais kallar

729 *Chitambo*, 72

730 *Chitambo*, 61. Se också sidan 39: ”Hur böljande aningsfull var inte min barndoms drömvärld. Härskaren över den var herr Dyster”.

731 *Chitambo*, 73

hon ”en pånyttfödelse, och det till en extrem pojkrull: här får [Vega] rida, jaga och fiska, här får hon handskas med verktyg och don, här får hon klä sig i byxor, röka i smyg och lära sig spotta och svära.”⁷³² I mytologins termer handlar Vegas pånyttfödelse med andra ord om att kränga av sig den skyddslösa Ariadnes roll och självständigt segla iväg.

Att ”Odysseus”/”den förklädda prinsessan”⁷³³ utgör en *roll* och därtill en självöverskattande sådan är den äldre Vega ur sitt efterkloka perspektiv medveten om: ”De landskap som gled förbi mig och det sorl som pågick runt omkring mig nådde mig inte.[...] Jag var invecklad i ett drama som i spänning och betydelsefullhet vida övergick allt detta.”⁷³⁴ På det medvetna planet upplever sig den unga Vega äntligen inbegripen i ett eget drama och viljekraftigt åker hon iväg. Men i berättarens ton av självironi finns en spänning att ana. ”Jag var inte ett fruntimmer, jag!” låter hon sitt yngre jag utropa. Ordet ”fruntimmer” är sedan tidigare i romanen laddat med herr Dysters kvinnoförakt. Hos den unga Vega ekar nu faderns förakt över hennes kvinnliga kön. Avfärdande talar hon om ”fruntimmer” och ”någon flicka vem som helst”. I de besvärjande replikerna kan också ett försök att förändra kvinnans symboliska/psykiska verklighet genom viljekraft allena läsas in, att tala och handla som en man. Vega spelar Odysseus som en gestalt symbolisk för hennes frihet, men i berättarens redogörelse av sitt unga jags stolthet och trotsiga repliker känner man igen tidigare roller av frihetskämpe och erövrare, som flickan under faderns förtjusta regi spelat i kajutan. I den manliga odysseen är det således Vegas kvinnliga platslöshet som, enbart något förklädd, igen tar sig uttryck. Omedvetet fortsätter Vega att spe(g)la faderns drama av manligt betydelsefulla äventyr och föraktad kvinnlighet.

Sommaren i Tavastland skildras också i sin relationsdynamik som en upprensning av Vegas barndom. Faderns belamrade antikvitetshandel får sin motsvarighet i farfaderns kammare med dess hemtrevliga dofter av snus, kryddor och inpyrd tobak. Berättaren minns kammaren som ”paradiset”⁷³⁵ (återvunnet), där hennes yngre jag igen kunde andas livsglädje. Farmoderns

732 Mazzarella, Merete, 1985, 110, 101

733 *Chitambo*, 73

734 *Chitambo*, 73

735 *Chitambo*, 83

rum i sin tur beskrivs som graven, i vilken farmodern låg sjuk och kravet på stillsamt beteende kändes ångestfullt. I den extas som manliga rum innebär för Vega respektive den ångestladdning som kopplas till kvinnliga rum fångas både Maria-identitetens yttre tvång av konstruerad kvinnlighet och det kvinnoförakt som "Vega" ärvt och internaliserat av männen i sitt liv. Ingendera sinnesstämningen avspeglar dock ännu ett " eget rum " eller en egen kvinnlig identitet. Ändå gestaltas sommaren i Kangais som Vegas första inblick i detta rum.

Den centrala gestalten under Vegas besök är varken farfadern eller farmodern, utan jokern i den tavastländska släktskaran, den excentriska farbror Eberhard. Inom ramarna för den kvinnliga bildningsresa som *Chitambo* skildrar – med vilken jag menar den process av psykisk och andlig utveckling vars ideala mål är en kvinnlig subjektivitet i diskursen – är Eberhard mentorn. Han beskrivs av berättaren som en självreflekterande människa och är den enda i romanens karaktärgalleri som speglar *Vega*. För första gången i romanen skildras en blick i vilken den unga Vega upplever sig sedd som den hon är:

[H]ans sinne var så fritt och hans tankar så oberoende att han verkligen kunde finna vägen till ett ensamt hjärta som annars hyste en djup och välgrundad misstro till omgivningen. När han såg på mig med sin tunna, genomskinliga, ljusblåa blick tyckte jag att han såg vem jag riktigt var och vad som skulle komma att hända med mig.⁷³⁶

Också romanens gestaltning av Vegas skogspromenader med farbror Eberhard blir ett slags motsycke till hennes barndoms promenader med herr Dyster till kajutan. I båda bröderna Dysters berättelser är frihetstematiken central och båda vill förmedla den åt Vega. Men där herr Dyster spelat ut sin egen frihetskamp genom Vega äger farbror Eberhard en medvetenhet om sin egen kuvade smärta. För brorsdottern berättar han om sitt liv, sina frustrerade önsknings att studera, och om rastlösheten som kan drabba honom och driva honom på långa landsvägsvandringar. I hans närhet upplever Vega lugn, närvaro och ömsesidighet, snarare än exaltation eller ångest. Med irigarayska termer möter hon hos farbrodern den distans och förundran som den etiska könsskillnaden, kärleken, kräver:

736 *Chitambo*, 86

[...] [E]n god lärare, en frigjord människa, inplantade i min själ en kärlek till ljuset, till den inre u p p l y s n i n g e n, som blivit min ledfyr i ett för stämningarnas vindkast utsatt liv.

– För varje bok du läser, sade farbror Eberhard, öppnas ett nytt öga inom dig. Och då blir det ljusare invärtes, förstår du. Det är alla de blinda ögonen som plågar mig så hårt. De trängtar till ljuset som hjorten till vattubäcken. Det är förskräckligt att leva med mörkret i inälvorna, ser du, så är människan beskaffad.

Det var idealet av den frigjorda människan farbror Eberhard under våra samtal ställde upp för mig och det var inte hans fel att jag, i känslan av mitt kränkta människovärde, fattade det som ett medel och inte som ett mål – ett medel att trotsa min omgivning och höja mig över mitt feminina öde.⁷³⁷

Som citaten visar blir den ungas Vegas starka tendenser till idealisering skönjbara också gentemot farbrodern. I berättarens beskrivning varken uppmuntrar eller behöver Eberhard dock denna underkastelse, utan förmedlar både en modell och ett verktyg – utbildning och reflektion – för inre frigörelse. Trots att det i första hand är rebellen inom Vega som tilltalas och söker efter ideologin bakom orden, menar den äldre Vega ändå att bildningens första ljus den sommaren nådde hennes inre.

Hemkommen från Tavastland påbörjar Vega ett nytt liv präglad av självmedvetenhet och studier i bland annat tidens mest svårförståeliga metafysiska litteratur:

För var dag som gick kände jag mig friare, karskare, spänstigare – och innan jag visste ordet av hade inom mig mognat det oryggliga beslutet att kosta vad det ville bana mig en väg förbi fruntimmerskapets blindskär, förbi kontor och hushåll och andra stillastående vatten, ut på de fria fjärdarna där människan, ett element mot elementen, tilltvingar sig sitt personliga öde.⁷³⁸

Som citatet visar fortsätter med andra ord ”odyssén”. De fria fjärdarna representeras nu av studierna, vilka talande nog kontrasteras, inte mot okunskap i sig, utan specifikt mot ”fruntimmerskapets blindskär” och de mer konventionella lösningarna för en kvinna i tiden: kontorsjobb och hushållning. Som Päivi Karttunen påpekat introducerar citatet även Minna Canths *Salakari* (1887)⁷³⁹ som intertext, en otrohetsroman i vilken den

737 *Chitambo*, 93

738 *Chitambo*, 82f

739 *Blindskär: fin. salakari*

unga borgerliga hustrun Alma Karell låter sig förföras för att sedermera dö i sviterna av sin egen överhettade psykiska spänning.⁷⁴⁰ På det medvetna planet utgör Vega med andra ord en modern kvinna i tiden för vilken rollen av borgerlig hustru förkastas/föraktas till förmån för ett ”personlig[ε] öde”. Samtidigt är dock likheterna mellan de kvinnliga protagonisternas omedvetna dynamik i de båda romanerna uppenbar. I Liisi Huhtalas förord till en nyupplaga av *Salakari* heter det:

Perinnäiseltä, kypsään aikuisuuteen lineaarisesti etenevältä kehityskertomukselta putosi pohja 1800-luvun lopussa. Eheän ja yhtenäisen, esimodernin subjektin tilalle tuli moderni, ristiriitainen, kadotettua eheyttä epätoivoisesti kaipaava monimuuus. Alma Karell ei tunne itseään; hän sekä tietää että ei tiedä tulevansa vietellyksi. Hänet lamaa ”outo ruumiin ja sielun sekasorto”. Hänen rakkautensa Nymarkiin on narsistista halua eheyttää oma identiteetti.⁷⁴¹

I andan av en Alma Karells inre splittring inleder även den unga Vega, trots sina moderna beslut, en narcissistiskt präglad relation till den jämnåriga Fridolf. Med Fridolf delar den nya boklärdä Vega ett intellektuellt snobberi och en gemensam solidarisering med den nya tidens idealiserade gestalter – mystiker och nietzscheanska övermänniskor. I likhet med herr Dyster överger också Fridolf henne till slut, till synes för att hon är kvinna.

I förlusten ekar den ursprungliga brytningen mellan far och dotter. Parallellen förstärks i romanen av att brytningsscenen mellan Vega och Fridolf utspelar sig jämsides med ett av herr Dysters återkommande vredesutbrott. ”Ge dig av och ta din dotter med dig!”⁷⁴² skriker Vegas far till sin hustru medan skammen rodnar på Vegas kinder över att dubbelt förskjutas. Scenen ingår i kapitlet ”Söndag vid Gräsviksgatan”, där titeln fångar upp adressen där Vega tillbringat sin barndom och fortfarande har

740 Karttunen, Päivi, 1989, 371

741 Huhtala, Liisi, 1996, xvi. ”I slutet av 1800-talet gick botten ur den traditionella utvecklingsberättelsen, som lineariskt framskred mot mogen vuxenhet. Det hela och enhetliga, förmoderna subjektet ersattes av det moderna, motstridiga mångbottnade jaget, som desperat längtade efter sin förlorade helhet. Alma Karell känner inte sig själv; hon är både medveten och omedveten om att hon blir förförd. Hon förlamas av ”ett egendomligt kroppsligt och själsligt kaos”. Hennes kärlek till Nymark är den narcissistiska viljan att hela sin egen identitet.” (min översättning)

742 *Chitambo*, 105

sitt hem. Ändå känner hon vid faderns ord ”djupast [] [s]in hemlöshet i tillvaron”.⁷⁴³ Hemlöshetens tomhet präglas även av förhoppningen att Fridolf ska erbjuda sig som hennes räddning – ”kasta sig för mina fötter eller lyfta mig på sina armar och svära mig trohet och säga: Lita på mig!”⁷⁴⁴ När Fridolf i stället meddelar att andra äventyr väntar honom, sköljer vågor av skräck, tomhet och dödsfantasier över Vega. I berättarens återgivning handlar dödsassociationerna denna gång också om hämnd:

En oförklarlig skräck griper mig, jag tycker jag sjunker och sjunker i ett bottenlöst djup och kalla vågor slår samman över mig. Skall jag vara utestängd från allt, finns inga möjligheter för mig, skall min vän, min själsfrände, min kamrat i tron och hoppet överge mig?[...]Vågorna slog samman över mig, en förfärlig sugande tomhet uppfyllde mitt inre. Ur tomheten steg dessa hemska fantasifoster fram som medlidandet med en själv inger en, den kränkta stolthetens grymma och väl-lustiga drömmar om en förintande hämnd. Jag såg mig själv flyta omkring som lik på en okänd flod i orörd susande vildmark[...]. Jag såg mig själv i dödsögonblicket, i en gräsligt förvriden ställning som ingav skräck och förfäran i alla närvarandes hjärtan. [...]I mina ögon brände tårar, så beska, så söta som den maktlösa hämnden är.⁷⁴⁵

Utän Fridolf upplever Vega sig maktlös och utestängd ur sitt eget liv. Relationen till kamraten har fungerat som sköld mot den våg av inre tomhet som slår över henne under brytningen. Samtidigt levandegör den personliga rösten en kvinnas smärtsamma val i den symboliska hemlösheten. Vega befinner sig i brytningspunkten mellan den pinande tomheten i *dérèliction* eller den enda tillgängliga positionen för kvinnan i diskursen, modersfunktionen. I detta skede av romanen går tomheten dock ännu inte att möta och pendeln svänger tillbaka till rollen av moderkvinna:

En alltför mogen kvinnoblick tittar fram ur mina kisande ögon. Jag ser att Fridolf är en löjligt barnslig pojke, en sådan där som man inte tar på allvar, och i en lustigt lekfylld vredessekund far det för mig att han är så lik herr Dyster, att herr Dyster själv är en barnslig pojke, en sådan där som man inte tar på allvar –⁷⁴⁶

Som Mazzarella påpekat fungerar föraktet som försvar mot Vegas sårade

743 *Chitambo*, 106

744 *Chitambo*, 105

745 *Chitambo*, 107

746 *Chitambo*, 109

självkänsla.⁷⁴⁷ Försvaret visar även hur skör Vegas självkänsla verkligen är. Uttryckt med Irigarays termer saknar Vega en ”tredje term”, egna gränser och en egen plats. Det etiska förhållandet mellan könen förliknas i Irigarays teori vid en dubbelknut, där båda parterna kan röra sig mot varandra men också tillbaka till det egna jaget.⁷⁴⁸ Hos Vega finns dock inget själv, inga gränser, inget ”eget rum” att återgå till. För att skydda sig från upplevelsen av intighet laddar hon modersfunktionen med självförhärligande och ynkligheten projiceras utåt. *Mannen* blir löjlig och liten.

Dödsmatiken och Vegas omedvetna tendenser till självutplåning är dock långt ifrån bearbetade eller övervunna. För sin följande förälskelse övergår den unga Vega från ”barnsliga pojkar” till deras idealiserade gestalt, den Kristuslika doktorn, med vilken underkastelseviljan är lika stark som någonsin: ”Att få tjäna en sådan man, få gå i döden för honom – vilken salighet!”⁷⁴⁹ ”Profeten” lever också upp till sitt namn och förutspår den unga Vega ett ovanligt öde. I berättarens minnen tas profetian emot mot blandade känslor. Den utgör å ena sidan en exalterande bekräftelse av den unga Vegas tro på sin egen upphöjdhed, men kvarhåller henne samtidigt i barndomens (och dyadens) narcissistiska drömvärld:

I en sådan ödesmättad situation kunde herr Dyster och jag inte undgå att se på varandra. Våra blickar drogs oemotståndligt till den häpna förtrollning inför en oändlig horisont som vi bara kunde finna i varandras ögon. [...] Vi visste ju båda två att det var något särskilt med oss, [...] kajutan slöt sig om oss.⁷⁵⁰

Samma karismatiska fantasteri ekar även i kapitel titeln ”De sköna vilda kanariefåglarna” som i faderns och gubben Hårds skrönor kan jagas på Åland. I berättarens skildring flyr Vega med profetian gömd i sitt hjärta ut i den svala höstnatten för att vandra bland förmultnande blommor ”i min barndoms trädgård”, där ”granna tropiska fåglar sjöng nordanlandets längtan i de avlödade träden.”⁷⁵¹ Skickligt fångas både trädgårdens dekadens och vilda lockelse.

747 Mazzarella, Merete, 1985, 105

748 Irigaray, Luce, 1991, 170f

749 *Chitambo*, 126

750 *Chitambo*, 136f

751 *Chitambo*, 138

Medan minnesarbetet fortskrider blir den unga Vegas ständiga bekräftelsebehov allt mer uppenbart. Självförhärligandet och självföraktet blir två sidor av samma mynt: ”Ena stunden förespeglar man sig en lysande framtid, andra stunden faller man i svart förtvivlan över sig själv, sin svaghet, sin obeständighet, sin vacklan hit och dit.”⁷⁵² Mytologins Narkissos frammanas allt tydligare när Vega i kapitlet ”Den hemlighetsfulla rosen” gestaltas försjunken i sin egen spegelbild, högtidligt uppreparande sitt eget namn. I samma sinnestillstånd går hon även för att se Ibsens *Ett dockhem* på teatern, eller rättare sagt ”för att se den stora Ida Aalberg spela Nora”⁷⁵³. Med Ibsens drama öppnas den intertextuella dialog som föräbådats av Vegas tredje namn Eleonora. I ännu en scen av idoldyrkan får en svärmande Vega motta en ros av Ida Aalberg och det inre dramat från kajutan aktiveras igen: ”Atahualpas hämnare reste sig ur sin förnedring i mitt inre, svärd klirrade, härar rustade sig till strid.[...]Jag skulle visa dem alla, visa herr Dyster och Fridolf och alla som kallat mig kvinnfolk och skjutit mig undan från det fria farliga livet, vad en kvinna kunde utträta här i världen.”⁷⁵⁴ Den Nya Kvinnans kamp för en egen integritet liknar i mångt och mycket Vegas utsedda roll i kajutan som rättvisans förkämpe. Men som Mazzarella påpekat besluter Vega sig för att bli ”den stolta fria kvinnans riddare”, snarare än den stolta fria kvinnan själv.⁷⁵⁵ Genom berättarens ordval gestaltas hur den unga Vega egentligen inte kämpar för sin egen integritet så mycket som för *publik*. Alltjämt är det herr Dyster och Fridolf som ska ”visa[s]” – och Vega är i den meningen lika inlåst i sin egen barndoms dockhem som någonsin. Det är dock viktigt att notera att Ibsens gestaltning av det borgerliga hemmet skiljer sig från Canths genom sin idealism. Där Alma Karell går under, överlever Nora och uppträcker oanade resurser hos sig själv. I den inre splittring som kännetecknar berättaren pågår en kamp mellan Alma Karells dödsdrift och Nora Helmers livskraft, krafter som hos Vega ännu inte konfronterats och integrerats.

Avgrunden mellan Vegas medvetna feminism och omedvetna underkas-

752 *Chitambo*, 139

753 *Chitambo*, 144

754 *Chitambo*, 148f

755 Mazzarella, Merete, 1985, 110

telse tillspetsas sedan i *Chitambos* sista kapitel ”Min vår”. I brist på stöd hos sin räddhågsna mor dras den nya kvinnosakskvinnan Vega till moderns väninna, Mildred Jonsson, vilken som ogift yrkeskvinna förefaller förverkliga en fri kvinnlighet. Berättaren skildrar hur hennes yngre jag planerar att tillsammans med modern flytta in hos fröken Jonsson, som nu tillfälligt ikläts räddarens rustning. När den unga Vega anländer till sin nya beskyddare finner hon dock inte det fria, orörda kvinnliga rum som hon väntat sig, utan en salong full med unga män och värdinnan flirtig och förändrad. Åter förbyts en idealisering mot förakt, som dock i likhet med fadersförlusten och förlusten av Fridolf döljer en djup besvikelse. ”Fröken Jonsson” och allt namnet representerat visar sig vara ännu en bluff, en ytterligare illusion på Vegas väg: ”Tänk att fröken Jonsson kunnat föra oss alla så bakom ljuset!”⁷⁵⁶ Berövad sin beskyddarinna övergår Vegas känsla snabbt i underlägsenhet och ensamhet. När dansen kommer igång i salongen uppenbarar sig flera lättklädda damer och scenen laddas av kroppslig hängivelse och sinnliga rytmer. Föraktet räcker inte längre till som sköld mot den pinande tomhet som åter igen sköljer över Vega: ”[J]ag sitter så stilla på min stol, så långt borta, utestängd från livets glammande fest.[...] Ett barmhärtigt mörker sluter sig om mig mitt i detta bländande upplysta rum, isolerar mig från allt som sker runt omkring mig.”⁷⁵⁷ Orden fångar en upplevelse av alienation, av kärlekslöshet och avstånd till livets dans som förefaller välkomna alla andra. Ur denna inre tomhet väcks hoppet om den återupprättade länken ”hem” genom en annan, genom Tancred. För sista gången, och nu allra mest intensivt, åskådliggör berättaren sitt unga jags förälskelse som ett lidelsefullt sökande efter delaktighet i livet, efter ett existensberättigande trots allt.

Vegas första möte med Tancred föregås av en symboliskt talande scen. I berättarens minnen ligger fröken Jonsson plötsligt blödande på golvet, slagen över munnen av sin uppvaktare Valdemar. Den unga Vegas raseri är lika omedelbart som hennes identifikation med offret:

Jag ser framför mig min naturliga fiende, mannen som behandlar kvinnan som det faller honom in, än smeker, än slår. All förnedring och skam jag känt under den kvällen väljer upp inom mig. Jag känner den där mannen, han är skulden till allt-

756 *Chitambo*, 167

757 *Chitambo*, 168

sammans! Han är personifikationen av allt som jag under hela mitt liv instinktivt rest mig upp emot – äganderätten förkroppsligad, mitt köns förnedrare!⁷⁵⁸

Citatet fångar den dubbelhet som präglat hela minnesresan, klyftan mellan medvetna och omedvetna motiv som även präglar fröken Jonssons karaktär. Som karriärmedveten och till synes självständig och rapp har hon för den unga Vega personifierat kvinnlig självrespekt. Men under den viljekraftiga ytan framträder också fröken Jonssons symboliska hemlöshet i hennes egen salong. Efter överfallet hävdar den äldre kvinnan varken rummets eller den egna kroppens gränser, utan accepterar tacksamt Tancreds överslätning att hon halkat och söker sig genast tillbaka till Valdemars sida. Samma konflikt präglar även Vega som trots sitt raseri är kraftlös inför sin egen omedvetna platslöshet, den pinande inre alienationen och hoppet att en räddare/härskare/ägare ska bära henne in i livets glammande fest:

Jag dansar! Jag dansar med min älskade, min man, min outgrundliga främling. Jag dansar in i mitt liv.

Bedövande kom den över mig, lyckan. Allt inom mig öppnade sig, bara öppnade sig stilla och oemotståndligt som blommans kalk öppnar sig för solen. Bojor löste sig i mitt inre, fjättrar sprang och min fot rörde knappast vid jorden, så lätt var jag, så fri, så ung! En nyfödd varelse utan namn och öde...⁷⁵⁹

”En nyfödd varelse utan namn”, i ”Romanen om Vega Maria” får ordvalet en särskild vikt. Det ekar av det tidiga och otillfredsställda behovet av spegling i en kärleksfullt öppen blick utan ”sällsamma förväntningar”. Den unga Vegas förälskelse i Tancred skildras i den meningen som ett nyvunnet hopp om en verklig kontakt med en annan, kärlek utan de starka ”fjättrar” och ”bojor” som finns inskrivna i fädernearvets ”Vega” och mödernets ”Maria”.

Genom berättarens självanalys i bland annat de kursiverade fragmenten framgår dock hur både Vegas och Tancreds omedvetna belastningar bidrar till den omöjliga relationsekvationen. Genom fragmenten vet läsaren att Tancred till slut överger Vega, men minnesresan skildrar aldrig själva brytningen. I parets gräl om själva ordet ”hem” fångas dock Vegas

758 *Chitambo*, 169

759 *Chitambo*, 174f

raseri över både sin symboliska hemlöshet och Tancreds oförmåga att rädda henne från den: ”Du! pressade jag fram mellan sammanbitna tänder. Du kan aldrig göra annat än gå hem. Till din mamma!”⁷⁶⁰ Citatet fångar kärnan i Vegas och Tancreds maktkamp. Endast genom Tancred upplever Vega helhet och mening med sitt eget liv och hennes kontrollbegär är starkt. Som George C. Schoolfield påpekat blir Tancred ”barnet” över vilken Vega och Tancreds mor konkurrerar som mödrarna inför kung Salomon.⁷⁶¹ I den meningen upprepar parrelationen även herrskapet Dysters tidigare maktkamp om Vega. Men berättaren återger också hur Tancred försöker göra den unga Vega till viljes och leva upp till sin utsedda roll som räddare. Inför Vegas konfrontation bär han henne genom staden, upp till sitt och moderns rum:

– Nu är du hemma, sade han.

Det klingade och brusade i rymden omkring mig, nu är du hemma, nu är du hemma, Vega. Nu har du kommit hem! Jag låg bara stilla och lyssnade och log mot mitt hjärta. [...] Inga tankar plågade mig, ingen klar föreställning om vad som tilldrog sig nådde mitt medvetande. Jag låg som i Guds moders famn, bortom all fara, bortom allt som kan mörda och slå.⁷⁶²

I berättarens minnen är hennes inre tomhet – det plågsamma vakuumet av *déréliction* – således upphävt för stunden. Tancred ger den unga Vega de väggar, det rum och det hem, som hon saknat och sökt. Igen färgas tillfredsställelsen andligt, ”rymden” klingar omkring henne och hon ligger ”som i Guds moders famn”. Moderkvinnan aktiveras och sammanfaller med Vegas upplevelse av kärlek: ”jag kände för honom en ömhet som jag inte kan likna vid något. Instinktivt föll jag i en sakta vaggning, liksom hade jag haft ett barn i min famn, ett diande barn. Jag vaggade honom i min famn, mannen, mödrarnas eviga barn.”⁷⁶³ Som citaten visar är rollerna av stor och liten, vuxen och barn, stark och svag utbytbara, men också ständigt uppställda. Ömheter i relationen gestaltas aldrig som jämställt given.

Berättarens minnesresa till det förflutna avslutas i barndomshemmet på

⁷⁶⁰ *Chitambo*, 185

⁷⁶¹ Schoolfield, George C., 1973, 244

⁷⁶² *Chitambo*, 186

⁷⁶³ *Chitambo*, 190

Gräsviksgatan. Den plats som herr Dyster symboliskt upptagit i sin dotters berättelse skulle indikera att han även får avsluta den, men i stället avrundar den äldre Vega sin minnesresa med modern. När Vega återvänder till Gräsviksgatan har fadern slutligen gjort verklighet av sina hotelser och lämnat hemmet. Modern ligger och sover, ännu i ovisshet om att hon blivit övergiven. I dotterns ögon liknar hon mest ett svagt och ängsligt barn, omoget och outvecklat, och Vega räds att väcka henne. Men när modern vaknar kallar hon för första gången sin dotter vid namnet Vega. Dottern lägger sig i hennes famn och modern stryker henne över håret:

Medan jag låg där kom jag henne närmare än jag någonsin varit. Jag förstod att hon visste allt, att hennes ljusa vattenblåa ögon tåligt bar sina hemligheter och gömde sin ensamhet som en pärla utan färg på djupet. Jag kände det stora sköna lugnet i min moders famn. Jag vilade djupt i mitt eget väsens grund.

– Pappa har lämnat oss, sade jag helt sakta till henne.[...]Vad hon tänkte fick jag aldrig veta, jag tror inte att hon tänkte något särskilt. Närmast kände hon väl lättnad över att den ångestfulla ovissheten äntligen var över så att hon kunde komma till sig själv igen.⁷⁶⁴

Scenen blir en kontrast till den i Tancreds rum, mellan ”Guds moders famn” och ”det stora sköna lugnet i min moders famn”. I moderns tilltal av dottern som ”Vega” finns en ny distans att läsa in, ett tillkännagivande av alteritet mellan mor och dotter och ett kontrollbegär som släppt. Berättarens skildring av närhet innefattar en ”egen plats” för de båda kvinnorna: upplevelsen att modern inom sig äger en ”ensamhet som en pärla utan färg på djupet” och att Vega själv kan vila ”i mitt eget väsens grund”. Någon verklig inblick i fru Dysters karaktär får läsaren egentligen inte, scenen återges med Vegas personliga röst. Därmed är det intressant att den äldre Vega minns sin mors reaktion på makens sorti som lättnad ”så att hon äntligen kunde komma till sig själv igen”. För att återknyta till Irigaray är det kvinnans beslagtagna plats som lyfts fram i scenen, jämsides med ett hopp om att återvinna den igen. Minnesresan avslutas, men bildningsresan i nuet fortsätter. Brytningen med Tancred och det känslökomplex av hat, vrede och skam som brutit igenom den medelålders Vegas barrikad av tillkämpad resignation återstår att utforska.

764 *Chitambo*, 193f

6.3 Uppvaknande

Dödstematiken och den inre tomheten tillspetsas hos den äldre Vega genom minnesresan. Smärtan som bryter igenom till nuet är akut. I det kursiverade fragmentet mellan de två sista kapitelsviterna, ”Fanfar till en död” skildras igen ett kort och slumpmässigt möte i nuet mellan berättaren och Tancred och hennes påföljande nattliga, fruktlösa grubblerier: ”Det finns ingenting annat än denna natt, ingen morgon, inget uppvaknande, inget liv på andra sidan.[...] Vi är många som sitter här och gör upp med det förgångna[...]. Vi sitter och brottas med spöken och gengångare i våra egna högmodiga hjärtan – medan livet rinner oss förbi.”⁷⁶⁵ Till synes bär bildningsresan således ingen frukt. Tomheten och döden är alltjämt berättarens plågsamma inre följeslagare. ”Nyss låg jag som död på min säng. Jag önskade mig död, jag kände mig död, jag var död.”⁷⁶⁶ Det enda livshoppet är alltjämt en man, drömmen om en ”fanfar” från Tancreds ”levande hand”, bultande på berättarens likkista.⁷⁶⁷ I den narrativa uppbyggnaden fungerar fragmentet också som en upptrappning av berättarens sinnestämning. Ordet ”död” figurerar nu i titeln med flertaliga upprepningar i den kursiverade texten. I Vegas fantasi om sin egen likkista ekar även minnena av farmoderns rum i Tavastland. Fragmentet visar hur ungdomens övertygelser om att självsvaldigt kunna bana förbi ”fruntimmerskapets blindskär” har krackelerat. De tidigare så ängestfulla kvinnliga rummen måste nu tas in, vidkännas och utforskas av Vega som kvinnlig referent. Minnesresan närmar sig sin uppgörelse och den tillspetsade frågan om det finns ett ” eget rum” för Vega mellan den euforiska och den dysforiska polen – mellan en självutplånande kärlek till män å ena sidan och döden å den andra.

Romanen avslutas i nuet. Efter det avslutande minnet av vila, trygghet och framför allt en gräns i moderns famn framställer berättaren sin beredskap att ta till sig bildningsresans mest smärtsamma insikt. Två kursiverade fragment, ”Dialog i juninatten” och ”Uppvaknandet”, avslutar romanen och utgör minnesresans saldo.

⁷⁶⁵ *Chitambo*, 117

⁷⁶⁶ *Chitambo*, 117

⁷⁶⁷ *Chitambo*, 117

Jag trodde ju hela tiden att det var för mig själv jag skrev, för att komma ifrån detta tillstånd som varken är liv eller död, den rena fördömmelsen. Den kom över mig så berusande, ingivelsen att jag skulle gå tillbaka i mina egna spår genom djungeln. Så måste jag ju hitta ut! Någonstans måste ju den fria horisonten öppna sig, mitt eget väsens frid.⁷⁶⁸

Citatet beskriver den mimetiska minnesresan, att ”gå tillbaka i mina egna spår”. Insikten att Vega inte fyllt sin egen kvinnliga plats, utan ständigt sökt sitt existensberättigande genom en annan, är nu mogen:

Samma djungel var jag går, stigar som går runt och leder tillbaka till sin utgångspunkt.[...] Då förstod jag att det är jag som förföljer honom! Att jag bara för hans skull gått in i mitt förgångna, för att få rätt på honom igen. Det var inte mig själv jag sökte, min fria horisont, det var honom, alltid bara honom, på tusen förvillade omvägar.⁷⁶⁹

Den äldre Vega får i citatet syn på sin fortsatta fångenskap i den tidiga dyaden. Vägen hon vandrar leder aldrig vidare och ut, utan hon följer alltså jämt stegen i barndomens trollkrets. Det djupa narcissistiska beroendet av att utgöra plats för en man uppenbaras här för berättaren, som samtidigt konfronteras med de bojor som hon omedvetet burit. För första gången i romanen möter Vega öppet sin kvinnliga platslöshet och insikten att hon aldrig egentligen har strävat efter en egen frihet eller bejakat sig själv. I termer av det heterosexuella kontraktet – äktenskap/parförhållande eller död – konfronteras hon samtidigt med den dysforiska polens vakuum, denna gång utan hämndfantasier eller förakt som försvar: ”Döden lyser mig i ansiktet med sin lykta.”⁷⁷⁰

I kapitlet om *Gertrud Wiede* pekade jag på Carol P. Christs tes att kvinnolitteraturens skildringar av andlig strävan ofta tillspetsas i en ”mörk natt”. När konventionella källor till livsvärde klipps av, utan att nya ännu tillkommit ställs protagonisten inför en stark intighetsupplevelse och insikt om sin egen dödlighet. Enligt Christ är upplevelsen allmänmänsklig, men tomheten har särskilda implikationer för kvinnor, som kan uppleva den så starkt att de börjar tvivla på värdet hos sina liv och överväga själv-

768 *Chitambo*, 195

769 *Chitambo*, 196

770 *Chitambo*, 198

mord.⁷⁷¹ I *Chitambo* tematiseras den ”mörka natten” under titeln ”Dialog i juninatten”, en titel som samtidigt antyder hopp för varje läsare som själv upplevt en juninatt i ett nordiskt land. ”Jag sprang därifrån, jagad av denna namnlösa ockulta fasa som ligger på lur i oss alla sedan urminnes tider, dödens slagskugga över medvetandets upplysta fält”, beskriver berättaren.⁷⁷² Intensiteten i den psykiska smärtan blir för stark och övergår i en dödskamp, där Vegas internaliserade självhat får sitt yttersta uttryck: ”I kvalfulla mörka djup brottades jag med ormen.”⁷⁷³

Brottningen skildras som en kamp mellan kroppen och intellektualiseringen, mellan ”det väsende odjuret” och Vegas rationella beslut att ”fullfölja exekutionen” av sig själv.⁷⁷⁴ Det är djuret – ”min stackars, skälvande kropp” – som vill leva, men Vega har förnekat det i sin helhet.⁷⁷⁵ Först i bildningsresans idealistiska slut kan kvinnokroppen erkännas, när Vega inte dör för egen hand. När hon vaknar efter sitt självmordsförsök anar hon (den döda) farbror Eberhard vid sin sida och innebörden av hans lärdom kan hon nu ta emot:

– Nu när du är så här ensam, fortsatte farbror Eberhard, skall du försöka att sjunga sakta för dig själv så att ingen annan hör det. Då kommer själen tillbaka till dig. Det är hon som minns allt och vet allt, själv vet du ingenting.

[...]

En liten fattig sång kvälde över mina läppar, ingen mer än jag kunde höra den. Den var min egen. Ingenting i världen kan göra mig så lycklig som den sången.⁷⁷⁶

Själen i farbrors Eberhards replik är en ”hon”, den är med andra ord kvinnlig. Orden kan ställas mot ett tidigare citat, det om hur herr Dyster i tiderna drog in Vegas ”vaknande själ” i en trollkrets av egna förväntningar. Den då beslagtagna själen kan nu återvända och Vegas djupa inre konflikt är, i varje fall för stunden, helad. För första gången är Vega fri från den tidiga dyaden, fri att ta emot sin själ i dess egen boning, hennes kropp. Hennes skräck för sin egen tomhet som inget annat än en kvinna har visat sig vara en illusion. Jämför man citatet om ”en liten fattig sång” med till exempel

771 Christ, Carol P., 1995/1980, 15f

772 *Chitambo*, 197

773 *Chitambo*, 202

774 *Chitambo*, 203

775 *Chitambo*, 203

776 *Chitambo*, 204f

den skoluppsats där Vega i tonåren föraktfullt hånade det lilla – ”Var trogen i det lilla, och du skall ständigt kräla som en mask på jorden”⁷⁷⁷ – blir den inre utvecklingen skönjbar. Att det egna, det kvinnliga, till och med det fattiga, och det som inte direkt beundras av en annans blick, kan inge lycka visar att grandiositeten inte längre äger samma makt, att en inre stadga infunnit sig. I irigaraysk mening konstruerar Hagar Olsson den närmast olidliga tomhetsupplevelsen utanför det heterosexuella kontraktet som en av de imaginära roller som en kvinna mimetiskt måste utforska, för att kunna vakna till själva rollens tomhet: ”Jag som stått på sidan om allt som skett i verkligheten och jagat efter min egen lyckas fantom, jag fick känna hur en uppgift och en tro växer fram ur död och brännande skam./ – Jag skall öppna vägen till det inre eller förgås.”⁷⁷⁸ Ur Vegas internaliserade kvinnoförakt och djupa skam över sin kvinnlighet har en uppgift kopplad till kvinnlig självbejakelse och helande vuxit fram.

Romanens slutord fullbordar cirkeln som börjat vid det lösrivna bladet. Hemkommen från sjukhuset efter självmordsförsöket faller Vegas blickar på det lösrivna bladet som föreställer David Livingstone. Fingervisningen i bilden säger hon sig först nu förstå:

Om jag inte var kallad att öppna vägen till det inre av Afrika, så fanns det svarta världsdelar nog för mig i mitt eget land, nöd, mörker och natt, slavjakt och brödrakrig. Det stora och enastående som han verkligen vunnit med sitt liv, det var döden i Chitambo! Den sanna sköna döden som upplyser en värld med kärlekens ljus. Döden som inte river sönder och klipper av utan fullbordar: ett hemlighetsfullt insegel.

Jag grät av lycka över att jag inte hade behövt dö i mitt kval.

Chitambo! Chitambo!

Framåt, kamrat!⁷⁷⁹

Slutet har av Mazzarella tolkats som en självuppgivelse i kollektivismens tecken, om än, paradoxalt nog, en ”självhävdande självuppgivelse som låter ana att dialogen med jagiskheten kommer att fortsätta i författarskapet”.⁷⁸⁰ I liknande anda följer Schoolfield upp slavtematiken

777 *Chitambo*, 97

778 *Chitambo*, 207

779 *Chitambo*, 208f

780 Mazzarella, Merete, 1985, 117

och har en lång utredning om hur den framträder i romanen. Som redan tidigare har nämnts identifierar sig Vega som barn med slavinnan donna Marina och kallas för Pip, i referens till den svarta kabinpojken i *Moby Dick*. Senare i livet, i en scen där Vega långt efter separationen från Tancred råkar se honom på operan, är det *Aïda* som spelas. Slutscenen, enligt vilken läsaren kan känna igen operan, är en begravning där hjälten Radames genom att begravas levande ska avrättas för förräderi. I sin begravningskammare upptäcker han Aïda, den egyptiska prinsessan som blivit slav och som väljer att dö med sin älskade under jorden.⁷⁸¹ Vega identifierar sig djupt med scenen, som väcker häftigt ångest hos henne. Schoolfield accepterar slavtematiken som en del av Hagar Olssons kvinnosyn i romanen. Han balanserar den mot den samtidiga prinsessmatiken i *Chitambo* och menar att: "Hagar Olsson, or Vega Maria, can accept the slave's lot, the community, only under a very special condition that she will be, at the same time, the chosen one, the individual."⁷⁸² Men maktaspekten gör logiken haltande. Det är trots allt ett rätt stort kliv från det kollektiva till slaveriet eller från individens till prinsessans lott. Också Schoolfield ifrågasätter hur det hela hänger ihop: "But how is it possible to be a princess and slave, Livingstone and his suffering blacks, all at once? Is the solution of the opposites to be found in the community of death, but a death individually chosen, and remembered forever, as in Aïda's case, or David Livingstone's?" Han fortsätter: "At the end of *Chitambo* Vega Maria is ready to enter life again, uttering her cry to the dead Livingstone: "Chitambo! Chitambo! Framåt, kamrat!" and we know that she will try to have her cake and eat it too."⁷⁸³

Ur en psykodynamisk synvinkel är dessa synbara motstridigheter dock logiska som olika nivåer av medvetande i inbördes konflikt. Ur det perspektivet representerar slavtematiken en omedveten inre verklighet: Vegas självutplåning och oförmåga att äga sitt eget liv eller ens sin egen *rätt* att leva. Prinsessfantasierna utgör dels ett försvar mot detta inre tillstånd av förnedring, dels en upprepning av maktrelationen – som härskarens dotter har en prinsessa sällan någon egen makt och den status hon har är given genom fadern.

781 Schoolfield, George, C., 1973, 260f

782 Schoolfield, George C., 1973, 261

783 Schoolfield, George, C., 1973, 261f

En annan tolkning av slutet är dock att det verkligen indikerar frihet från såväl slaveri som utvaldhet. Romanen igenom har döden och döds-skräcken varit Vegas följeslagare, och som Judith Meurer påpekat innebär livet och döden i Hagar Olssons texter långt mer än fysisk existens.⁷⁸⁴ Döden är den yttersta konsekvensen av tomhet, för ett liv utan mening. Och sin mening har Vega in i det sista sökt utanför sig själv, framför allt i symbiotiska förbund. I enlighet med Irigarays teori gestaltas Vega på en central tröskel till förståelse av vad som tillskrivits henne som kvinnlig referent och utgångsläge för manlig identitet. Insikten blir en frigörelse från en enda mycket stark bindning till möjligheten att knyta ett flertal band, till verklig gemenskap och delaktighet i den omgivande världen. Som ett resultat av det kan Vega vila i ett sammanhang större än hon själv, men i enlighet med den paradox Mazzarella och Schoolfield lyft fram, ett sammanhang där hennes själv ingår. Paradoxen är viktig att utreda för att inte sammanblanda Vegas tidigare dragkamp mellan självutplåning och narcissistiskt begär med den insikt hon i och med uppvaknandet når om såväl sin unika individualitet som dess tillhörighet i en större gemenskap. Bortom skräcken för självutplåning gör en hel inre bild också andlighet möjlig för Vega. Ur detta perspektiv framträder Vegas tidigare självutplåning som en dyrkan av avgudar, snarare än en tilltro till kärleken och kreativiteten som krafter som verkar också inom henne.

”Om jag inte var kallad att öppna vägen till det inre av Afrika, så fanns det svarta världsdelar nog för mig i mitt eget land, nöd, mörker och natt, slavjakt och brödrakrig”, konstaterar alltså Vega. Schoolfield finner ordvalet ”svarta världsdelar i mitt eget land” enigmatiskt, ett val som dock indikerar att landet som åsyftas – brödrakrig till trots – inte behöver tolkas som nationen Finland.⁷⁸⁵ I stället kan man ställa orden mot farbror Eberhards tidigare varning till Vega om de ”blinda ögon”, som plågar invärtes, om ”mörkret i inälvorna”, det vill säga det fjättrande omedvetna som så lätt vinner också över den starkaste av medvetna viljor. Vegas ”svarta världsdelar” ekar samtidigt av Freuds ord vid sekelskiftet, när han kallade kvinnan för ”den mörka kontinenten”. *Chitambo* kan i den meningen läsas som en upptäcktsresa in i djupen av en kvinnas omedvetna, för att i enlighet med

784 Meurer, Judith, 2002/2003, 152

785 Schoolfield, George C., 1973, 260

också psykoanalysens främsta mål sträva mot människans – denna gång kvinnans – integritet.

Ur denna synvinkel kan Livingstones betydelse förstås både som upptäckare och som frigörare, som en som reste in i ”den mörka kontinenten” och kämpade för att avsluta slavhandeln. Döden i *Chitambo* gör honom till en Messias-gestalt. Likt Kristus dog David Livingstone i kamp för ljuset, kärleken och slavarnas frihet. Således får också Vegas uppvaknande – och i ljuset av romanens namn, själva budskapet med *Chitambo* – kännetecken av frälsning och uppvaknande till tro, men som Schoolfield påpekat är den kristna tematiken i någon mån förklädd.⁷⁸⁶ I min läsning innebär uppvaknandet framför allt en inre utveckling, där Vega för första gången i romanen kan ta till sig livet utan besvärjelse och utan ett förbund med en annan människa. Schoolfields tes att ”she will try to have her cake and eat it too” förbiser denna utveckling, att döden för Vega får en ny betydelse efter uppvaknandet: ”[...] döden i Chitambo! Den sanna sköna döden som upplyser en värld med kärlekens ljus. Döden som inte river sönder och klipper av utan fullbordar: ett hemlighetsfullt insegel.”⁷⁸⁷ Den kärlek som Vega så kvalfullt sökt under sitt liv upptäcker hon efter sin själskris som en del av sin egen boning i sig själv. I kraft av sitt uppvaknande välkomnar hon livet och sin egen rätt att leva. ”Framåt, kamrat”, behöver således inte tolkas vara ett utrop till den döda Livingstone, så mycket som ett frihetsrop och en uppmaning till kvinnor i gemen att utforska sitt inre. I enlighet med Irigarays teori når Vega i och med sitt uppvaknande friheten att röra sig mot sin naturliga plats av förkroppsligad gudomlighet/andlighet, friheten att *bli*. ”[F]or Irigaray, the divine [...] is the field or domain of what is new, what has not existed before, a mode of transcendence, a projection of the past into a future that gives the present new meaning and direction. The divine is movement”, tolkar Elizabeth Grosz.⁷⁸⁸ I orden ”Framåt, kamrat!” kan denna rörlighet och tillblivelse läsas in. Romanen lämnar Vega på tröskeln till en egen horisont, trollkretsen bruten. Hon är inte längre faderns ”Fram” och inte heller framme, men delaktig i en gemenskap och på väg framåt.

786 *Chitambo*, 258f

787 *Chitambo*, 208

788 Grosz, Elisabeth, 1993, 210

7 Anna Bondestams *Fröken Elna Johansson* (1939)

”LÄRA SIG BEHÄRSKA SITT LIDANDE. GÖRA NÅGOT
AV SITT LIV – TROTS ALLT..”

När Anna Bondestam utkom med sin andra roman *Fröken Elna Johansson* hösten 1939 stod vinterkriget för dörren. I någon mån torde detta ha bidragit till att romanen i efterhand blev relativt bortglömd. Det fanns, som Erik Ekelund uttryckte det i en senkommen recension, ”viktigare saker än julböckerna att tänka på i början av december”.⁷⁸⁹ I en annan samtida artikel inledde Agnes Langenskjöld sin översikt av den gångna höstens bokskörd med ett urskuldande för att hon inte i enlighet med sin första impuls sköt romanerna ifrån sig som tillhöriga en annan värld än den man bara några månader senare befann sig i. Karaktärers ”sysslande med egna intryck, känslor och stämningar – huru skall det kunna vinna genklang hos oss?” frågade hon retoriskt.⁷⁹⁰ Tidsandans centrala prioritering av kollektivets väl framom den enskilda individens betonades också av Sven Willner, som misslynt läste *Fröken Elna Johansson* som propaganda för något så ovidkommande som kontoristlönens höjande för ett fåtal unga kvinnor. ”Att emellertid våra unga flickor och män skulle vara så fullständigt renons på ideal och intressen, därom lyckas nog inte Anna Bondestam övertyga en nykter läsare”, menade han.⁷⁹¹ I det stora hela ställde sig dock samtidskritiken relativt välvilligt till romanen som en träffsäker framställning av kontorsproletariatets sociala och psykologiska problem. Också i flertalet positivt färgade recensioner var det kontorstematiken som lyftes fram som romanens centrala budskap: ”Den borde [...] delas ut som friexemplar till dem, som ha något att göra med kontorsflickors löner”, menade Viola

789 Ekelund, Erik, 1940, *Nya Argus*, 87

790 Langenskjöld, Agnes, 1940, *Månads-Revy*, 24

791 Willner, Sven, 22.8.1940, *Nyland*

Renvall, medan Oswald Fager berömde författarens behandling av ”våra mest brännande och svårlösta sysselsättningsproblem”.⁷⁹²

Också i senare litteratur har romanen behandlats rätt flyktigt. Den nämns med några meningar i Thomas Warburtons avsnitt om författaren Anna Bondestam i *Attio år finlandssvensk litteratur* år 1984 och behandlas något längre i Tapani Ritamäkis kapitel ”Trettioalets misärskildringar” i *Finlands svenska litteraturhistoria* från år 2000. Intressant nog är det på finskspråkigt håll romanen för första gången uppmärksammas ur ett uttalat kvinnoperspektiv. I *Suomen kirjallisuushistoria* från år 1999 gör Mari Koli en kort feministiskt präglad läsning av romanen i ett kapitel om finlandssvensk litteratur under avsnittet ”Nainen etsii ja rikkoo rajojaan”.⁷⁹³ I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* från år 1996 lyser den däremot helt med sin frånvaro, trots att Anna Bondestam som författare ägnas ett eget kapitel. Att romanen börjat röna större uppmärksamhet på svenskt forskarhåll är därför till betydande grad Eva Johanssons förtjänst.⁷⁹⁴ År 2001 lyfte Johansson fram romanen i *Nya Argus* i artikeln ”Några okända sidor i Anna Bondestams författarskap”, en läsning, som Åsa Stenwall år 2006 byggde vidare på i ett jämförande avsnitt mellan Anna Bondestams och Inga-Britt Wiks kvinnoskildringar i boken *Den omöjliga hemkomsten*.

I mångt och mycket handlar *Fröken Elna Johansson* om kvinnligt missnöje. Romanen tematiserar skam, rädsla, bitterhet och förakt så starkt att känslolivet jämsides med den samhälleliga och ekonomiska knappheten stiger fram som romanens mest centrala fråga. Det betydande utrymme som de negativa känslorna får har lyfts fram i ett flertal läsningar av romanen och tolkningarna har varierat. Förståelsen blir även en genrefråga. I vilken mån kan missnöjet ses som betydelsebärande inom de litterära konventionerna? ”En modern yrkesroman”, kallade Olof Enckell den i *Hufvudstadsbladet*, men läste den också som en misslyckad kärleksroman. De tunga känslorna – ”dödgrävarstämningen” – störde honom och uppfattades som en teknisk svaghet: ”Varför skriva en sådan bok? Den är

792 Renvall, Viola, 10.1.1940, *Tammerfors Aftonblad*; Fager, Oswald, 10.1.1940, *Elanto*

793 Koli, Mari, 1999, 198f. ”Kvinnan söker och överträder sina gränser.” (min översättning)

794 Med tack till Eva Johansson, som även uppmärksammade mig på romanens lämplighet för min undersökning.

till ingen uppbyggelse, men mången till sytggelse [sic].⁷⁹⁵ Också senare i Thomas Warburtons översiktsverk lästes personskildringen i romanen som banal och ”kanske oavsiktligt gråtonad”, de goda kontorsbeskrivningarna till trots.⁷⁹⁶ Men missnöjet har också tolkats som medvetet och relevant. I Tapani Ritamäkis läsning placeras romanen som nämnts bland trettioalets misärskildringar, men läses samtidigt som en kärleksroman, där de spända nervsträngarna blir ett uttryck för den ekonomiska depressionens ständiga knapphet. I Eva Johanssons artikel tolkas missnöjet snarare i enlighet med moderniteten, där de gamla berättelserna om livets ordning har brutits upp av urbanisering och snabba förändringar. Ur Johanssons perspektiv är romanen i första hand en skildring av en ny samhällsgrupp, de ensamstående yrkesarbetande kvinnorna. De blir offer för en samhällsomvandling i vilken människor förlorat kontakten med det förflutna och saknar koordinater för att förstå sig själva eller sin framtid: ”Huvudpersonen Elna är liksom en gammaldags människa i en ny berättelse. [...] De gamla berättelserna som människorna levat i, berättelserna om giftermål och familj, om godhet och självuppoffring har tappat mark i den nya tillvaron. Nya sätt att gestalta livet har ännu inte klarnat för de ensamstående yrkeskvinnorna.”⁷⁹⁷

Det är denna bristande gestaltning av livet som symboliskt sammanhang som även min analys i detta kapitel tar fasta på. Ur ett irigarayskt, utopiskt perspektiv är det dock inte Elna som ses som gammaldags, utan den tid – moderniteten till trots – som hon lever i. Avsikten är att i likhet med tidigare kapitel läsa romanen som en kvinnlig bildningsroman, där såväl yrkes- som kärlekstematiken ses som sekundära till själva bildningstematiken och karaktärernas strävan efter ett eget kvinnligt existentiellt utrymme. Analysen blir i den meningen jämförbar med den som Eva Heggestad gjort av Elin Wägners *Norrtullsligan* (1908), en tidig föregångare till *Fröken Elna Johansson* i skildringen av kvinnliga kontoristers svåra arbetsvillkor. I *En bättre och lyckligare värld* argumenterar Heggestad för att *Norrtullsligan* utöver sin sociala dokumentering även utgör en skarp civilisationskritik.⁷⁹⁸ Också *Fröken Elna Johansson* kan läsas som en kri-

795 Enckell, Olof, 21.12.1939, *Hufvudstadsbladet*

796 Warburton, Thomas, 1984, 306

797 Johansson, Eva, 2001, 49f

798 Heggestad, Eva, 2003, 83

tik av laddade skärningspunkter i samhället på ett flertal nivåer, där kontorsvärlden enbart utgör en del. I ett tillspetsat världspolitiskt läge frågar romanen efter kvinnligt världsmedborgarskap och ansvar, och kvinnlig bildning – kvinnors frihet att tänka, verka och bli till – konstrueras som en förutsättning. I *Mätt med främmande mått* menar dock Gunilla Domellöf, utgående från en idéanalys av rikssvenska kvinnliga författares trettiotalsromaner, att kvinnors anspråk på att få tillhöra sig själva, snarare än att tillhöra andra, uppfattades som ett hot inte bara mot den borgerliga familjeinstitutionen, utan också mot uppdelningen i en privat och offentlig sfär, klassdelningen och den könsbaserade arbetsdelningen.⁷⁹⁹ Bondestams roman behandlar samma konflikter på finländskt håll.

I läsningen av *Fröken Elna Johansson* som kvinnlig bildningsroman ter det sig uppenbart att någon klassisk bildningsresa inte i sin helhet utspelar sig innanför handlingens ramar. Romanens scen är Helsingfors, som Elna, så när som på ett tre dagars julfirande på landsorten, inte lämnar. Däremot kan handlingen läsas som en central del av en redan påbörjad bildningsresa från landsorten till staden. Tidsmässigt rör sig romanen genom ett knappt år under slutet av 1930-talet, då Elna redan i flera år har varit bosatt i huvudstaden, dit hon flyttat från en småstad för att studera vid universitetet. Föräldrarna har hon mist under studietiden. Hemmet efter dem är uppöst och sålt och det lilla arvet har gått åt till Elnas studiekostnader:

Det hade förefallit henne så självklart då, att hon skulle göra så. Hon trivdes i Helsingfors, där fanns ju allt det som en ung människa längtade efter: frihet, oberoende, människor och liv. Småstaden var dödledda.

Och det hade ju gått bra rätt länge. Ända tills hon stod där en vacker dag med tomma fickor och ett kandidatbrev, som snart skulle visa sig vara fullständigt värdelöst. Då fick hon lära sig känna ett alldeles nytt Helsingfors, vars existens hon tidigare inte haft en aning om. De ensammas och fattigas tröstlösa och skrämmande storstad.⁸⁰⁰

Det värdelösa kandidatbrevet får sitt sammanhang av den ekonomiska depressionen, som efter det så kallade glada 1920-talet hade spridit sig från den amerikanska marknaden till den europeiska och svårast drabbat Tyskland och Storbritannien. Även Finland fick sig en kännbar dos ökad

799 Domellöf, Gunilla, 2001, 16

800 *Fröken Elna Johansson*, 115

arbetslöshet och fattigdom i en tid då socialbidrag och andra samhälleliga skyddsåtgärder var närmast obefintliga. I det läget stod hoppet till andra människor. Som Åsa Stenwall påpekar i *Den omöjliga hemkomsten* har Elna ett knappt socialt nätverk. Föräldrarna är döda och de gamla studiekamraterna i storstaden, med undantag av väninnan Ann-Mari och fästmannen Ejnar, spridda för vinden.⁸⁰¹ En viktig fråga i romanen blir därför den om hem och var Elna hör hemma. I ljust av Irigarays teori bryter frågan på ett intressant sätt med synen på kvinnlig symbolisk hemlöshet. Som jag nämnde i arbetets teoretiska inledning menar Irigaray att diskursens kvinnliga platslöshet innebär ett kulturellt ontologiskt övergivenhetstillstånd i vilket kvinnor varken kan känna igen eller älska sig själva eller andra kvinnor. Begreppet för detta tillstånd är *déréliction*, som också kan beskrivas i liknande termer som *un fusionnel*, den psykoanalytiska termen för sammansmältning. I denna sammansmältning är kvinnan utgångsläge för mannens identitet, snarare än för sin egen, och berövad på en egen plats som ”hem” för sig själv.⁸⁰² Min läsning av *Fröken Elna Johansson* som en kvinnlig bildningsroman centreras kring frågeställningar kring denna kvinnliga alienation och hur den behandlas i romanen. Jag undersöker även romanens beskrivningar av rumslighet och hem som möjliga projektioner av plats(löshet) för kvinnor.

Förutom huvudpersonen Elna fokaliseras ett flertal andra karaktärer såväl externt som internt i romanen – främst väninnan Ann-Mari, men också arbetskamraten Irma Halldén och fästmannen Ejnar. Karaktärernas inre monologer och diskussioner återges av en heterodiegetisk berättare – ”författarskapets röst” i enlighet med Susan Lansers terminologi – som därmed inte gestaltar en objektiv verklighet så mycket som karaktärernas subjektiva upplevelser av den.⁸⁰³ Läser man *Fröken Elna Johansson* i enlighet med Dorothea E. von Mückes definition av bildningsromanen, enligt vilken yttre händelser får sin relevans i relation till protagonistens inre utveckling, kan den ekonomiska depressionen läsas inte enbart som ett yttre landskap, utan också som ett inre, i vilket berättaren ställer frågor

801 Stenwall, Åsa, 2006, 144

802 Whitford, Margaret, 1991, 81

803 Lanser, Susan Snaider, 1992, 15

om spänningen mellan kvinnors inre och yttre världar.⁸⁰⁴ De inre monologerna blir i min tolkning ett sätt för författarskapets röst att åskådliggöra såväl en internaliserad platslöshet hos ett flertal kvinnliga karaktärer som en manlig karaktärs, Ejnars, behov av kvinnlig plats som utgångsläget för sin egen identitet. Därigenom levandegörs ett mer vidsträckt samhällsligt fenomen än bara en enskild kvinnas eller mans bristande självkänsla. Romanens psykologiska frågor sammankopplas med de samhällsliga. För att återkomma till Langenskjölds recension och dess fråga om hur karaktärernas sysslande med egna stämningar ska kunna vinna genklang hos läsaren i det aktuella världspolitiska läget kunde man hävda att svaret ligger i precis denna koppling mellan det privata och det politiska. Utan den inre frigörelsekamp som illustreras i romanen har de kvinnliga karaktärerna ingen möjlighet att ta ansvar som fullvärdiga samhällsmedborgare. Det samhälle som romanen utspelar sig i tillskriver inte kvinnor ett egenvärde och genom de inre monologerna åskådliggörs hur denna värdelöshet tar sig uttryck hos karaktärerna.

Min avsikt är att undersöka missnöjet i *Fröken Elna Johansson* som ett specifikt inre uttryck för kvinnors bristande rum eller hem i diskursen, men också som en strävan efter det samma. Missnöjet, i likhet med Irigarays syn på platslöshet, framställs nämligen inte som statiskt och det är delvis häri som romanens subversiva potential ligger. I enlighet med bildningsromanens koppling till en idealistisk frälsningssträvan konstruerar *Fröken Elna Johansson* en förändring till det bättre: ”en underström av idealistens oförtrottligen ”*quand même*” [...] tar överhanden och låter bokens grå färgskala slutligen förtona i gryningens löftesrika ljusdunkel”, menade Langenskjöld i sin recension.⁸⁰⁵ Det kvinnliga missnöjets art och styrka förändras och utgör på så sätt handlingens drivkraft. Tomheten utforskas. Med Irigarays terminologi kan man säga att de tillgängliga kvinnliga rollerna mimetiskt imiteras i romanen. Gradvis börjar de inre monologerna belysas av ett större medvetande och en tilltro till självständig kvinnlighet.

I en läsning av *Fröken Elna Johansson* som bildningsroman fokuseras även tematiken kring frihet, val och självförverkligande. Elnas bildningsresa till staden har specifikt handlat om att skaffa sig akademisk bildning,

804 Mücke, Dorothea E. von, 1991, 231

805 Langenskjöld, Agnes, 1940, 40

men också om ”frihet, oberoende, människor och liv”. Friheten har dock kringsskurits av det hårda samhälleliga klimatet, som tvingat Elna till en lågt betald tjänst som tillåter få utsvävningar och som utgör en degradering från tidigare borgerlig bekvämlighet. I den meningen befinner sig *Fröken Elna Johansson* också i gränzonen för bildningsromanen som genre, inte bara på grund av sin kvinnliga protagonist utan också på grund av frågor om klass och ekonomiska möjligheter. Som tidigare nämnts argumenterar Franco Moretti i *The Way of the World* för att bildningsgenren som sådan utesluter romaner om kvinnor eller arbetarklassen på grund av kopplingen mellan privilegium, samhällelig rörlighet och frihet.⁸⁰⁶ Hur frihet konstrueras i *Fröken Elna Johansson* blir således en intressant fråga. Vilka val och hurdant självförverkligande har Elna som protagonist tillgång till? I sin avhandling *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer* pekar Kristina Fjelkestam på skillnaden mellan tjugotalet och trettioalet vad gällde framställningen av kvinnors försök att skapa sig själva i svensk litteratur. Där tjugotalromanerna med expressionistisk och nietzscheansk intensitet skildrade extasen i till exempel konstnärligt skapande eller i självuppgivande kärlek, präglades trettioalsromanerna av saklighet: ”Överspända känslolägen fann här inget utrymme eftersom det gällde att med bibehållen värdighet göra det bästa av situationen där och då. Det utopiska draget hade dämpats i folkhemmets litterära alster, och det var med ”framåtblickandets resignation” de kvinnliga författarna såg tiden an.”⁸⁰⁷ Liknande tendenser kan skönjas även i den finlandssvenska kvinnolitteraturen, men också problematiseras. *Chitambo* är ännu på många sätt tjugotalistisk, men framställer också vägen ut ur kvinnlig självutplåning som ett imperativ. I *Fröken Elna Johansson* personifieras det sakliga trettioalet av den till synes förnuftsstyrda huvudpersonen Elna, men i karaktärgalleriet balanseras hon upp av Ann-Mari, lika intensivt driftsstyrd och självuppgivande i sin kärlek som någonsin en Vega Dyster. Också det jämnmod som tillskrivs Elna som protagonist får sin kontrast i de labila känslokasten i hennes inre monologer genom vilka balansen mellan kvinnlig självuppgivelse och kvinnligt självförverkligande utforskas.

806 Moretti, Franco, 2000/1987, ix

807 Fjelkestam, Kristina, 2002, 189

7.1 Kvinnligt missnöje

I romanens början kämpar Elna med motviljan att vakna till ännu en arbetsdag. ”Lemmarna är tunga som bly” och hon har trasslat in sig i lakanet: ”Ja, just som en fisk i nät är man. Man kommer aldrig ur det mera, man får ligga och sprattla i sin bedrövelses nät ända tills man dör.”⁸⁰⁸ Missnöjet uppställs som handlingens utgångsläge och Bondestams berättare återkommer om och om igen till ”nätet”, ”kärret” och olika beskrivningar av återvändsgränder som möter Elna på så gott som varje livsområde: hemmet, yrket, relationerna. Hemmet är ett hyrt rum i huvudstaden vid en av Kronohagens trånga gator:

Hon har helt enkelt försökt skapa sig ett litet hem, därför att hon hör till dem som har behov av ett hem och hon har intet annat än det här. Det är därför hon underkastar sig ungefär vad som helst för att kunna behålla rummet. Att avstå från det skulle vara som en kapitulation. Så länge hon kan behålla det, har hon i alla fall något, som kan inge henne en känsla av trygghet och förankring i en tillvaro, där hon annars mest känner sig som en tillfällig och tämligen överflödig gäst.⁸⁰⁹

Rummet tecknas som en förlängning av en position präglad av en förtryckt kamp. ”[K]apitulation” och ”underkastar sig ungefär vad som helst” ställs mot varandra som uteslutande alternativ och pekar på hopplöshet och den upplevda omöjligheten i att skapa ett värdigt liv. Samtidigt som Elna strävar efter att skapa sig något eget och förankra sig i sin omgivning, uppfattar hon samma omgivning som hotfull, som något man som man behöver skyddas från och där man egentligen inte hör hemma. Missnöjet övergår ofta i en upplevelse av isande ensamhet:

Hon får ibland en intensiv känsla av att alla de fina, osynliga trådar, som binder henne vid livet och verkligheten och människorna, så småningom slitits av, en efter en. Och så kan hon få en hisnande förnimmelse av, att snart är den sista tråden avskuren och hon skall stå där fullkomligt ensam som på en öde planet med bara isig luft omkring sig.⁸¹⁰

Citatet kan läsas som ett uttryck för Elnas utsatta liv utan omgivande nätverk, men också som en projektion av bristande inre förankring, av kvinn-

808 *Fröken Elna Jobansson*, 8

809 *Fröken Elna Jobansson*, 45

810 *Fröken Elna Jobansson*, 66

lig platslöshet. Elna hör inte hemma någonstans, missnöjet är konstant, omfattande och omöjligt att fly. Ställvis visar berättaren på hennes undran om inte livet egentligen vore bättre på landsorten, bara för att sedan åter ställa henne inför konstaterat faktum:

Jag håller visst på att bli gammal, tänker hon. Jag börjar få åldrande människors smak för den lugna och trygga idyllen. Jag börjar inbilla mig, att jag skulle kunna bli lycklig i en sådan där liten avkrok av världen, att jag skulle kunna uppskatta den nu. Inte ens det där, som tidigare skrämde en så, tycks längre göra en betänksam: att man skall stanna i sin andliga växt och bli en förtorkad och inskränkt nucka, som uppbygger sin själ med kaffereppskvaller och går med småstadsmoralens breda skyggglappar för ögonen. Varför skulle den typen vara mer anskrämlig än den fattiga storstadsnuckan, som långsamt surnar bort i missnöje över sitt tröstlösa och torftiga liv. Den så kallade andliga växten är det lika litet bevänt med i vartdera fallen. [...]Det är mitt fel att det är som det är, tänker hon bistert. Jag är ju alltid missnöjd och trumpen. En veritabel nucka redan nu.⁸¹¹

Någon konkret utväg ur missnöjet finns således inte. En flytt från staden underlättar inte den ofrånkomliga vantrivseln. Citatet ger också en tydlig förklaring till missnöjet. Det är följderna av avstannad ”andlig växt”, där den intellektuella stimulansen blir ringa och moralen skev. Oberoende av geografi upplever Elna sin utveckling som avstannad och livet sträcker sig framför henne som ”förtorka[t]” och ”torftig[t]”. I någon mån ekar här Fredrika Runebergs återkommande metafor av kvinnan som växt och den varning som Runeberg menade att Fredrika Bremer inskrivit i *Hertha*: ”se, så blir äfven den, som kunnat bli mycket godt, endast en sned och opassande varelse med allt sitt hjärtas vackra vilja för det rätta.”⁸¹² Anna Bondestams roman fångar också samma latent risk att bli en ”sned och opassande varelse”, men genom att processen nu enbart följs inifrån – genom protagonistens inre monologer – har också kampen och ansvaret för kvinnors andliga växt förflyttats från den runebergska sagostämningen, där berättaren tryggt kunde skilja mellan gott och ont, till karaktärerna själva. Religionen har förlorat sitt fotfäste som tillvarons självklara förankring och Elna Johansson kan till skillnad från Runebergs eller Alexandra Gripenbergs hjältinnor inte följa ett kall eller lyssna efter Guds röst i sitt

811 *Fröken Elna Johansson*, 116f

812 Brev från mars 1857. Fredrika Runebergs samling, SLSA 1104 Fr, IV.2.14.2, Nr.24

hjärta. Samtidigt övertar dock moralen, i betydelsen det etiska ansvaret, samma funktion. Det blir en kamp mellan yttre moraliska påbud och det egna etiska samvetet.

Elnas längtan efter andlig växt kan förstås genom Irigarays etik, enligt vilken människans enda verkliga uppgift är tillblivelse: ”to refuse to allow parts of ourselves to shrivel and die that have potential for fulfillment and growth.”⁸¹³ I det ovan nämnda citatet beskriver berättaren en medvetenhet hos Elna om att vägen hon går på leder mot inskränkthet och moraliskt förfall, men också en frustration över att inte kunna byta spår. Som medellös, klasslös kvinna upplever Elna att alla dörrar är stängda och att bildningsidealen av frihet och självförverkligande närmast är håna. Ändå för författarskapets röst en diskussion om aktörskap i romanen. Diskussionen rör sig som en tunn och ofta borttappad tråd genom handlingen, men plockas ständigt upp igen. Är missnöjet oundvikligt? Vilka är alternativen? Vilket är utrymmet – och priset – för andlig växt? Två av de alternativ som presenteras genom Elnas iakttagelser av andra kvinnor är äktenskapet och kravlösheten.

Upprepade gånger åskådliggör berättaren hur Elna kopplar äktenskapet till idyller, där kvinnorna är fria från ekonomiska bekymmer och kan vara avslappnat lyckliga, som Ann-Maris syster Karin eller den avundade fru Lemell på kontoret. Inte heller berättarrösten ifrågasätter äktenskapet som institution, utan framställer det som en möjlig och lyckad lösning för kvinnor. Romanens ideologiska diskussion gäller snarare alternativet. Vilken plats har en modern kvinna utanför äktenskapet? Existerar en sådan plats överhuvudtaget? Efter Elnas julfirande hos Karins familj heter det:

Man hade ändå hunnit glömma, huru det egentligen känns att vara i ett verkligt hem. På något sätt hade man hunnit vänja sig vid sin planlösa och slumpartade tillvaro. Man borde bara ha aktat sig för att bli påmind om, att det också kan vara på annat sätt, att det finns en tillvaro, som har självklar och trygg meningsfullhet. Man borde ha aktat sig för att komma i kontakt med barn...⁸¹⁴

Det som romanen tematiserar är således kvinnors subjektiva upplevelse

813 Irigaray, Luce, 1993b, 68

814 *Fröken Elna Johansson*, 115

av mening eller snarare meningslöshet. Hos Elna skaver upplevelsen av en given meningslöshet, till skillnad från den upplevt självklara meningsfullheten i rollen som hustru och mor. Endast ett hem uppbyggt kring den normativa familjen upplevs som verkligt och Elnas inre monolog blir en skildring av en ogift kvinnas upplevelse av sitt liv som ett icke-liv. Upplevelserna handlar inte bara om ekonomiskt trångmål, utan också om existentiellt, känslan av en bristande rätt att finnas till, att vara ”tillfällig”, ”överflödigt”, ”planlös” och ”slumpartad”. Endast inom äktenskapet har kvinnor ”ett verkligt hem”.

Den kontorsvärld där Elna arbetar styrs av det heterosexuella kontraktet. Arbetsplatserna utgår från att kvinnorna inte är ensamma löntagare och tjänsterna är inte tänkta för försörjning. Den ekonomiska ekvationen blir ofta olöslig:

– Ibland, fortsätter Halldén, får jag en känsla av att jag är en riktig brottsling, för att jag inte har ett hem eller en man som försörjer mig. Jag tycker att sådana här mindervärdiga figurer, som måste arbeta för sitt uppehälle och dessutom försörja andra, liksom inte hade något riktigt existensberättigande.⁸¹⁵

När Halldén ber om löneförhöjning, blir svaret således endast att: ”[m]an kan få unga flickor till den tjänsten för ännu mindre lön än den fröken har”⁸¹⁶ – en scen som för övrigt liknar *Norrtullsligan*, där Baby på samma förfrågan fått svaret: ”[F]röken vet väl, att det här är ingen försörjningsinrättning.”⁸¹⁷ Kvinnorna i arbetsvärlden utgör ersättliga prydnader och tjänsterna är tänkta som tillfälliga hållplatser på väg mot eller vid sidan om äktenskapets försörjning. Och trots deras oppositionslust och växande medvetande visar romanen även hur starkt tanken är internaliserad av kontoristerna själva. Självföraktet gnager i alienationen, som i Halldéns repliker i följande utbyte:

– Men har inte ni också det intrycket, att när man talar om kvinnliga kontorister, så där i allmänhet menar jag, så kombinerar man det begreppet med en alldeles bestämd synbild. Man ser genast för sig vackra och välklädda flickor, inte sant? [...] Och alla är de unga. Kvinnliga kontorister bli aldrig gamla.[...] – Men det beror naturligtvis på, fortsätter Halldén, att de alla så småningom gifter sig med chefen.

815 *Fröken Elna Johansson*, 126f

816 *Fröken Elna Johansson*, 215

817 Wägner, Elin, 1969/1908, 21

Det är ju som känt en evig ruljans: från kontorsråtta till chefsfru.[...]

– Var har ni allt det där ifrån, säger Elna skrattande.

Halldéns ena mungipa åker upp i ett självvironiskt leende.

– Jag läser så mycket dåliga noveller.[...]Jag brukar förakta mig själv också ibland, mumlar hon, för att jag lögar min själ i all slags falsk och förljugen romantik.⁸¹⁸

Kontoristgestalten som Halldén beskriver påminner således inverterat om en Emma Bovary eller en Fru Marianne, inte så mycket genom att hon intensivt lever ut kärleksromanernas romantik, utan genom motsatsen. Med romantiska fantasier som tröstföda resignerar hon till passiv kravlöshet. Ur en politisk synvinkel prickas populärlitteraturen i *Fröken Elna Johansson* som ett verktyg som uppställer de sentimentala ramar genom vilka den kvinnliga kontoristen själv villigt låter sig utnyttjas som billig arbetskraft. Ur ett metaperspektiv visar citatet även på romanens kommentar till sin egen aktivitet, där *Fröken Elna Johansson* således framställs som en legitimerande skildring. I Solveig von Schoultz diktsamling *Min timme*, som utkom året efter Anna Bondestams roman – och där för övrigt en rolig hälsning verkar vara inskriven till författaren, ”A.B.” – gestaltar namnet fröken Johansson igen den snuvade kontoristen. Ironiserande heter det:

Glöm inte, Gud, när det blir fröken Johanssons tur,/ Du vet, hon som knackar på maskin hos A.B./ Fröjd sen tretti år,[...] att varken änglar eller harpor kan ge henne/ersättning/för tretti hungriga år och en smal jungfrubädd. // Hon väntar ännu på vad Du är skyldig henne:/ semesterresa till violblå hav och dans ombord/några dyra skönhetsbehandlingar,/ en sidenrock och en älskare[...]/ Från nio till sex på A.B. Fröjds kontor,/billiga silkestrumpor/ och chefen som knappt har lagt märke till henne/ på tretti år –/ ack, Du har himlar för bestulna kvinnor,/ minns fröken Johansson hos A.B. Fröjd.⁸¹⁹

Kontoret framställs i den meningen endast som ett vidgat rum för kvinnors beslagtagna plats och egna platslöshet. I Elnas tankar utgör ”Den Kvinnliga Kontoristen” en klart pålagd roll med inskrivna förväntningar som genomskådas, men där alienationen likväl skaver, väcker avund och skapar distans till andra kvinnor. ”Vacker, välklädd, välvårdad och ung”, tänker hon ironiskt om den nytillträdde fröken Sundman på kontoret, och vidare: ”Ett riktigt modellexemplar. Gode gud, vilket elände!”⁸²⁰

818 *Fröken Elna Johansson*, 140f

819 Schoultz, Solveig von, 1940, 43f

820 *Fröken Elna Johansson*, 203

Hagar Olssons *Chitambo*, där Vega Dyster instinktivt värjer sig mot denna ”obetydlighetens krets”⁸²¹, von Schoultz dikt och Bondestams roman visar även på en litterär strävan hos tidens kvinnliga författare att inte bara dekonstruera bilden av den glamoriserade kontoristen, utan framför allt att medvetandegöra den och dess blindskär. Att von Schoultz dikt ironiskt åkallar Gud understryker den teologiska diskursens betydelse i uppställandet av kvinnornas roll i världsordningen: ”the suffering servants of humanity in the reproduction of the world, and are seen as saintly if they accept that position with humility and modesty”, som Grace M. Jantzen uttryckt det i *Becoming Divine*.⁸²² I den moderna värld som *Fröken Elna Johansson* skildrar håller yrkesvärlden på att öppna sig för kvinnorna, men könsdynamiken är alltså den samma.

Rollen som romanens goda kontorist, hon som pliktskyldigt och utan klagan skriver på sin maskin under övertidskvällar, tilldelas den åldrande Skogström. I sin kravlöshet representerar hon romanens andra alternativ till kvinnligt missnöje. Hon är också den enda kvinnan i romanen som belönas av det ekonomiska systemet, genom överflyttning till ett statligt verk där lönen är högre, även om det på kontoret viskas att man velat ersätta henne med en ung kontorist för att slippa ålderstilläggen. Samtidigt konstrueras hon som tillhörig en förfluten tid. ”Gammalt arvegods gör hela hemmet till en verklig 1800-talsidyll, ordnad av kärleksfulla frökenhänder”, heter det om rummen som Skogström delar med sin syster.⁸²³ Under kollegans avskedsfest får Elna även tillfälle att reflektera över den andras förmåga att få sina gäster att slappna av med stillsamt och underhållande prat: ”Tänk, att det ännu finns sådana människor, tänker Elna plötsligt. Man tycker, att de egentligen hör hemma i en tid som är död och försvunnen för länge sedan. En tid då kvinnlig bildning bestod i att vara älskvärd och förtjusande och ganska världsfrämmande.”⁸²⁴ Som citatet visar tematiserar romanen öppet frågan om kvinnlig bildning. För att travestera Woolf utgör Skogström något av en ”kontorets ängel”, representativ för den kvinno- bildning där en kvinnas roll självklart och utan missnöje bestod i att

821 *Chitambo*, 93

822 Jantzen, Grace M., 1999, 15

823 *Fröken Elna Johansson*, 199

824 *Fröken Elna Johansson*, 201

göra livet bekvämt för andra. Ur Elnas unga, otåliga perspektiv framställs dock Skogström som närmast överklig, tillhörig en ”idyll” ur en ”död och försvunnen”, ”världsfrämmande” tid. ”[D]en snälla, vänliga, anspråkslösa Skogström, som aldrig mera kommer tillbaka”, heter det på kontoret när hon slutar.⁸²⁵ Elna saknar henne, men någon mentor i törsten efter ”andlig växt” kan hon inte vara.

Den traditionella, ”goda” kvinnorollen framställs således redan som förlegad och ersatt av missnöje. Risker att bli en bitter nucka, att ”långsamt surna bort i missnöje” är överhängande, men bär även på en energi. Genom Elna berättar författarskapets röst att kvinnors anspråk på livet frustreras, men också att de ställs.

Hur en kvinna ska hantera sina negativa känslor blir således en av de centrala frågeställningarna i *Fröken Elna Johansson* och aktualiserar frågan om aktörskap. I romanens början frågar Elna: ”Tror du inte Ann-Mari [...] att man har blivit på efterkälken – för att man är – den man är? Att man själv är orsaken till det? För att man aldrig riktigt velat nånting? Och aldrig riktigt har försökt?”⁸²⁶ Aktörsdiskussionen kopplas även till klass, vilket samtidigt komplicerar den. Modellerna till handling är få och Elna söker förebilder för sin oppositionslust hos arbetarklassen:

– Jag menar bara, säger hon, att arbetarna just har lärt sig det: att göra nånting positivt av sin bitterhet.

– Kallar ni – det – positivt?

– Ja, säger Elna och ser [Halldén] plötsligt rakt i ögonen. – Jag kallar det i högsta grad positivt, när en folkklass, som har varit hunsad och skinnad och påtrampad, plötsligt vaknar upp till insikt om sitt människovärde och börjar kämpa för en människovärdigare existens.

Hon slår ned blicken och fortsätter med låg röst:

– Jag kallar det också positivt, att jag själv så småningom har lärt mig förstå det. Det är det enda verkligt positiva jag har fått ut av min egen fattigdom och bitterhet.⁸²⁷

Identifikationen med arbetarklassen innefattar ett element av kamp, en möjlighet att aktivt försöka göra något åt och av de egna omständigheter-

825 *Fröken Elna Johansson*, 203

826 *Fröken Elna Johansson*, 23

827 *Fröken Elna Johansson*, 144f

na och förvandla den inåtriktade aggressionen till produktiv energi. Men Elna står ensam med sina åsikter, som av arbetskamraterna bemöts med tystnad och förlägenhet. I romanens framställning möter läsaren alltjämt en tendens till samma ”antingen eller”-fenomen gällande kvinnlig aggression som i Fredrika Runebergs ”En Saga om Vreden”. Missnöjets eller vredens vassa dolkar trycks rakt in i det egna bröstet genom kvinnornas självförakt och bitterhet. I Runebergs text är den enda andra strategin en av omedveten, urskillningslös aggression, där knivseggarna ”mörda blindt hvad de träffa”. Också i *Fröken Elna Johansson* kopplas Elnas tal om kamp snabbt till liknande urskillningslöshet, där den ännu kännbara klyftan mellan klasserna efter inbördeskriget 1918 antyds genom arbetskamraternas chockerade reaktioner. Strävan efter modeller för aktörskap stöter således både på klass- och könshinder. Att opponera sig blir tabubelagt, det anses både okvinnligt och mordiskt, och missnöjets aggression måste antingen sippra utåt i otämligt förakt eller vändas inåt. Den ännu i stor utsträckning oproblematiserade självbilden som borgerlig gör att Elna konstant straffar sig själv invärtes då hennes föreställning om sig själv inte reflekteras i samhälleliga möjligheter: ”Man är en misslyckad figur. En intellektuell proletär är en misslyckad figur. En sådan där, som har försökt flyga högre än vingarna bär, och sedan får finna sig i att dimpa ned i dyn.[...] Och en sådan usel stackare börjar planera för framtiden! Vilka löjliga funderingar!”⁸²⁸

Samtidigt uppställer berättaren kopplingen mellan det politiska och det privata vad gäller kvinnligt missnöje. Elnas aggression framställs som djupt kopplad till skam och skuld känslor, och tesen att ”göra nånting positivt av sin bitterhet” förblir således länge enbart en intellektualisering. Spegelbilderna och kroppen får mycket stryk i Elnas inre monologer, där inte bara kläderna, utan också de egna ansiktsdragen, upplevs som slitna och fula, eller, om hon plötsligt fångar en tilldragande bild av sig själv i spegeln, som löjliga och utstuderade. Ejnars och Ann-Maris bekräftelse av henne som vacker eller klädsamt klädd har hon svårt att ta emot. Missnöjet är depressivt till sin art – ”kärret suger”⁸²⁹ snarare än tillför kraft, och talar i den meningen för en uppdämd sorgprocess. Drömmen om den förlorade idyllen, som för Elna även utgjort barndomens trygghet – landsorten, borgerligheten, de självklara kvinnorollerna – svider. Något nytt håller

828 *Fröken Elna Johansson*, 125

829 *Fröken Elna Johansson*, 296

på att födas, men Elna befinner sig alltså i brytningspunkten mellan det oundvikligt förlorade paradiset och drömmen om en ny världsordning, mellan bitterhet och kreativitet. Steget däremellan, som berättaren tecknar, utspelar sig i hennes inre. För att göra någonting positivt av sin bitterhet måste Elnas depressiva känslökomplex först lösas upp. Elnas utveckling ur det otämjda missnöjet till integrerade och konstruktiva krafter framställs i romanen genom protagonistens relationer.

7.2 Frigörelse från moderkvinnan

I romanens inledning centreras Elnas relationer kring väninnan Ann-Mari och fästmannen Ejnar. När Ann-Maris karaktär gör entré i romanen har Elna precis bestämt sig för att spara pengar till en vinterkappa, ett beslut som gjort henne svindlande glad. När Ann-Mari dyker upp och vill låna en femtiolapp är Elna dock oförmögen att säga nej, trots den egna besvikelsen. Blixtnabbt har hon ifrågasatt sin glädje, förvandlat besvikelsen till tarvlighet och materialism och gräver med frenesi i väskan efter lånet. Skildringen gestaltar en bristande distans mellan kvinnorna i vilken Elna skjuter undan sina känslor till förmån för den andras önskingar med en automatik så snabb att hon knappt inser vad hon gör. Känslorna framställs som labila, motstridiga och utan ägare och Elna själv som oförmögen att stå på sig. Samma dynamik fångas i en scen där Ann-Mari på en gemensam söndagspromenad i Kottbyskogarna i Helsingfors vänder sig till Elna:

– Vet du vad du liknar just nu. Ett nypon om senhösten. Precis. Lika glödande röd och frisk och mjuk.

Hon skrattar muntert, snurrar runt och fortsätter med långa steg.

En liten skugga har fallit över Elnas ansikte.

Jag är dum, tänker hon, dum, dum, dum... Det var ju rena rama välviljan. Vad jag är löjligt barnslig som tar vid mig av sådant där...

Svag självkänsla, tänker hon ironiskt. Tål ingenting. Ingen humor. Tungfotad och trög....

Men vad skall man göra åt sådant. Inte bry sig om det? Ta Ann-Mari sådan hon är?

Men är det då riktigt säkert, att hon är sådan? Att allt det där är helt spontant och oreflekterat? Är det alldeles säkert, att det inte finns ett uns medvetet över-sitteri hos henne, ingen självisk lust att vilja dominera? Att hon bara är så där suveränt överlägsen...⁸³⁰

830 *Fröken Elna Johansson*, 53f

Dels visar citatet på ett upprepat ifrågasättande av egna känslor. Elna känner sig tillplattad, men ger inte känslan berättigande, utan vänder istället ilskan inåt och straffar sig själv. Dels pekar det också på en ansats hos Elna att förstå sig själv och de egna psykiska strukturerna. Som roman är *Fröken Elna Johansson* psykologiserande till sin art och visar öppet en förtrogenhet med den psykoanalytiska teori som låg i tiden, när karaktärerna bollar med termer som ”omedveten kompensation” eller ”infantilt hämndbegär”. I Bondestams senare novellsamling *Bergtagen* från 1941 figurerar karaktären Helga Almark, vars ständiga självanalys har uppenbara likheter med Elna Johanssons. I hennes inre monolog heter det:

[N]aturligtvis prövar man på alla de där metoderna, därför att man verkligen vill bli kvitt sitt lidande. Till och med psykoanalys. Det kunde ju hända, att man finner på en utväg till tillfrisknande, när man har kommit underfund med varav alltsammans härleder sig. Man rotar frenetiskt efter ”hämningar”, man försöker vara skoningslöst ärlig mot sig själv.⁸³¹

Det ”frenetiska rotandet” karakteriserar också Elna som protagonist, med dubbel effekt av dels klagande insikter, dels nedgörande tvivel som drar mattan undan hennes fötter. Enligt Irigarays kritik bygger också den psykoanalytiska diskursen endast på ett (manligt) subjekt. I den meningen bidrar även den till diskursens kvinnliga platslöshet, snarare än att utgöra ett verktyg för dess förståelse.⁸³² Också hos Bondestam blir denna diskurs tidvis ett medel för de kvinnliga karaktärerna att ständigt ifrågasätta och tvivla på sina egna intryck.

Det ovan nämnda citatet ur *Fröken Elna Johansson* framställer dynamiken väninnorna emellan och att de uppfattar sig som varandras motsatser. Ann-Maris muntra lätthet balanseras av Elnas upplevelser av sig själv som den tunga. Elna är den förnuftiga och prosaiska parten och den som enligt

831 Bondestam, Anna, 1941, 170

832 Se Luce Irigarays *Speculum of the Other Woman* (1989), där den första delen utgör en dekonstruktion av psykoanalysen, och föredraget ”The Poverty of Psychoanalysis” (”Misère de la psychoanalyse”) som utkom på franska i *Critique*, 365, oktober 1977, och senare ingick i boken *Parler n'est jamais neutre* (1985). Boken översattes år 2002, men föredraget blev tillgängligt på engelska för första gången år 1991 i *The Irigaray Reader*.

Ann-Mari saknar spontanitet. Ann-Mari i sin tur får rollen av naturbarn, som lekfull och teatralisk. I vänskapens fastställda roller utgör Elna den vuxna, moderliga parten, vars uppgift det är att låna pengar, stryka över håret och tala tröstande ord vid Ann-Maris återkommande våldsamma attacker av förtvivlan och hotelser om att gå i sjön. Genom inre monologer illustrerar berättaren hur kvinnorna upprättar sina självbilder: utgående från och i jämförelse med varandra och ofta med förakt som följd, antingen inåt mot självet eller utåt mot den andra. Vänskapen mellan Elna och Ann-Mari blir en skildring av beroende och sammankoppling eller av avsaknaden av plats eller alteritet. Den ger uttryck för de suddiga gränser mellan kvinnor som Irigaray ser som en följd av bristen på symbolisk särskiljning mellan mor och dotter eller mellan en kvinnas själv och hennes moderliga funktion. I den impressionistiskt skrivna artikeln "And the one doesn't stir without the other", skriver Irigaray: "But we do not move together. When the one of us comes into the world, the other goes underground. When the one carries life, the other dies. And what I wanted from you, Mother, was this: that in giving me life, you still remain alive."⁸³³ I romanens handling tillspetsas denna destruktiva dans i Ann-Maris självmordsförsök.

Relationen mellan väninnorna förändras i den scen där Ann-Mari söker tröst hos Elna efter att ha blivit lämnad. Hon exploderar i "ylande snyftningar" vid köksbordet som Elna dukat upp, teet skvalpar över och Ann-Mari lägger sig framstupa, gråtande i röran.⁸³⁴ Elna känner igen ritualet och sin egen förväntade roll, men denna gång också sin egen besvikelse och irritation. Mönstret där de egna känslorna ifrågasätts rullas upp, men hon står sig mot tvivlen tills Ann-Maris gråt övergår i tystnad:

Elna griper efter en cigarett ur asken på bordet. När hon tänder den, märker hon att händerna darrar en smula. Den onaturliga tystnaden går henne lika mycket på nerverna som ovädret nyss. Den är så full av outtalade förebråelser. Kanske också av förakt.

Antagligen har jag uppfört mig ganska tarvligt, tänker hon trött. Alldeles som om jag hade trott, att Ann-Maris förtvivlan inte är äkta. Men det är den väl nog i alla fall. På sitt sätt är den väl lika äkta som all annan förtvivlan...

Så vaknar plötsligt misstänksamheten igen.

Det är naturligtvis just det hon vill, tänker hon. Att jag skall börja ångra mig.

833 Irigaray, Luce, 1981, 67

834 *Fröken Elna Johansson*, 154

Om jag ger efter nu, så blir det bara ett nytt upptråde.

Det blir länge tyst. Elna sitter med huvudet lutat i handen och röker, till synes helt oberörd. Men inom sig förnimmer hon en egendomlig spänning inför den tysta dragkamp som just nu pågår mellan henne och Ann-Mari.⁸³⁵

Den tysta dragkampen kan ses som en kamp om Elnas symboliska plats, mellan hennes moderliga funktion för Ann-Mari och rätten till de egna irriterade känslorna över den andras återkommande stormar i hennes rum. I hennes tysta rökande skildrar berättaren en ny ansats hos Elna att värna om sina gränser i förhållande till väninnan, att återbördla ansvaret för den andras känslor – också de ohanterliga – till deras rätta ägare. I den meningen tematiseras också för första gången *valet* som existentiell kategori för Elna. Valet får sin kraft av medvetandet genom vilket Elna kan iakttas scenen såsom den utspelar sig både inom och utanför henne och medvetet välja sin handling, snarare än att oreflekterat låta sig spelas av de outtalade förväntningarna. Kampen blir dock uttryckligen en kamp på liv och död. Efter att Ann-Mari lämnat Elnas lägenhet försöker hon ta sitt liv.

I förhållande till Ejnar blir kampen ännu svårare. Författarskapets röst presenterar parrelationen som en där Elna börjat känna sig olustig och uttråkad. Precis som i förhållandet till Ann-Mari ifrågasätter hon upprepade gånger de egna upplevelserna, som ytterligare kompliceras av att den självbild hon konstruerar i förhållande till Ejnar också innefattar hennes kvinnlighet. Tvivlens ökade barlast är könsidealerna. Hur borde hon känna, hur skulle en riktig kvinna känna?

Paret firar sina kvällar i Elnas hem i Kronohagen, där de röker och ”odlar stämningar” i en tystnad som Elna finner alltmer olidlig och innehållslös.⁸³⁶ ”[V]i håller på att förslösas”, försöker hon övertyga Ejnar, ”[v]i är ju så komplett utan intressen båda två att vi ingenting har att säga varandra.”⁸³⁷ Hon söker efter något att diskutera och väljer det aktuella kriget i Abessinien.⁸³⁸ Men Ejnar värjer sig defensivt och går till motattack:

835 *Fröken Elna Jobansson*, 156

836 *Fröken Elna Jobansson*, 48

837 *Fröken Elna Jobansson*, 80

838 Abessinien (nuvarande Etiopien) ockuperades år 1936 av det fascistiska Italien, vilket väckte stor uppmärksamhet i världspressen. Det internationella samfundets försök att medla i konflikten misslyckades.

Han ler spydigt.

- När har du börjat intressera dig för politik?
- Det har jag alltid gjort - åtminstone en smula.
- Å kors, det har jag inte haft en aning om. Och jag som alltid tyckt, att politiserande fruntimmer är det värsta som finns.⁸³⁹

Utbytet leder till paret's första gräl och Ejnar avlägsnar sig. Längs med kvällen ersätts Elnas kampanda och den väckta ilskan alltmer av bittert självförakt:

Vad hade hon egentligen hoppats skulle ske med henne? Vad hade hon plötsligt trott sig våga hoppas? Att hon skulle bli en tänkande människa igen, kanske? Att hon skulle kunna kravla sig upp ur slöheten och försoffningen igen?

Vilka fantasier. Det är ju fullkomligt tydligt, att man skall nedåt. Vad hjälper det att försöka spärra emot. Man kan inte ensam kämpa mot en hel värld av deprimerande inflytelser. Man har ju inte en själ, som förstår en och vill hjälpa en.⁸⁴⁰

Med hänvisning till Irigarays termer kan citatet förstås som Elnas behov av en "tredje term" av egna gränser och intressen. Som framkommit i flera tidigare kapitel förliknas det etiska förhållandet mellan könen i Irigarays teori vid en dubbelknut, där båda parterna kan röra sig mot varandra men också tillbaka till det egna självet, i stället för ett enkelriktat begär från den ena till den andra.⁸⁴¹ Också Elnas begär är i detta skede enkelriktat. I stället för att utveckla sin egen relation till det samhälleliga eller politiska avkräver hon *Ejnar* ett intresse. Utan hans förståelse och hjälp upplever Elna sina möjligheter att på allvar intressera sig för Abessinien eller övrig politik som obefintliga. Någon dubbelknut existerar inte. Hon upplever ingen relation till sina egna gränser, hon har inget " eget rum " att återvända till. I bildningsromanens anda kan citatet även läsas som en frustration över detta, behovet av och bristen på en mentor, någon som skulle stöda hennes utveckling som "tänkande människa". Grälet mellan Elna och Ejnar får sin motpol längre fram i romanen när Elna träffar en annan man, Ragnar, och kriget i Abessinien igen diskuteras, denna gång livligt och en-

839 *Fröken Elna Jobansson*, 82

840 *Fröken Elna Jobansson*, 83

841 Irigaray, Luce, 1993a, 9ff

gagerat.⁸⁴² I relationen till Ejnar råder dock ett statiskt dödläge, som ingendera parten förmår bryta. Också Elnas förslag om att gå på bio får nej. Dels har den arbetslösa Ejnar inte råd med nöjen, dels drar han sig också allt längre bort från omvärlden och allt djupare in i Elnas rum:

Han hade visst inte sagt en artighetsfras, när han påstod att han hade det angenämt. Han har det verkligen. Detta tysta rum ger honom alltid en värmande känsla av trivsel. Det är nästan det enda ställe där han numera verkligen trivs. Han börjar allt mera bli lik en mullvad, som skyr ljuset och gräver ner sig i det trygga mörkret under jorden. Det här är just ett sådant tyst litet mullvadshål, hit kommer aldrig någon, här är man fullkomligt trygg. Yttervärlden är långt borta.⁸⁴³

Mullvadsmetaforen bär på en hotfull ton för Elna. Ejnar gräver inte bara ner sig i jorden, utan i Elnas jord och han vill vistas där ensam med henne. Symbiosen innefattar en gravkammarsämning, där rummets luft och temperatur beskrivs med ord som "kväljande tung" eller "den fadda, klubbiga hettan" och där Elna skyndar sig att slå upp fönstren och andas sedan paret skiljts åt för natten.⁸⁴⁴ I brist på arbete och pengar tilltar också Ejnars känslor av mindervärdighet och hans behov av Elna som sköld mot de övriga livsvillkoren. Gradvis börjar Elna inse att hennes intresse för allt från politik till nöjesliv gör fästmannen svartsjuk. Mindre och mindre uthärdar han att hennes glädje rör annat än deras gemensamma kvällar. Paranoian och kontrollbehovet växer och parets gräl börjar utmynna i våld.

I enlighet med Irigarays teori kan också denna relation läsas som en skildring av en dragkamp om kvinnlig plats. Elna befinner sig i brännpunkten mellan en kvinnas funktion som mannens plats och sin egen symboliska hemlöshet, två till synes lika olidliga alternativ. Enligt Irigaray stänger mannen på ett symboliskt plan in kvinnan inom hemmets/den egna platsens väggar: "at the risk of being prison-like or murderous if the threshold is not left open." När mannen sveper in sig själv i hennes hull, berövas kvinnan sin relation till det spatiala och blir oskiljaktig från mannens skapelse av henne.⁸⁴⁵ I Bondestams roman är de konkreta väggarna Elnas egna, men symboliskt utgör hennes rum behållare för Ejnars allt skörare identitetskänsla. I den meningen blir parets relationsdynamik en skildring

842 Jag återkommer till detta resonemang i avsnitt 7.4 Rummet vidgas

843 *Fröken Elna Johansson*, 46f

844 *Fröken Elna Johansson*, 49

845 Irigaray, Luce, 1993a, 10f

av den diskursiva moderliga funktion som Elna fyller som behövd mer än älskad. Genom romanens psykologiserande grepp görs förståelsen öppet tillgänglig också för karaktärerna själva. Efter parets första gräl fokaliseras Ejnar:

När han klär av sig, sysslar hans tankar åter med modern. Det var länge sen sist. Vanligen tänker han bara på ”dem där hemma” i ett opersonligt pluralis och alltid i en sorts oresonlig opposition. Beroendet värker som ett skavsår, alltid och evinnerligen.

Han känner igen, huru ömheten väljer fram inom honom. Han skulle vilja smyga sig tillbaka, luta sitt huvud mot hennes och styrka henne över håret. Men sånt gör man ju inte.

Och så kommer han ihåg Elna.

Det har väl något fördolt samband detta, säger han sig. Man söker sig väl omedvetet kompensation för sin besvikelse, måste få någon annan att klamra sig fast vid. När man är så ynkelig att man inte kan stå ensam.

Ja, just ynkelig, det är vad man är. Kan en kvinna över huvud älska en man, som i alla avseenden är en ynkedom? Som inte är något och aldrig kommer att bli något, en helt och hållet misslyckad figur?⁸⁴⁶

Insikten att Elna i första hand utgör moderlig trygghet för honom fungerar dock inte klaggörande, utan leder Ejnar djupare in i självföraktet och till ett ökat behov av Elna som balanserande bekräftelse på sin identitet.

Också Elnas djupa beroende av Ejnar och funktionen som ”moderkvinnna” åskådliggörs i romanen. Efter det ovan citerade grälet – en första ansats till större distans – skildrar berättaren hur Elna ligger i sitt rum med ögonen slutna, ”[r]ädd för det ludna mörkret och tystnadens alla ljud. Och för den ohyggliga, isande ensamheten.”⁸⁴⁷ Utan Ejnar ramlar Elna in i ett vakuum, konkretiserad *déréliction*, där inga hållhakar finns. Utan dess funktion som mannens plats blir det egna rummet olidligt i sin betydelselöshet och hotfullt i sin tomhet. Skräcken får henne att ifrågasätta sitt missnöje med relationen och själv anta hela skulden för missstämningen. Förtvivlat lever hon sig in i Ejnars position och identifierar sig med hans behov, snarare än sina egna: ”Så tarvlig hon var. Så hård och ettrig och elak. Det var då inte det ringaste märkvärdigt att han gick sin väg, han måste ju till slut ha trott att hon gjorde narr av honom. Vilken man skulle

846 *Fröken Elna Jobansson*, 90f

847 *Fröken Elna Jobansson*, 84

väl ha tolererat att bli behandlad på det sättet...⁸⁴⁸ På så sätt upprätthåller Elna sitt eget förtingligande. Den kvinnliga platslösheten gör rollen som moderkvinna till hennes enda upplevda möjlighet:

[D]et är kanske inte bara inbillning, tänker hon om en stund, om jag tror att Ejnar behöver mig. Det är helt säkert inte bara inbillning. Och det, att veta att det finns en människa som verkligen behöver en och som man därför kan göra något för, den vetskapen kan ju i alla fall ge ens liv litet innehåll. Det skulle betyda, att man åtminstone kunde vara till litet nytta för en människa här i världen. Att man inte var alldeles överlops.⁸⁴⁹

Längre fram i romanen, sedan Elna förälskat sig i Ragnar, som hon mist, tvingas hon slutgiltigt möta tomheten i relationen till Ejnar. Berättaren återger hennes inre monolog när hon kämpar för att förstå sin egen desperation inför tanken att lämna en man som hon inte älskar: "...som om det sista halmstrået skulle ryckas undan en..."⁸⁵⁰ Bollandet mellan den moderliga funktionen och platslösheten, mellan missnöjet och tomheten, upphör när Elna slutligen får syn på dynamiken som utspelar sig inom henne:

Ejnar! Har hon inte varit klart medveten om att hon inte längre älskar honom? Att deras förhållande varit ett banalt och glädjelöst vaneförhållande allenast? [...]

Och nu – när hon själv brutit ut ur det, nu vill hon tillbaka. Nu ser hon på det med helt andra ögon. Hon vill spela synderskan som varit ute på äventyr och sedan återvänder, luttrad och ångerköpt.

Hon skrattar till, litet föraktfullt.

Vilken ynkedom, vilken ousäglig ynkedom! Sedan kommer hon efter en tid att vara utled igen och som förr försvara sig med, att hon inte kan lämna honom för att hon hyser medlidande med honom och för att det vore orätt att inte orka hålla ut. Bedra sig själv, som hon gjort hitintills. Som om hon inte innerst inne visste, att det är bara sig själv hon hyser medlidande med. Hon är rädd för ensamheten, det är hela sanningen. För ensamheten och för den förfärande tomheten. Hon behöver ett surrogat för ett livsinnehåll, som inte förunnats henne. Åtminstone har hon känt det så – omedvetet.⁸⁵¹

Således ställs protagonisten igen inför frågan om kvinnligt livsinnehåll.

848 *Fröken Elna Jobansson*, 84

849 *Fröken Elna Jobansson*, 270

850 *Fröken Elna Jobansson*, 267

851 *Fröken Elna Jobansson*, 267f

Att mannen som meningssskapande utgjort ett ”halmstrå” eller ett ”surrogat” blir för Elna en insikt om att också hennes omsorg om Ejnar utgjort ett förtingligande, snarare än kärlek. Igen är det medvetenheten, den klargörande insikten, som skapar utrymme för ett val. Att lämna Ejnar blir för Elna en inre frigörelse från sin identifikation med moderkvinnan, men också ett medvetet val ut i tomheten av *déréliction*.

7.3 Den mörka natten

Som roman gör *Fröken Elna Johansson* således upp med bilden av män som kvinnors främsta livsinnehåll. Bondestams roman utgör dock ingen äktenskapskritik, utan utforskar 1930-talskvinnans möjligheter utanför denna institution och hur livet egentligen ter sig för kvinnor om männen inte uppfattas som ”surrogat för ett livsinnehåll”. I likhet med *Chitambo* ter det sig också i *Fröken Elna Johansson* allra först skräckinjagande tomt.

Elnas kamp med *déréliction* föregås i romanen av väninnan Ann-Mari, vars väg genom platslösheten är än mer förtvivlat dramatisk. Enligt den jungianska litteraturvetaren Annis Pratt i *Archetypal Patterns in Women's Fiction* är narrativ dubbling historiskt sett en bekant strategi inom kvinnolitteraturen: ”Authors like Jane Austen, Fanny Burney, and Maria Edgeworth use the ambivalences of dual plotting to satirize excesses in courtship norms by, for example, comparing the hero's pragmatic choice of mate to a less sensible couple in a subplot.”⁸⁵² Inledningsvis är detta precis vad Bondestam gör. Ann-Mari uppställs som teatralisk och utagerande i jämförelse med den förnuftiga Elna, och kvinnornas relationer till män speglar deras lynnen. I jämförelse med Ann-Mari, som Ritamäki läser som ”romanens verkliga tragedienne” blir beskrivningen av Elna tidvis rent präktig.⁸⁵³ Redan tidigt personifierar Ann-Mari desperation i romanen:

Om man bara såg någon utväg ur denna eviga tröstlöshet, en enda liten ljusglimt, ett enda litet halmstrå att hålla sig flytande på. Men man ser ingenting, absolut ingenting. Hela livet är strunt. Absolut strunt. [...]

Ja, man skulle ha ett barn. Någotting att leva för, att älska och hoppas på. En framtid trots allt. Och främst någotting att älska. [...] Något som vore varaktigt och äkta. Inte som dessa halvhjärtade förhållanden hon levat i[...] meningslöst och besinningslöst, precis som en del människor äter pulver för att döva sin eviga

852 Pratt, Annis, 1981, 15

853 Ritamäki, Tapani, 2000, 125

pinande huvudvärk.[...] Att vara till är bara en enda lång värk, som fräter sönder en invärtes, nerver och inälvor, själ och kropp.⁸⁵⁴

Som ett fångat djur i bur söker Ann-Mari hektiskt efter en utväg och lindring för tomheten. Andra kvinnors äktenskap ter sig som en nagel i ögat och hon vill inte promenera förbi Fiskartorpet som ”är så fullt av familjeidyller så här på söndagen, så det är mera än jag står ut med.”⁸⁵⁵ Med ironiska drag tecknar berättaren hur Ann-Mari till och med avundas Elnas förhållande till Ejnar. Hennes ”halmstrå” introduceras sedan i romanen med namnet Per-Olof. I likhet med Vega Dysters första möte med Tancred sker också denna blixtförälskelse på ett myllrande festgolv, när Ann-Maris ensamhet känns som allra mest intensiv:

Plötsligt känner [Ann-Mari] sig oerhört ensam. Det är som om man alldeles glömt bort henne, som om hon inte alls existerade för de andra. Varför kom hon hit egentligen, här är hon ju helt överflödig.

Var är hon inte det för resten. Överflödig! Finns det någon så överflödig människa som hon...⁸⁵⁶

När Per-Olof fångar upp henne på festgolvet, där hon muttrar om att ”gå i sjön” heter det: ”Prat, Ann-Mari. Han lyfter upp hennes huvud och ser henne leende i ögonen.”⁸⁵⁷ I nästa stund är hon räddad. Villigt förlorar hon sig i Per-Olofs ögon. Hennes ansikte börjar skimra och varmt och sinnligt sjunger hon en visa bara för honom. Men i likhet med Ann-Maris tidigare förhållanden beskrivs också relationen till Per-Olof som hetsig, förvirrad och tyngd under skyhöga förväntningar där den andras kärlek utgör själva levnadshoppet. Berättaren skildrar labila känslökast, som får sin intensitet av den ständigt hotande tomheten:

I nästa ögonblick står han tätt inpå henne, hans händer famlar efter henne, drar henne till sig, sluter sig hårt om henne.

– Jag älskar dig, älskar dig, älskar dig. Det kommer helt sakta, med kvävd och skälvande röst.

Och så släpper han henne plötsligt igen. Hon vacklar och är nära att falla. Först långsamt börjar det gå upp för henne vad som har hänt, och hennes ansikte strålar

854 *Fröken Elna Jobansson*, 29f

855 *Fröken Elna Jobansson*, 52

856 *Fröken Elna Jobansson*, 33

857 *Fröken Elna Jobansson*, 34

upp i ett lyckligt leende.

Men när hon försöker fånga hans blick vänder han sig bort. Hon känner sig förvirrad och osäker igen. Och så biter hon ihop tänderna för att betvinga en häftig lust att skrika.⁸⁵⁸

I Ritamäkis läsning får känsligheten sin förklaring av den ekonomiska knappheten. I den meningen kunde Ann-Maris relation till den förmögna Per-Olof också förstås som en önskan om ekonomisk trygghet. Men i mitt tycke skildras opportunisten som mer emotionell än ekonomisk. Per-Olofs eleganta hem i Brunnsparken gör Ann-Mari närmast beklämd, medan hon samtidigt ser honom som något av en frälsare. Efter att han avslutat relationen beskrivs Ann-Maris självuppgivelse som mässande:

Hon talar sakta och enträget, med mjuk och skälvande röst. Hennes ögon lyser extatiskt.

– Jag skulle kunna göra allting för dig, säger hon enkelt. – Allting. Vad du än bad mig om. Jag skulle kunna dö för dig. Det skulle vara mycket lätt, käraste.

En lätt sky av motvilja drar över hans ansikte och han vänder sig bort.

– Du får inte bli patetisk.

Det kommer som en dolkstöt. [...] [Ann-Mari] ser – hon kan inte undgå att se – att hon är mera ensam än någonsin. Hon får plötsligt en känsla av att hon kunde falla ned och dö här, framför honom, utan att han skulle märka det.⁸⁵⁹

Ann-Mari uppställer först aktivt döden som sitt slutgiltiga kärleksbevis, medan den andras bortvända blick i nästa stund drabbar som ett knivhugg. Händelsen förebådar Ann-Maris självmordsförsök, som hon dock, igen i likhet med Vega Dyster, överlever. Tematiseringen av det kvinnliga självmordet i både *Chitambo* och *Fröken Elna Johansson* kan således förstås som en gestaltning av kvinnlig platslöshet, där *déréliction* som kulturellt ontologiskt tillstånd får sitt manifesterade uttryck. Döden är det yttersta uttrycket för ett liv utan äktenskapets – eller, i en mer modern variant, parförhållandets – existensberättigande. Till skillnad från äldre hjältingor, som Fredrika Runebergs Cecilia Boije som i *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* tynar bort, blir dock döden som det heterosexuella kontraktets andra pol i denna senare kvinnolitteratur alltmer ett aktivt val. Döden målas med drag av både självhävdelse och hämnd, och framställs

858 *Fröken Elna Johansson*, 61

859 *Fröken Elna Johansson*, 165f

som det yttersta försöket att råda över den andras blick. "[I]t can surely be argued that all masochistic or even suicidal behavior expresses the furious power hunger of the powerless", skriver Sandra M. Gilbert och Susan Gubar i *The Madwoman in the Attic*.⁸⁶⁰ I *Fröken Elna Johansson* får den psykologiska dynamiken igen medvetet uttryckt, när Elna i efterhand funderar över Ann-Maris agerande: "Kan man drivas till självförintelse av bara abnorm självhävdelsedrift?"⁸⁶¹ Elna framställs som omedveten om den verkligt djupa smärta som platslösheten kan tillspetsas i och Ann-Maris självmordsförsök ställs i romanen i tvetydig dager som ett uttryck dels för verklig förtvivlan, dels för emotionell manipulation, som de facto aldrig blir livshotande: "Dålig teater och ingenting annat", avfärdar Elna väninnan.⁸⁶²

Då handlingen framskrider vänds dock nu den narrativa dubblingens ursprungliga effekt upp och ned. Elnas präktighet framställs alltmer som en fälla, medan Ann-Maris djupa fall leder henne att bygga upp sitt liv på nytt från grunden. I sin systers hem på landsbygden där Ann-Mari hämtar sig, börjar hon skriva dikter och sagor "allvarligare menat och bättre gjort" än "allt journalistiskt nonsens, som jag fabricerat under de senaste åren".⁸⁶³ I den ständiga jämförelsen väninnorna emellan blir Ann-Mari plötsligt den vitala, medan Elnas självbild dalar, men också utmanas. Ann-Maris position blir plötsligt en förebild för Elna, som ännu kämpar med svårigheten att våga känna djupt och handla enligt sina känslor:

Det är naturligtvis inte för Ann-Maris del [Elna] känner sig kuslig till mods. Ann-Mari som, all sin påstådda melankoli till trots, är vitalare än någonsin. Som håller på att skapa sig något som kanske kunde kallas en livsform. Som håller på att realisera sig själv i konstnärligt skapande. Som äntligen börjat drömma om att bli något...

Hon är kuslig för egen del. Det känns som om man höll på att bli allt ensammare om att vara misslyckad.⁸⁶⁴

Senare, när Elna själv mist både Ragnar och Ejnar, tillskrivs hon kontakt

860 Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan, 1984/1979, 285

861 *Fröken Elna Johansson*, 174

862 *Fröken Elna Johansson*, 175

863 *Fröken Elna Johansson*, 223

864 *Fröken Elna Johansson*, 225

med liknande känslor som föregick Ann-Maris självmordsförsök, men samtidigt en insikt om vikten av att inte ge dem överhanden:

[Elna] sitter och vaggar fram och tillbaka med händerna hårt tryckta mot ansiktet som en som kämpar med en våldsamt fysisk smärta.[...] Det svider som eld. Ibland måste hon bita ihop tänderna för att inte skrika högt. [...]

Ja, man skall leva vidare. Man dör faktiskt inte av sådant här. Men hur man skall orka är mycket svårt att förstå.[...]

Så brister hon i skratt, men tystnar med detsamma.

Inte bli hysterisk, tänker hon i ett slags desperat beslutsamhet. Vad som helst, bara inte det.⁸⁶⁵

Ändå följer berättaren till slut också Elna till den yttersta kanten. I likhet med Anna Åkesson och Hagar Olsson skriver Anna Bondestam in sig i en tradition av en ”mörk natt” för sin kvinnliga protagonist där upplevelsen av intighet blir så intensiv att Elna ifrågasätter sin mentala stabilitet och värdet av sitt liv. ”Jag håller på att bli galen” heter det i protagonistens inre monolog eller ”[d]en hårda asfalten är som gungfly under hennes fötter, för varje bil, som susar förbi, rycker hon till i ett slags formlös skräck, och hjärtat börjar slå trumvirvlar mot bröstkorgen av den minsta anledning.”⁸⁶⁶ Slutligen utmynnar krisen i självmordstankar:

Det är ingen vits, tänker [Elna] hårt, att hela livet bara ska vara en enda lång väntan på den välsignade stund, när man inte behöver vakna upp mera. Om man faktiskt inte har någonting annat att leva för, då är det lika gott att man så fort som möjligt ser till att det tar slut. Allting är bättre än att gå omkring som en levande död med sin egen liklukt i näsan...

I nästa ögonblick är hon uppe ur sängen. Hon drar kläderna på sig i svindlande fart, så rusar hon ut. [...] Hon vet inte vart hon är på väg, bara springer och springer. Undan sig själv.⁸⁶⁷

Tankarna leder aldrig till handling. Till skillnad från Vega Dysters ilfärd springer Elna undan sin egen destruktivitet. Räddningen finns denna gång inom kvinnan själv, levnadshoppet beror på Elnas egen medvetenhet om faran och på hennes beslutsamhet. I den meningen tematiserar såväl *Chitambo* som *Fröken Elna Johansson* döden som det heterosexu-

865 *Fröken Elna Johansson*, 266f

866 *Fröken Elna Johansson*, 270, 272

867 *Fröken Elna Johansson*, 286

ella kontraktets andra pol, men omvandlar den. Att såväl Vega som Ann-Mari överlever sina självmordsförsök, och att Elnas självdestruktiva tankar aldrig övergår i handling, blir ett ifrågasättande av kvinnlig platslöshet. Lidandet framställs som verkligt, men i grunden inte som *sant*. Bortom tomheten finns liv, som såväl Ann-Mari som Elna upplever som mer autentiskt. Kopplar man detta till Irigarays teori kan man se att Bondestams roman konstruerar den närmast olidliga tomhetsupplevelsen utanför det heterosexuella kontraktet som en av de imaginära roller som kvinnor mimetiskt måste utforska för att kunna vakna till själva rollens tomhet. Samtidigt är dock utforskandet aldrig slutgiltigt, platslösheten går inte att radera, enbart att bekanta sig med: "a spiral of ever-deepening but never final understanding"⁸⁶⁸.

Det är dock ur detta perspektiv som *Fröken Elna Johansson* kan läsas som en specifikt kvinnopolitisk text också i rent pragmatisk mening. Den djupa psykiska smärta som kännetecknar de kvinnliga protagonisternas "mörka natt" i *Gertrud Wiede*, *Chitambo* och *Fröken Elna Johansson* gestaltas som ett eldprov, som utmanar de kvinnliga huvudpersonerna till det yttersta av deras krafter. Men texterna gestaltar också en förmåga att hantera denna smärta, att kvinnorna inte per automatik måste brytas av den. Döden framställs alltså som intighetens yttersta uttryck och äktenskapets andra pol, men samtidigt bygger författarna upp narrativa spiraler, där den tillspetsade tomheten ingår, men går att möta och växa av. I Hagar Olssons tappning är mötet så tillspetsat smärtsamt att förlösningen kräver förtecken av kristen mystik och frälsning. Också i *Fröken Elna Johansson* rör sig romanen genom en serie av så kallade uppvaknanden, där det sista och mest kraftfulla sker i eftersvillet av Elnas självmordstankar och utmynnar i en hanterbar vardag. Bortom det mimetiska utforskandet av imaginär kvinnlighet spåras möjligheter för det kvinnliga att trots allt operera i språket.

7.4 Rummet vidgas

De två första delarna i *Fröken Elna Johansson* börjar båda med att Elna vaknar. I den första ringar klockan ilsket och hon kämpar med motvil-

868 Christ, Carol P., 1995/1980, 14

jan att stiga upp till ännu en arbetsdag. I den andra vaknar hon lycklig i Ann-Maris systers hem på landsbygden, insvept i familjens idylliska sagostämning, ”Prinsessa på sju bolstrar”.⁸⁶⁹ Scenerna utgör inledningar till romanens spiralartade uppvaknandetematik i vilken Elnas medvetande långsamt vidgas genom tilltagande insikter. Den tredje och sista delen inleds av naturens uppvaknande, våren, som Elna alltmer börjar känna sig delaktig i:

Blå skymning faller över staden – vårens blå skymning, som lägger sig som mild fukt över huden och doftar som en kryddört.

Elna har öppnat fönstret och gardinen fläktar sakta i luftdraget, som för doften med sig in i rummet. Själv har hon krupit upp på fönsterbrädet, och så har hon suttit länge redan, med huvudet lutat mot fönsterkarmen och ögonen slutna, och väntat.⁸⁷⁰

Gränserna mellan omgivningen och det egna rummet luckras upp, dofter tränger in och Elna sitter på fönsterbrädet, som en fågel i väntan på flykt. Hon väntar på Ejnar, men då han dröjer ger hon sig ut i staden på egen hand. Det är lördagskväll och feststämning. Berättarens beskrivning av Elnas vandring präglas av en påtaglig sinnlighet – ”ljusa vårdräkter lyser i dunklet och unga flickskratt porlar i luften”.⁸⁷¹ Häggens doft är intensiv och Elnas egen ”[hud] lyser genom strumpornas fina glänsande maskor”.⁸⁷² Den tidigare så hotfulla staden har blivit en scen för sinnenas glädjefyllda berusning och konturerna mellan inre och yttre, mänska och omgivning, stad och natur – ”bilarnas humlesurr”⁸⁷³ – ter sig inte längre skarpa:

Hemkommen tänder hon inte ljuset. Hon ställer sig i fönstret och stirrar ut i det tätande mörkret. Sedan går hon bort till schäslongen, lägger sig på rygg med häggkvisten på sin panna och armarna under huvudet.

Med häggdoften har vårnatten kommit in i rummet. Som en frän och stark virak stiger den ur blomklasens vita flamma.⁸⁷⁴

Scenen blir en kontrast till den där Elna efter det första grälet med Ejnar,

869 *Fröken Elna Johansson*, 101

870 *Fröken Elna Johansson*, 229

871 *Fröken Elna Johansson*, 231

872 *Fröken Elna Johansson*, 229

873 *Fröken Elna Johansson*, 230f

874 *Fröken Elna Johansson*, 231

rädd för den isande ensamheten, låg i mörkret utan att våga öppna ögonen. Det tätande mörkret utanför fönstret är inte längre hotfullt och vårens sinnlighet är också Elnas egen. Kroppens närvaro skrivs in som njutbar, snarare än tyngd och föraktad, och denna gång – till skillnad från den idylliska bekvämligheten hos Ann-Maris syster – är Elna inte gäst. Upplevelserna utspelar sig i hennes eget rum, i staden där hon bor. Den nyväckta sinnligheten övergår i en lustfylld fantasi:

Vid hennes sida går en ung man – en mycket ung man. Vem han är betyder föga. Minnet av honom har för länge sedan förbleknat. Han har aldrig betytt något, annat än denna enda natt, då han fick sin betydelse av hennes egna nattfångna och vårberusade sinnen. Det är kanske just det bästa med honom, att han är så helt tillfällig. Han har inte lämnat någon besk eftersmak i hennes minne.

Han håller henne under armen och ser från sidan ned på henne. Hon känner en lätt yrsel av beröringen och av hans blick, som är otålig och ung. Det susar i hennes tinningar och läpparna känns blossande heta. [...] Kyssarna bränner som eldgnistor, och hon skälver till var gång de träffar den bara huden. Det känns som om varje gnista skulle fortplanta sig längs fina trådar genom hela hennes kropp.⁸⁷⁵

Genom denna sinnlighetsskildring flyttar berättaren fokus från Elnas kropp som enbart utifrån sedd till också inifrån upplevd. Mörkret och ensamheten i Elnas rum upplevs inte längre som tomma. Gränserna för det inre rummet har vidgats och skapat plats för den egna sexuella njutningen. Jämför man *Fröken Elna Johansson* med *Sigrid Liljeholm*, där inte ens en promenad för protagonistens egen njutnings skull fanns inskriven, ter sig implikationerna av Elnas erotiska fantasi viktiga. Med scenen tar Bondestams roman ännu ett stort steg ur det heterosexuella kontraktet. Kvinnlig lust inte bara tillhör kvinnan själv, utan är också en del av den kvinnlighet som litteraturen kan skildra, utan att fördärv måste skrivas in som dess oundvikliga följd. Enligt Annis Pratt är kutymen inom kvinno- litteratur snarast den motsatta. Långt in på nittonhundratalet utmålades erotikens pris för både kvinnors kroppar och självupplevelser som skadligt högt: "That the bright, sunny, and self-enhancing experience of passion should seem to the modern writer to be a cold, darkening force preventing the development of self is a result of centuries of internalization of norms allocating feminine sexuality to the realm of the feared and the

875 *Fröken Elna Johansson*, 232f

dreadful.⁸⁷⁶ Bondestam stod dock inte ensam för en mer bejakande syn på kvinnlig sexualitet inom den finländska litteraturen under trettioalet. Bland annat Aino Kallas skildrade kvinnors längtan efter sexuell njutning, frihet och utveckling av skaparförmågan som en normsprängande kraft.⁸⁷⁷ I den meningen kan den kroppsliga närvaron som inleder den sista delen i *Fröken Elna Johansson* också läsas som ett sexuellt uppvaknande. Den framställs som ett steg i helandet av Elnas kroppsliga alienation och självföraktande spegelbilder.

Det fysiska uppvaknandet föregår Ragnars introduktion i romanen. Som karaktär är Ragnar mångtydig. Dels innehar han rollen som älskare. Förälskelsen mellan honom och Elna rotas i både känsla och intresse för den andra. I likhet med Gertrud Wiedes förälskelse i Boris efter den förnuftsmässiga förlovningen med Håkan, framställs också Elnas kärlek till Ragnar som autentisk och livsbejakande och som en kontrast till hennes förnufts- eller pliktmässiga band till Ejnar. Elna genomsyras av livslust och den trettioalistiska sakligheten viker undan för alltmer extatiska tongångar:

Elna står med ansiktet en smula lyftat och blickar rakt in i den vida rymden. Aldrig förr var den så intensiv i färgen, så mättad och ren, så djupblå och samtidigt liksom genomlyst av ett hemligt ljus där ovanifrån. Aldrig förr var den så svindlande vid, så utan gräns.

[...]

Och plötsligt bränner strupen av gråt. Ja, jag vill leva – leva – leva, tänker hon extatiskt. Nu vill jag det. Jag har ju aldrig förr vetat vad det vill säga att leva.

Jorden är blott du och jag och mull. Det ringer och ringer i öronen. Blott du och jag och mull. Det behövs ingenting annat. Det är ju alldeles fullkomligt just så.⁸⁷⁸

Men Ragnar är döende och relationen avslutas med att han reser bort efter bara några dagar. Samtidigt skrivs romanen ut ur den eventuellt förväntade genretillhörigheten som kärleksroman, till flera recensenters besvikelse. ”Också kärleken, som för en ung flicka skulle vara äventyret, det stora och gyllene, dras på något sätt ner i hennes gråa värld och ger henne blott en

876 Pratt, Annis, 1981, 89

877 Richard, Anne Birgitte, 1996, 341

878 *Fröken Elna Johansson*, 259f

fattig kortvarig lycka. Alltsammans är mycket verklighetstroget, men trist”, skrev Viola Renvall i *Tammerfors Aftonblad*.⁸⁷⁹ Också i *Hufvudstadsbladet* menade Olof Enckell att *Fröken Elna Johansson* snuvade läsaren på konfekten: ”Deras kärlekslidelse blir lika trist som deras arbetsliv. Men det är möjligt – och sannolikt – att denna färglösa jämnstrukenhet har sitt fulla psykologiska berättigande, även om den lämnar läsaren artistiskt otillfredsställd.”⁸⁸⁰

Alltjämt förväntades med andra ord litteraturen gestalta kärleken som de kvinnliga karaktärernas främsta äventyr. I min tolkning av romanen ska dock draget tolkas som att kärleken och bildningen fortfarande utgör oförenliga storheter på Elnas väg, där den ena måste förträngas för den andras väl. När författarskapets röst således väljer den ovanligare lösningen där kärleken förträngs, menar jag att Elnas ”andliga växt” kommer att prioriteras som berättelsens fokus. Ur detta perspektiv blir Ragnars roll i romanen också mentorns.

Som jag redan flera gånger återkommit till i detta arbete har lämpliga mentorer visat sig vara något av en bristvara inom kvinnolitteraturen. I Susans Fraimans engelska material från 1770-talet till 1860 är den unga kvinnans enda mentor ofta en man som skolar kvinnan för äktenskap med honom, vilket leder henne till en evig position som lärning.⁸⁸¹ Med liknande strategier som författarna till *I tättnande led* eller *Gertrud Wiede* värjer sig också Anna Bondestam för denna dynamik. Dörren till äktenskap med de manliga mentorerna konstrueras som stängd. Fokus flyttas till den betydelse mentorns skolning och kärlek får för kvinnlig självutveckling snarare än parbildning.

Hos Ragnar möter Elna den saknade bekräftelsen av sig själv som tänkande och intellektuell och likväl kvinnlig. Hennes allvar bemöts som tilldragande och intresset för hennes åsikter är äkta. Intressant nog låter Bondestams berättare, i likhet med Irigaray, respekten betona könsskillnaden:

Man kunde kanske säga, att [Ragnar] var manlig. Men också det säger så liter och missförstås så lätt. [...] Hans manlighet var överhuvudtaget inte germansk, den

879 Renvall, Viola, 10.1.1940, *Tammerfors Aftonblad*

880 Enckell, Olof, 21.12.1939, *Hufvudstadsbladet*

881 Fraiman, Susan, 1993, 6

behövde inte alls demonstreras för att man skulle lägga märke till den. Den var långt mer självfallen än så. Han var av den sorten, som genast kommer en kvinna att känna sig som en kvinna, därför att hon blir bemött som om hon verkligen vore det. Inte så att han hade varit särskilt uppmärksam mot kvinnor. Han hade bara en viss naturlig hänsynsfullhet och han hade den mot alla. [...]

Så hade åtminstone hon, Elna, känt det. I hans sällskap hade hon aldrig behövt känna sig som en tråkig och oväsentlig bifigur, trots att hon ingenting annat varit för honom än Ann-Maris väninna. Hon hade fått känna sig som en fullt självständig person, vars tankar och känslor faktiskt hade en viss betydelse och som hade ett kvinnligt egenvärde trots allt.⁸⁸²

Ragnar framställs således också som representant för en alternativ manlighet, annorlunda än de teutoniska besegrarideal som spred sig under trettiotalet. Citatet förebådar också de liberala politiska åsikter som berättaren kommer att beskriva hos honom, ett tydligt avståndstagande till tidens fascistiska maktpolitik och den vidare betydelsen av också den enskilda individens ställningstagande för Abessinien, som romanen senare kommer in på.

Kopplingen mellan Ragnar och Ann-Mari uppställs i handlingen av att de en gång varit ett par. Tapani Ritamäki menar att romanen skildrar ett triangeldrama mellan de tre, en tolkning som dock i mitt tycke ter sig något konstlad eftersom Ann-Mari redan försvunnit ur handlingen i det skede som Elna träffar Ragnar.⁸⁸³ Syftningen till Ann-Mari kan också läsas som en ledtråd till det psykologiska berättigande som Olof Enckell syftade på, eftersom kärleken i de båda kvinnornas fall alltså leder till självutplåning. Livets fullkomlighet ligger för Elna i en tvåsamhet där hon viljelöst låter sig ledas av armen om hennes skuldror, och livslusten, ”Ja – jag vill leva – leva – leva”, kopplas till en annan. Kärleken är äkta, men marken under hennes egna fötter är ännu inte fast. Relationen till Ragnar är inte jämställd, utan präglas av en vuxen-barn dynamik, trots att Ragnar visserligen skolar Elna till vuxenhet:

– Jag är antagligen hemskt barnslig, säger [Elna], men jag ville så gärna höra att du hade sökt upp mig för min egen skull. Och nu skäms jag för att jag har tvingat dig att säga det.

Han betraktar henne med ett litet förvånat uttryck i ögonen.

– Analyserar du alltid på det där sättet dina egna reaktioner, säger han.

882 *Fröken Elna Jobansson*, 240

883 Ritamäki, Tapani, 2000, 125

– Jag – jag vet inte. Kanske...

Han böjer sig fram mot henne och lägger lätt sin hand på hennes.

– Du får lov att skaffa dig litet mera självtillit, lilla vän, säger han vänligt.⁸⁸⁴

Citatet visar hur Ragnar pekar på gränsen mellan honom och Elna. Han frånsäger sig Elnas ”moderliga” ansvar för honom, den internaliserade platslöshet som hon ger uttryck för när hon ständigt ifrågasätter och tillintetgör sina känslor för att automatiskt göra plats för den andras. Han utgör således en skiljelinje i Elnas relationer, både till Ann-Mari och till Ejnar. Också med Ragnar försöker Elna villigt överlåta sin egen plats och låta hans tilltänkta känslor och behov få prioritet inom henne. Genom Ragnar konstrueras dock en karaktär vars identitet redan är fast och därför inte behöver förankras i en kvinna. I stället kan han vänligt spegla tillbaka den platslöshet som Elna ger uttryck för och uppmuntra henne att bättre värna om sitt eget utrymme. I *The Mother/Daughter Plot* pekar Marianne Hirsch på den i kvinnolitteraturen ofta förekommande broderliga mannen – i Adrienne Richs termer fantasin om ”the-man-who-would-understand” – som kombinerar moderlig omsorg med faderlig makt och ger kvinnan nycklar till legitimitet, auktoritet och en subjektsposition, utan att hennes egen berättelse uppslukas.⁸⁸⁵ I *Fröken Elna Johansson* framställs Ragnar som svaret på Elnas djupa längtan efter ”medmänniskor”.⁸⁸⁶ Han är i den meningen också brodern, kamraten eller drömmen om Den Nya Mannen, den ännu utopiska gestalten för jämställdhet, och, intressant nog, en jämställdhet som han bejakar i högre grad än Elna själv. Elnas utveckling i romanen kräver således både Ragnars närvaro och hans sorti, som därmed kommer att utgöra en kärlekshandling, också den.

Genom Ragnar konstrueras en klassisk representant för en liberal reflekterande människa. I diskussionerna med Elna betonar han vikten av en medveten och genomtänkt livshållning som förankring mot propaganda och känslighet och blir därmed en mentor också i en världsåskådning. För första gången i romanen får Elna medhåll i den ännu brännbara frågan om arbetarklassen. Även Ragnar respekterar arbetarpresen för en saklig behandling av dödstraffsfrågan efter inbördeskriget 1918 och samtals be-

884 *Fröken Elna Johansson*, 252

885 Hirsch, Marianne, 1989, 57f

886 *Fröken Elna Johansson*, 257

tydelse kan i den meningen ses som stärkande för Elnas egna tankar kring aktörskap, som tidigare i romanen kopplats till arbetarklassen. Samtidigt framställs bildning som centralt också ur ett världspolitiskt perspektiv i vilket det aktuella kriget i Abessinien förbereder större stormar:

- Men du kan ju inte begära, säger [Elna] tankfullt, att människorna i gemen ska kunna bilda sig en genomtänkt uppfattning om saker och ting.
- Så får de väl skylla sig själva då, mumlar han litet trött.
- Vad menar du med det?
- Att det kommer att barka åt skogen för eller senare. Kriget i Abessinien var ju bara ett eklatant uttryck för den hänsynslösa maktpolitik, som vissa stater öppet bekänner sig till. Men det kan människorna inte göra klart för sig. De är visserligen indignerade, för att deras instinkt säger dem att det är orättfärdigt det som nu har skett i Abessinien. Men de förstår inte, att så länge den sortens hänsynslösa expansionslystnad ostört få göra sig bred, så länge kommer också sånt här att uppåpas. Att det nästa gång kan bli deras egen tur.⁸⁸⁷

Samtalet påvisar en traditionell uppdelning mellan manligt och kvinnligt och Elnas tidigare position som pådrivare i politiska diskussioner har bytts ut till ett mer tankfullt lyssnande och lärande. Längre fram i romanen blir diskussionerna med Ragnar ett viktigt led i Elnas uppvaknande till delaktighet i sin omgivning och *Fröken Elna Johansson* kan i den meningen också uppfattas som ideologiskt driven utöver den dagsaktuella lönepolitiken. I ett kritiskt världspolitiskt läge utgör den ett ställningstagande för liberal politisk medvetenhet och aktivitet – en inställning som för övrigt blir nästan ironiskt aktuell i och med de politiska händelserna i Finland och Europa under samma höst som romanen kommer ut.

Romanens ställningstagande konstrueras kring kvinnan som aktör. Elnas självständiga aktörskap och politiska medvetenhet kräver förankring i en egen plats, där självuppgivelsen inte tar överhanden. Att kärleken och självuppgivelsen också för den trettioalistiska kvinnliga protagonisten går hand i hand verkar dock vara Bondestams slutsats. Det blir Ragnar som tar initiativet att resa iväg för att skydda Elna från hennes egna djupnande känslor för en döende man. Efteråt heter det i hennes inre monolog:

Nej, detta med Ragnar, det var ingen tillfällig sinnesberusning, som den lu-

887 *Fröken Elna Johansson*, 256f

rande förgängelseförmimmelsen givit en extra lyskraft åt. Det var något som hade kunnat bli ett verkligt livsinnehåll, något som hade kunnat bli av en fullkomligt avgörande betydelse om det bara fått fortsätta.[...]

Det är nog inte hennes fel – eller förtjänst – att det inte blev något. Hon skulle ha hängt sig – alldeles reservationslöst, om han bara låtit henne.⁸⁸⁸

Fröken Elna Johansson kommer således att dekonstruera den trettioårliga kvinnans förnuftsmässiga resignation. Som ett lager fernissa skrapas den bort och påvisar också tendensen till självuppgivande kärlek som Elnas främsta strategi för självskapande och livsinnehåll. Elnas utveckling i romanen hjälper henne att uppställa egna gränser såväl i vänskapen till Ann-Mari som i den förnuftsmässiga relationen till Ejnar, men drabbad av kärleken blir självuppgivelsen igen fullständig.

I den meningen kräver bildningsspåret i romanen en annan kraft än Elnas egen. Det heterosexuella kontraktets normativa upplösningsoptioner, äktenskap eller död, uppluckras i romanen genom ett och samma drag: *mannens* dödliga sjukdom, snarare än kvinnans. Jämfört med *Sigrid Liljeholm* där en kvinnlig självständighet framställdes som möjlig men slumpartad, har det trettioårliga äpplet i *Fröken Elna Johansson* inte fallit alltför långt från trädet. Till skillnad från protagonisterna i *I tätande led*, *Gertrud Wiede* och *Vindspel* problematiserar inte karaktärerna i *Fröken Elna Johansson* den självuppgivande kärleken och det blir därför handlingen som får hämta fram andra lösningar. Bortom parrelationen ekar det skräckinjagande, tomma rummet, den fullständiga meningslösheten och självdestruktiviteten. Som jag i föregående avsnitt har visat handlar dock romanen till viss grad om att särskilja denna tomhet från döden. Och eftersom tomheten inte leder till döden, måste den leda någon annanstans. Elnas insikt om detta blir romanens slutliga uppvaknande:

När hon närmar sig staden, börjar himlen vidga sig och ljusna allt mera och plötsligt skjuter de första solstrålarna upp över horisonten. Hon stannar ofrivilligt och drar in andan. Inför hennes trötta ögon håller ett stort under på att ske. Det färglösa gryningsljuset viker allt mera för fuktigt silverskimmer, som lägger sig som en tunn slöja över allt som är. Genom slöjan börjar tingen skimra i bleka ljusa färgtoner. Självaste luften är liksom full av glittrande silverljus. Och så, alldeles plötsligt, slår en fågel en yrglad morgonrevelj som spränger tystnaden, och i nästa ögonblick är rymden full av kristallklart fågelkvitter.

888 *Fröken Elna Johansson*, 269

Hon går långsamt bort till en sten invid och slår sig ned. Hon känner sig plötsligt sällsamt vaken. All trötthet är försvunnen, all plågsam värk och oro. Efter en stund märker hon, att hon med glad förvåning sitter och betraktar en klar vattendroppe, i vilken morgonljuset speglar sig. Någonstans alldeles i närheten börjar en fågel plötsligt sjunga med en sådan frenetisk iver, att hon måste dra på munnen. I nästa ögonblick snör strupen ihop sig. Hon tycker att hon aldrig någonsin hört något, som uttrycker en så överväldigande glädje som detta. Och så lutar hon ansiktet i händerna och brister i gråt.

Hon gråter alldeles lugnt och ljudlöst. Tårarna sköljer över hennes ansikte som ett friskt och hugsvalande flöde. Det är som om de aldrig ville ta slut. Hon vet inte själv huru länge hon sitter så, men när gråten äntligen upphör, känner hon sig som en annan människa. Nu märker hon också att hon verkligen är fruktansvärt trött, men det är som om också tröttheten skulle vara annorlunda. Den är ljuv.

Hon stiger upp och fortsätter, kommer så småningom in till staden. Hon har aldrig förut sett den i denna tidiga timme och hon blir full av förvåning över huru underbart vacker den är. Nytvagen, tänker hon med ett litet leende. Hon tycker, att hon inte alls känner igen sig. Hon går på en upptäcktsfärd i en helt ny stad.⁸⁸⁹

Livet fortsätter således och måste byggas upp kring fröken Elna Johansson allena. Citatet fångar en omvandling präglad av naturmystik, "ett stort under [håller] på att ske". Berättaren använder sig av naturintryck för att beskriva den förändring som pågår inom Elna. Morgonljuset beskrivs som silvrigt och "glittrande", kvittret är "kristallklart", vattendroppen likaledes "klar". Elnas intryck präglas således av en renhet i vilket missnöjets känslö-komplex av skam, aggression och förtvivlan upplöses och den uppdämda sorgprocessen släpps fri. I den meningen kan uppvaknandet också tolkas som en upplösning av det krampaktiga greppet om forna idyller. Det tomma rummet har skapat plats för "en helt ny stad". Trots att förändringen sker inom Elna förvandlas också hennes intryck av omgivningen, så att den tidigare så hotfulla, isolerande staden blir "vacker" och "nytvagen". Rumsligheten och upplevelserna av stadsrummet kan således läsas som projektioner av Elnas inre rum i vilket den pinande hemlösheten nu övergår i delaktighet. Isolationen omvandlas till upptäcktsfärd; bildningsresan blir sitt eget mål.

Till skillnad från *Chitambo* upplöses *Fröken Elna Johansson* inte med uppvaknandet, utan handlingen drivs tillbaka till den vanliga vardagen där uppvaknandets mystik måste integreras. I berättarens framställning är

889 *Fröken Elna Johansson*, 287f

Elnas svåra känslor inte bortblåsta och på en promenad förbi Vedutan, som Elna tidigare besökt med Ragnar, får hon igen kämpa med en ”häftig sveda invärtes” och med minnet av Ragnars röst.⁸⁹⁰ Men ändå har en förändring skett. Elna går inte ensam på sin promenad. Till sin egen förvåning har hon föreslagit arbetskamraten Halldén att följa med. Och Irma Halldén i sin tur föreslår Elna att de ska lägga bort titlarna med varandra: ”Vi – umgås ju dagligen... Elnas ansikte undergår en snabb förvandling från överraskning till glädje. – Det var ett gott förslag, säger hon skratande, men hon har en tjock klump i halsen. Jag har fått en kamrat, tänker hon, jag har fått en kamrat.”⁸⁹¹ Scenen ekar av *Chitambos* slutord ”Framåt, kamrat!”, där Bondestams berättare tar steget ut och visar på vardagens konkretion: ”ett stort under” får sin personifikation i mänskligt samspel och kvinnlig vänskap.

I romanens sista kapitel är Elna ensam igen, hon har tagit avsked av vänninnan och söker sig till Tallbacken, också det ett ställe hon delat med Ragnar. Saknaden är närvarande, men hotar inte längre Elnas självbild. I stället finner Elna mening inte bara i relationen, utan också i själva sorgen och sin förmåga att hantera den. När de svåra känslorna vill ta överhanden, upp-täcker Elna en stadga hos sig själv och en möjlighet att bevara sin integritet också inombords mot den internaliserade platslöshetens hotfullhet:

Nej, säger hon sakta. Inte så. Det var inte det som var meningen...

Vad var det då som var meningen? [...] Hon hade visst bara helt dunkelt fått för sig, att det var här hon skulle komma till ro och klarhet. Det har något att göra med det hon själv sade denna afton: att man måste kämpa sig fram till det stadium, då man behärskar sitt eget lidande... [...]

Kärret suger, tänker hon med ett vemodigt leende. Men inte vända om. Aldrig mera gå ner sig i självömkans kär. I stället lära sig behärska sitt lidande. Göra något av sitt liv – trots allt...⁸⁹²

Att lära sig behärska sitt lidande sammankopplas i romanen med ett livsinnehåll, vägen ut mot vidare och större sammanhang, i vilka Ragnars roll som förebild och mentor för Elna blir central:

890 *Fröken Elna Johansson*, 291

891 *Fröken Elna Johansson*, 292f

892 *Fröken Elna Johansson*, 295f

Ja, [Ragnar] hade visst det han. En livssyn, som var grundad på respekten och vördnaden för vissa ovanskliga andliga värden... Men vad har hon? En rättfärdighetskänsla, grundad på personligt missnöje och otillfredsställdhet – på sin höjd. Slö bitterhet och vag och oreflektad oppositionslustnad.

Men kanske ändå... Har den där oppositionslustnaden verkligen varit så vag och oreflektad? Har den inte i alla fall varit ett uttryck för en åskådning, som långsamt arbetat sig fram inom henne? En åskådning, byggd på hårda och bittra erfarenheter. En åskådning, som man kanske kan skapa sig ett livsinnehåll av...⁸⁹³

Citatet visar på det djupliggande symbiotiska beroendet. Alltjämt upplever Elna att det är Ragnar som besitter kunskap och ”andliga värden”, medan hon själv är tom och värdelös. Men berättaren beskriver också ett gryende reflektionsutrymme i Elnas självbild i förhållande till Ragnar, ett utrymme i vilket osäkerheten och mindervärdighetskänslorna tål att ifrågasättas. Att Elna hos sig själv börjar hitta den förmåga som hon tidigare enbart sett hos Ragnar blir således ett led i en försiktig frigörelse från den självuppgivande kärleken. Samtidigt skapar det utrymme dels för respekt för det egna lidandet, dels för att omvandla en otämjd aggression till konstruktiv ilska. Med den konstruktiva vreden följer även möjligheten för Elna att använda de svåra känslorna i kreativt syfte: att ”bygg[a]” en åskådning och ”skapa sig ett livsinnehåll”. Trots att någon direkt politisk verksamhet inte skrivs ut, antyds ett potentiellt politiskt skapande i romanen – och, om man så vill, i Elnas uppfattning av Irma Halldén som ”kamrat”. I Elnas utveckling mot ett mer respekterande sätt att närma sig själv och andra kvinnor skrivs samtidigt hoppet in som nyupptäckt kraft.

Genom byggnadstermerna konstrueras Elnas tillgång till aktörskap i romanen och till en tendens mot självförverkligande. Min läsning i detta kapitel skiljer sig därmed från Franco Morettis definition av bildningsromanen genom att frihet främst ses som en frihet till existentiella val, också inom den hårt tillskurna sfär av samhällelig rörlighet där handlingen utspelar sig. Den ekonomiska knappheten och den patriarkala kvinnosynen i *Fröken Elna Johansson* blir i den meningen uttryck för bildningsresans hinder, där det centrala för Elna blir den inställning hon antar till sina omständigheter. Romanen kan läsas som en samtidskritik riktad mot det ekonomiska systemets människosyn och tidens maktpolitik, men i min läsning skildrar den framför allt kvinnligt uppvaknande till tillhörighet

893 *Fröken Elna Johansson*, 297

i och ansvar för sin egen samtid. För att kvinnligt egenvärde ska uppstå på ett yttre plan, måste det upptäckas på ett inre plan. Bildningsspåret uppställs kring utvecklingen av denna inställning. I enlighet med Anna Bondestams roman handlar kvinnlig bildning dels om ett vidgat medvetande, där valet kan utgöra en möjlig kategori för Elna, dels om ansvaret att handla, också inombords genom att handskas med de egna svåra känslorna. Romanen avslutas med orden: ”Så lustigt, tänker [Elna] plötsligt, där hon raskt vandrar vägen fram. Så ensam som jag är nu har jag aldrig någonsin varit. Och ändå skrämmer det mig inte. Inte alls. Kanske kom jag i alla fall till en viss klarhet. Åtminstone om vägen...”⁸⁹⁴ *Fröken Elna Johansson* blir således en roman om att övervinna hemlöshetens dolda förgängelse och att hitta – eller snarare öppna – en väg mot ett eget rum. Den kvinnliga bildningsresans ansats blir att skapa detta existentiella utrymme som rymmer kvinnor både som självständiga och mellanmännsliga subjekt.

894 *Fröken Elna Johansson*, 298

8 Diskussion

Att identifiera den kvinnliga bildningsromanen

Att identifiera en kvinnlig bildningsroman blir en balansgång mellan idé-historisk medvetenhet och experimentlust. Det handlar om att minnas bildningsromanens humanitetsfilosofiska rötter i ideal som frihet, helhet och självförverkligande, och samtidigt om att ifrågasätta den klassiska synen på bildningsromanen som en genre som handlar om borgerlig manlighet. I de föregående kapitlen har jag analyserat sex romaner som kvinnliga bildningsromaner och funnit att genren utgör en fungerande begreppslik ram. Frågan som återstår är vad dessa romaner i sin tur kan berätta om genren. Vad kännetecknar en kvinnlig bildningsroman och vilken kulturell funktion fyller den?

1800-talets våg av nordisk kvinnoemancipation sammanföll med en betydande samhällslig rubbning. Många av de tidigare vedertagna hierarkierna och motsatstänkandena började ifrågasättas, försvaras och debatteras och då inte minst inom skönlitteraturen, där även den kvinnliga romanförfattaren småningom tog plats. I denna våg av förändring menar jag att den kvinnliga bildningsromanens ideologiska funktion som litterär genre uppstod. I samma anda som Wilhelm Meister-berättelserna i 1700-talets Tyskland bidrog till den sociala konstruktionen av medelklassmannen utanför skråsystemet, sammanföll den kvinnliga bildningsromanens uppkomst med samhällsliga krav på kvinnors medborgerliga jämställdhet. Ändå är den kvinnliga bildningsromanen inte en tendentiös genre i min mening, den utgör inget språkrör för kvinnors juridiska emancipation. Som en estetisk verksamhet kring kvinnlig subjektivitet ingår den snarare i en kulturell analys om likhet och skillnad. Den utforskar en kvinnlig subjektposition och hur denna skiljer sig dels från diskursiv kvinnlig platslöshet, dels från

den till synes neutrala, universella/manliga subjektspositionen. Med hjälp av bildningsromanens traditionella markörer (lärlingen, bildningsresan, mentorerna) och den icke-traditionella protagonisten (en kvinna) utgör den ett kognitivt experiment, som utmanat såväl kritiker som rådande samhällsnormer. Genom att bryta mot det heterosexuella kontraktet ifrågasätter den synen på kvinnlighet som en komplementär funktion till manlighet och åskådliggör i stället kvinnlighet som något obestämt, men eget.

Genom Luce Irigarays filosofiska etik har jag i romananalyserna spårat gestaltningar av mimesis, den ”parodiska lek” där de kvinnliga protagonisterna söker sig tillbaka till de platser där de exploateras i diskursen, men utan att stanna där. Kvinnlig integritet framställs i romanerna som en balansgång bortom de dualistiska klyvningar av kropp och själ, känsla och förnuft, inre och yttre som präglar de västerländska diskurserna och placerar dessa halvor hos kvinnor respektive män. Protagonisternas strävan efter denna helhet utgör samtidigt något av ett *sine qua non* för den kvinnliga bildningsromanen som genre, eftersom den ”kvinnliga halvan” traditionellt endast har rymt det inre livet, känslan, dårskapen och drifterna, medan den manliga subjektspositionen representerat förnuft och andlighet och med dem den klassiska bildningen. På det tematiska planet kommer rörelsen vidare och framåt – protagonisternas förmåga att överleva, bevara sin integritet och växa – att representera det kvinnligas eventuella möjligheter att trots allt operera i språket. Den västerländska symboliska ordningens syn på kvinnlighet som ”rest”, som odifferentierad moderlighet ur vilken manlig identitet utgår, åskådliggörs och får motstånd. Kulturellt sett är detta djärvt, eftersom de kvinnliga bildningsromanerna således inte bara ifrågasätter rådande representationer av kvinnlighet, utan även erbjuder alternativa visioner. Som Kristina Fjelkestam uttryckt det: skönlitteratur återger inte en fastställd verklighet, utan är med och skapar den.⁸⁹⁵ På ett kulturellt plan *skapar* den kvinnliga bildningsromanen kvinnlighet(er) bortom idealiserade normer.

8.1 Representationer av kvinnlighet

I enlighet med Irigarays teori kan man uppfatta de kvinnligheter som gen-

895 Fjelkestam, Kristina, 2002, 11

ren skapar som utkast till en alternativ symbolik. Denna symbolik ersätter dock inte den rådande, utan snarare utvidgar den. Margaret Whitford skriver:

It would be a symbolic which, by making a place for the woman, would enable cathexis of the relation *between the two parents*. It would not replace the paternal metaphor with a maternal one, but would allow woman as a lover, and mother as co-parent to enter the symbolic for the first time.⁸⁹⁶

Medan genren historiskt framskrider, framträder skönjbara utvecklingslinjer i mitt romanurval: resurser, kreativa krafter och kontaktytor. Dessa representationer av kvinnlighet framstår som möjligheter att såväl förhålla sig till den imaginära symboliska ordningen som att vidareutveckla den.

Förkroppsligad andlighet

Jag har argumenterat för att Fredrika Runebergs *Sigrid Liljeholm* från år 1862 är startskottet för den kvinnliga bildningsromanen i Finland. När Sigrid i romanens slutscener avsäger sig ansvaret för sin forne fästmans heder och hävdar att hon endast vill svara inför Gud och sitt samvete, slår Fredrika Runeberg in en litterär kil i den symbiotiska könsdynamik som definierat mannen som ande och kvinnan som kropp. En kvinna gestaltas som en andlig varelse. Det är en manöver som trots häftiga protester under sin samtid öppnar en ny ådra i den finländska litterära diskursen.

Den andliga färdighet som Fredrika Runebergs protagonist utvecklar utesluter dock hennes kropp. I min tolkning av *Sigrid Liljeholm* gestaltar romanen en klyfta mellan en kvinnas kropp och själ utan att klyftan medvetandegörs vare sig på berättar- eller karaktärsplanet. Den kommer därmed inte heller att överbryggas i romanen. Genom att kroppen således helt förträngs kan Sigrid som protagonist också nå ända fram till det slutmål som Koivukylä representerar. Den finska skogsbyn blir symbolen för en självständig kvinnlighet, rotad i andlighet. Sigrid "blir hel" i romanen, men representationen av helhet är den samma som tillskrevs det förmoderna, manliga subjektet: oberoende, handlingskraft och en nästintill fullständig kontroll över känslolivet. I den ekvationen var kroppen inte relevant.

896 Whitford, Margaret, 1991, 89

Den entydiga transcendentia seger som Koivukylä utgör kommer dock i och med modernitetens genombrott att nyanseras. Drygt tjugo år senare, år 1886, handlar Alexandra Gripenbergs roman *I tätmande led* inte längre om att gestalta en kvinna som andlig varelse, utan om att teckna henne som både andlig och sinnlig och kluven däremellan. I 1900-talsromanerna Anna Åkessons *Gertrud Wiede*, Hagar Olssons *Chitambo* och Anna Bondestams *Fröken Elna Johansson* utvecklas tematiken kring kvinnlig kluvenhet vidare. Klyftan mellan kropp och själ tecknas som djupt internaliserad hos romanernas protagonisterna, som i och med en alltmer medveten bildningssträvan ofta identifierar sig med den manliga subjektspositionen och bär på ett kvinnoförakt. Romanernas bildningsresor skildrar sedan protagonisternas övergång från strikt rationalitet till kroppsliga uppvaknanden, där den upptäckta sinnligheten även inbegriper empati och framtidstilltro. Kvinnlighet representeras som förkroppsligad andlighet – en inre upplevelse av plats eller ett ” eget rum”, både som ett egenvärde och som ett utgångsläge för samhällslig plats. Väsentligt att märka är dock att romanerna ofta också skildrar en rörelse tillbaka till kroppsliga förnekanden. Den diskursiva klyftan mellan kropp och själ, mellan alienation och förkroppsligad andlighet, måste överbryggas om och om igen.

Medvetenhet

Den kvinnliga bildningsresan är en resa mot utökad kvinnlig medvetenhet. I *Sigrid Liljeholm* konstrueras protagonistens medvetenhet som en insikt i valfrihet, en möjlighet för kvinnan att aktivt delta i skapelsen av sitt liv. Samtidigt utformas en medvetenhet om vilka diskursiva roller som står en kvinna till buds: ” jag är icke mera den unga, mjuka flicka som kunde lefva för att tjena, för att forma sig efter sin make, för att bortge sig sjelf och sin egendomlighet och försvinna i honom”, konstaterar Sigrid i romanens upplösning.⁸⁹⁷ I enlighet med Irigarays mimesis-begrepp prövar protagonisterna i samtliga romaner på de diskursiva positionerna för en kvinnlig referent, men utan att fullständigt reduceras av dem. I handlingens framskridande skapas en möjlighet för de kvinnliga karaktärerna att benämna och bearbeta dessa positioner, snarare än att enbart omedvetet

897 *Sigrid Liljeholm*, 373

styras av dem eller försvara sig mot dem. "[E]n förunderlig klarhet och kraft ha börjat växa i mitt inre", heter det i slutet av Gertrud Wiedes bildningsresa. Citatet fångar såväl hennes medvetenhet om hur kvinnlighet konventionellt uppfattas som hennes tillit till den väg hon själv valt, som avviker från de traditionella. Upplevelsen präglar avslutningsvis samtliga protagonister i mitt material. I de senare romanerna, och tydligast i 1930-talsromanerna *Chitambo* och *Fröken Elna Jobansson*, konstrueras medvetenheten även som ett ansvar att handskas med den internaliserade kvinnliga platslösheten: att benämna och bearbeta de självdestruktiva tendenser som den manifesteras i.

Konstruktiv vrede

I analysen av *Sigrid Liljeholm* diskuterade jag borgarhustrun fru Margaretha de Wyk som inkörspport i den kvinnliga vredens omedvetna uttryck: maktmissbruk, förakt och bitterhet. Dessa indirekta uttryck för kvinnlig aggression rör sig som en röd tråd också i det övriga materialet. Fru Margaretha utgör en särskilt intressant karaktär eftersom romanens kvinnliga berättare genom henne pläderar för en alternativ aggressionsform. "Var vild, var motsträfvig, var blott denna gång uppstudsig, följ blott denna gång ditt inres varnande röst", uppmanar hon och pekar därmed på möjligheten för kvinnor att använda sin vrede i konstruktivt syfte till att sätta sina egna gränser.⁸⁹⁸ När Sigrid i romanens avslutning hävdar sin integritet genom att avvisa den svekfulle Enevalds förnyade frieri är det denna konstruktiva kvinnliga vrede som hon ger uttryck för.

På grund av kopplingen mellan kvinnlig aggression och integritet utgör vredens tematik en central del av den kvinnliga bildningsromanen som genre. Den svåra balansgången mellan destruktiv och konstruktiv vrede, mellan förakt och integritet, är ett återkommande tema i samtliga romaner. Intressant nog framställs balansgången på intet sätt som enklare för protagonisterna i de historiskt sett senare romanerna, snarare tvärtom. Den historiska kronologin syns närmast i att destruktiviteten ges tydligare uttryck i dessa senare romaner, där huvudpersonerna är mindre idealiserade. De inre konflikterna framställs mer dramatiskt i 1900-talsromanerna där kvinnors självmordstankar öppet tematiseras. Genrens omskrivning

898 *Sigrid Liljeholm*, 230

av det heterosexuella kontraktets dysforiska pol innebär dock att destruktiviteten avslutningsvis omvandlas till konstruktiv aggression i samtliga romaner. I samma veva kommer kvinnlighet att representeras som en förmåga hos kvinnor att sakligt försvara sin egen plats i samhället och självförverkligande verksamhet.

Erkänd sexuell lust

En ytterligare representation är av kvinnlighet som erkänd och medveten sexuell lust. I flera av romanerna kopplas kvinnlig sexualitet till protagonisternas kroppsliga uppvaknanden, men som Sigrid Backmans *Vindspel* visar är de två inte synonyma. Trots att Astri intensivt bejakar sin sinnlighet, upplever hon inledningsvis erotisk lust som en förbjuden och föraktfull del av kvinnors kroppslighet. Att våga bejaka den egna erotiska lusten framställs i så väl Backmans roman som flera av de andra som en central del av protagonisternas bildning, representativ också för kontrollförlust i själkets tjänst. Redan i 1880-talsromanen *I tättnande led* antyds sexualiteten som en livsbejakande kraft hos Sofie, men förkläds prudentligt i en symbolisk beskrivning av vårens nyväckta krafter. Tidsmässigt blir därmed *Gertrud Wiede* från år 1909 den tidigaste romanen i materialet att öppet skildra kvinnlig lust. Samtidigt framställs kvinnlig sexualitet i såväl *Gertrud Wiede* som *Vindspel* som problematisk, rent av farlig. De båda romanernas berättare medvetandegör det höga pris en kvinna får betala för ett liv utanför konvensen, det vill säga för ett sexuellt förhållande utanför äktenskapets institutionella ramar. Oäkta barn med samhällelig utfrysning som följd tecknas som rella hot för kvinnor i den tidiga 1900-talslitteraturen. I 1930-talsromanen *Fröken Elna Johansson* har tiden blivit djärvare och sexualiteten mindre konfliktfylld. Elnas lust behöver ingen man för att väckas, utan framställs inledningsvis som en del av hennes eget inre liv. När en man senare kommer in i bilden i formen av en förälskelse blir dock Bondestams berättare, i likhet med Åkessons och Backmans, mer vaksam. Hos Bondestam centreras de sexuella konflikterna dock inte längre kring riskerna för konvensbrott, utan enbart kring risken för kvinnlig självuppgivelse.

Kvinnlig sammanhållning och vänskap

Samtliga romaner i denna studie åskådliggör betydelsen av kvinnlig sammanhållning och vänskap. De två tidigaste böckerna utmynnar i en ensam

kvinnogestalt, styrkt i sin självständighet av sin relation till Gud men, viktigt nog, också till sina väninnor. När Enevald på sitt besök i Koivukylä påtalar Sigrids ringa möjligheter till lämpligt sällskap ute i ödemarken lyder svaret: "Såväl Karin Fleming som Hebla, mina kära, gamla vänner, hafva besökt mig här."⁸⁹⁹ Också i Gripenbergs roman *I tättnande led* bryter huvudpersonen Sofie Veyman avslutningsvis sina band till såväl lektor Saarela som fosterfamiljen, medan vänskapen till Rosina består. De senare romanerna, *Gertrud Wiede*, *Vindspel* och *Fröken Elna Johansson*, präglas ännu tydligare av sprickor i protagonisternas självtillräcklighet och ett behov av väninnor och kvinnlig sammanhållning som stöd. Samtidigt bidrar den kvinnliga gemenskapen till protagonisternas självutveckling. Gränslöshet och fördomar mellan kvinnorna bearbetas. Vänskapen blir en möjlighet för de kvinnliga huvudpersonerna att utvecklas i sin förmåga att sätta gränser, men också att uppleva medkänsla och solidaritet med kvinnor som representerar andra varianter av kvinnlighet än de själva. I den andan gestaltar romanerna betydelsen av kvinnlig sammanhållning bortom klassgränserna. I 1930-talsromanerna *Chitambo* och *Fröken Elna Johansson* myntas begreppet "kamrat" med sina uppenbara associationer till vänsterideologierna, men också till systerskap. Den kvinnliga gemenskapen blir ett forum för kvinnliga förebilder, emotionellt stöd och kunskapsutbyte.

8.2 Genrens kännetecknande drag

Kvinnlig bildning framställs i romanerna som en transformerande process från internaliserat förtryck till ideologiskt färgad frigörelse. Kännetecknande för genren är att bildningsprocessen byggs upp kring att protagonisten utvecklar motstånd mot kvinnlig platslöshet och att den utmynnar i meningsfull förändring. Avslutningsvis diskuterar jag nu dessa kännetecknande drag, som jag även uppfattar som kriterier för att identifiera genren kvinnlig bildningsroman.

Internaliserade patriarkala strukturer

Den tematiska gestaltningen av den kvinnliga protagonistens bildningsprocess kännetecknas av att den till betydande grad utspelar sig på en

899 Sigrid Liljeholm, 369

inre arena. Som genre skildrar den kvinnliga bildningsromanen kvinnors kamp mot de patriarkala diskursernas kvinnliga platslöshet som kvinnorna internaliserat. Patriarkatet gestaltas således inte så mycket som en samhällelig, utanförliggande kraft som ett diskursivt maktsystem som båda könen är underkastade och internaliserar. Genrens ideologiska jämställdhetssträvan utgör i den meningen ingen kamp mellan män och kvinnor, utan framställs i första hand som en intern kamp, där varje individ, man och kvinna, bär sitt eget ansvar. På samma sätt som de kvinnliga protagonisterna präglas av både en frigörelsesträvan och egna patriarkala tendenser förekommer även en bred variation bland de manliga karaktärerna i undersökningsmaterialet. Från starkt patriarkala män som Enevald Fincke i *Sigrid Liljeholm* eller hovrättsrådet Wiede i *Gertrud Wiede* går spektret över till självreflekterande, djupt mänskliga karaktärer som *Chitambos* farbror Eberhard eller *Fröken Elna Johanssons* Ragnar som genom sina medvetna förhållningssätt kommer att utgöra mentorer i de kvinnliga protagonisternas bildningssträvan. Med karaktärer som lektor Saarela i *I tättnande led* eller Sven i *Vindspel* gestaltas en parallell frihetssträvan hos romanernas manliga huvudpersoner. Manlig bildning med idealistiska förtecken av frigörelse är det dock inte nödvändigtvis frågan om. Saarela resignerar och väljer makten framom friheten, medan Svens framtid förblir en öppen fråga.

För de kvinnliga protagonisterna sammanfaller kampen mot de diskursiva maktstrukturerna med en kamp för självet. Protagonisternas själv är klivna – de dras mellan sina inre motstridigheter, som samtidigt kännetecknar dem som moderna karaktärer. Självet som de arbetar hårt för kunde i enlighet med Lilian Munk Rösings och Magnus Rösings artikel "Könets fall" betecknas på följande sätt:

[Självet är] upplevelsen av att vara ett helt och konsistent subjekt. En upplevelse vars språkliga uttryck är: "Jag är den jag är". Självet är "Jag är den jag är". Men att vara den jag är är också att vara det kön jag är. Jag är den man jag är. Jag är den kvinna jag är. Självet är känslan av att bo i sig själv, att vara sitt eget hem. Men att bo i sig själv är också att bo i en kropp. Självet *är* inte kroppen. Självet är en känsla av att bo, också i kroppen.⁹⁰⁰

900 Munk Rösing, Lilian & Rösing, Magnus, 2002, 54. Munk Rösing och Rösing uppger i sin artikel att de baserar sig på den moderna självpsykologin som introducerades

Som Munk Rösing och Rösing beskriver självet kännetecknas det av stark integritet och man kan fråga sig hur detta hela, konsistenta subjekt sammanfaller med skildringarna av kluvna självbilder som jag diskuterar ovan. I psykodynamiska termer kan självet dock ses som en psykisk struktur, som trots att det uppnått stabilitet och inte väsentligen hotas av psykotisk kollaps, likväl kan sammanfalla med betydande narcissistisk sårbarhet och konfliktfyllda psykiska krafter.⁹⁰¹ Resonemanget blir viktigt att bena ut eftersom mina slutsatser på denna punkt klart avviker från Kristin Järvstads i avhandlingen *Att utvecklas till kvinna*. Utgående från sitt undersökningsmaterial av svensk 1900-talslitteratur menar Järvstad att bildningsbegreppet inte som sådant kan tillämpas på en kvinnlig protagonist. Med hänvisning till återkommande skildringar av den galna hjältinnan frågar hon sig om den kvinnliga hjältinnan överhuvudtaget har någon möjlighet att utveckla ett sammanhängande jag.⁹⁰² I enlighet med Tommy Olofssons distinktion mellan bildningsromanen och utvecklingsromanen är det dock specifikt utvecklingsromanens kvinnliga protagonist som Järvstad i sitt resonemang utgår ifrån.⁹⁰³ För det romanurval som Järvstad undersöker är terminologin välvald. Likväl utgör inte den kvinnliga utvecklingsromanens existens eller kännetecknen som sådana ett argument *mot* existensen av en kvinnlig bildningsroman, de påvisar enbart vikten av en distinktion.

Den grundläggande konflikten i den kvinnliga bildningsromanen byggs således inte upp kring protagonistens svårighet att utveckla ett sammanhängande jag, men nog kring svårigheten att värdera sig själv.

av D.W. Winnicott och har utvecklats i bland annat Heinz Kohuts bok *The Analysis of the Self* (1971).

901 Jämför Kohut om det sammanhängande självet, sid 4: "Unlike the patients who suffer from [psychoses and borderline states], patients with narcissistic personality disturbances have in essence attained a cohesive self and have constructed cohesive idealized archaic objects. And, unlike the conditions which prevail in the psychoses and borderline states, these patients are not seriously threatened by the possibility of an irreversible disintegration of the archaic self or of the narcissistically cathected archaic objects."

902 Järvstad, Kristin, 1996, 242

903 Se diskussionen om Tommy Olofssons distinktion i inledningskapitlet i avsnittet *Bildningsromanen*

Protagonisternas själv gestaltas som ständigt ifrågasatta både utifrån och inifrån. Utan egen plats i diskursen är den kvinnliga protagonisten en mottaglig yta för projektioner utifrån. Inifrån skildras de kvinnliga protagonisternas upplevelser av ”Jag är den jag är” som bristfyllda, värdelösa och existentiellt otillräckliga. Runebergs, Gripenbergs, Åkessons, Olssons och Bondestams hjältinnor bär alla på djupa internaliseringar av sig själva i någon annans tjänst och definierar det egna livets värde – eller snarare värdelöshet – därefter. De är dottern, fästmon, systern, lärlingen, älskarinnan eller vännen, men inte kvinnan. Undantaget är Astri i *Vindspel*, men också hennes idealisering av kvinnlig självtillräcklighet framställs i romanen som ett försvar mot rädslor för kvinnlig självuppgivelse. Genom Irigarays teori har jag tolkat den inre dynamik som präglar de kvinnliga protagonisterna som ett uttryck för den kvinnliga referentens moderliga funktion i diskursen, en funktion som enligt Irigaray måste särskiljas från kvinnan för att en kvinnlig subjektsposition i språket ska bli möjlig:

It is essential that she no longer depend on a man's return for her self love. Or at least not absolutely. But a whole history separates her from the love of herself. Freud claims in his theory of sexuality that woman has to put love for her mother and for herself aside in order to love men. She has to stop loving herself in order to love a man who, for his part, would be able, and indeed expected, to continue to love himself.⁹⁰⁴

Den bristande självkärlek som Irigaray beskriver skildras i romanerna ofta som omedveten för protagonisterna själva. Ibland är den till och med fördold av en medveten feminism, som under Sofie Veymans emancipatoriska brandtal i *I tättnande led* eller Vega Dysters självbild av en kvinna som stolt seglar förbi fruntimmerskapets blindskär i *Chitambo*. Till de kluvna självbilderna som åskådliggörs i romanerna hör livsbejakande egenskaper som nyfikenhet på livet och kampanda jämsides med olika grader av internaliserad kvinnlig platslöshet, självuppgivelse, undfallenhet och martyrskap. Tydligast skildras kvinnlig självuppgivelse i den romantiska kärleksrelationen, där den ofta blir så fullständig att kvinnorna förnekar sina livs värden utanför relationen. ”[Jag] följer [] dig, Boris, utan präst och ceremonier, hvart du vill. – Sedan, när drömmen är slut, kan jag dö – ”⁹⁰⁵

904 Irigaray, Luce, 1993a, 65f

905 Gertrud Wiede, 208

lyder Gertrud Wiedes självdestruktiva kärleksmanifest. Som genre kännetecknas den kvinnliga bildningsromanen dock av att handlingen drivs vidare från dessa uttryck för det heterosexuella kontraktets symbiotiska könsdynamik. Romanen slutar inte med kvinnlig självutplåning, varken i en kärleksrelation eller i döden. Kvinnornas förlust av eller avståndstaganden från den manliga blicken går att överleva.

Likväl skildras separationen från det narcissistiska beroendet och, med det, steget mot kvinnlig individualisering som smärtsamma för protagonisterna. Bortom sin spegelfunktion för männen konfronteras de kvinnliga karaktärerna med sin hemlöshet i den symboliska ordningen. De möter en djup inre tomhet och faller in i det vakuum som Irigaray kallar *déréliction*.⁹⁰⁶ Samtliga huvudpersoner i mitt undersökningsmaterial möter en egen variant av denna tillspetsade intighet, som tecknas som en svår personlig kris, där döden, galenskapen eller den fullständiga meningslösheten hägrar. Genom att handlingen drivs vidare från denna dysfori(ska pol) kommer genren att särskilja de tomhetsupplevelser som kännetecknar *déréliction* från döden som konkret tillstånd. Den kvinnliga protagonistens lidande över platslösheten är verkligt, hävdar genren, men det är likväl inte sant. ”Jag grät av lycka över att jag inte hade behövt dö i mitt kval”, heter det i *Chitambo*. Genom en konfrontation med den tillspetsade intigheten vidgas protagonistens medvetenhet om den patriarkala diskursens verkan inom henne: ”Det var inte mig själv jag sökte, min fria horisont, det var honom, alltid bara honom, på tusen förvillade omvägar.”⁹⁰⁷

Genren framställer således en kamp om kvinnlig plats som slutligen kommer att föras i de mest sårbara skrymslena av protagonistens psyke. På denna punkt skiljer den kvinnliga bildningsromanen sig uppenbart från den traditionella bildningsromanen, där det är självskrivet att den klassiska hjälten har en egen plats i livet och romanens fråga närmast kretsar kring vilken denna plats är. I genren kvinnlig bildningsroman frågar protagonisten inte bara vem hon är, utan *om* hon är. Bildningsprocessen tillspetsas i frågan om hon räknas för egen del som kvinna. På den vägen skriver genren fram ett starkt ideologiskt ställningstagande för vikten av att skilja kvinnlighet från den moderliga spegelfunktionen, men visar att

906 Whitford, Margaret, 1991, 77f

907 *Chitambo*, 196

kampen för detta ”egna rum” är psykiskt krävande. Ur det perspektivet skildrar genren både kvinnlig utveckling och kvinnors psykiska smärta med ett nytt poetiskt allvar, möjligt att uppfatta som kvinnopolitiskt i rent pragmatisk mening. Carol P. Christ skriver:

Women need a literature that names their pain and allows them to use the emptiness in their lives as an occasion for insight rather than one more indication of worthlessness. Women need stories that will tell them their ability to face the darkness in their lives as an indication of strength, not weakness.⁹⁰⁸

Vägen till identitet och integritet – eller en kvinnlig bildningsväg – går i romanurvalet genom depressivitet, skam och dödsångest. I genrens idealistiska anda blir det dock möjligt för protagonisten att röra sig genom dessa inre landskap, utan att hon oåterkalleligt måste förverkliga de destruktiva impulserna.

Motstånd

En central del av den inre frigörelsesträvan som romanerna framställer är protagonisternas förmåga att utstå och överleva sina utvecklingskriser och att därigenom få tillgång till konstruktiva inre krafter. En särskild svårighet för den kvinnliga bildningsromanens protagonist är att kampen för en egen kvinnlig plats måste föras med precis den aggressionskraft som hon som kvinna är socialt förbjuden att (igen)känna som en del av sig själv. Eller som Ejnar i *Fröken Elna Johansson* säger: ”Och jag som alltid tyckt, att politiserande fruntimmer är det värsta som finns.”⁹⁰⁹ Kvinnlig bildning kräver att protagonisten utvecklar en tolerans för att uppfattas som detta ”värsta som finns” som politiserande, självhävdande, öppet och rakt arg, sexuellt vaken och avvikande från de normativa familjemönstren. Protagonisten måste således ta avstånd från den diskursiva konstruktionen av kvinnlighet som idealiserad självuppoffring och tåla skammen att inte vara en ”riktig kvinna” i omgivningens ögon.

I den meningen kräver de kvinnliga karaktärernas förankring i sin egen plats en viss brytning eller uppgörelse med samhällsliga normer. Brytningen är som sådan helt i enlighet med bildningsideologin, så som

908 Christ, Carol P., 1995/1980, 17

909 *Fröken Elna Johansson*, 82

Sven Erik Nordenbo beskrivit den. Jag återkommer här till Nordenbo, som menar att:

[T]ension exists between *Bildung* and *Herrschaft* (power and governance), because *Bildung* stands for the 'cultivation of man according to his own definition' while society for its part wants to shape man in line with *its* needs. *Bildung* does, it is true, on the one hand emerge from traditional upbringing in ordinary life; but on the other hand, by its very definition, it also undermines traditional *upbringing*, because[...] *upbringing* is driven by social considerations, while *Bildung* ought to accord with the essence of man.⁹¹⁰

I *Sigrid Liljeholm* och *Vindspel* gestaltas de kvinnliga protagonisternas brytning med "Herrschaft" genom förflyttningen till en konkret, utanför-liggande plats, Koivukylä respektive den vita gården. Platserna erbjuder Sigrid och Astri respekt från den inre alienationen: en möjlighet att leva i enlighet med "the essence of woman". "Du vet ej Helma, hur rik jag är, allt är mitt eget, mitt hjärta och mina tankar och mina båda händer, som intet begära", utbrister Astri och hennes gudmor svarar: "– Här i ödemarken får du visst behålla din rikedom".⁹¹¹ Kvinnornas brytning med samhällets maktstrukturer kan dock också ges mer abstrakta uttryck i form av uttalat och/eller politiskt motstånd. I *Gertrud Wiede* och *Fröken Elna Johansson* är det utvecklingen av en sund aggressionskraft som hjälper den kvinnliga protagonisten att börja sätta gränser såväl utåt som inåt mot sitt internaliserade självförtryck. Hon lär sig att känna igen de egna tendenserna till självuppgivelse och kan aktivt gå in för förändring: "Kärret suger, tänker [Elna Johansson] med ett vemodigt leende. Men inte vända om. Aldrig mera gå ner sig i självömkans kärr. I stället lära sig behärska sitt lidande."⁹¹²

Uppgörelsen med de samhälleliga normerna för kvinnlighet gestaltas dock inte enbart som psykologisk, utan även som en klassfråga. Med moderniteten och kvinnlig individualisering söndras drömmen om den förlorade idyllen, som för många av protagonisterna utgjort barndomens trygghet: ett borgerligt familjeliv, ekonomisk trygghet och självklara könsroller. I flera av romanerna gestaltas förlusten som svår för protagonisterna, trots att den borgerliga kvinnobildningen samtidigt känns kvävande.

910 Nordenbo, Sven Erik, 2003, 30

911 *Vindspel*, 28

912 *Fröken Elna Johansson*, 295f

Sigrid Liljeholms längtan ut till ödemarken möter inledningsvis moderns protester på grund av den degradering i klass och levnadsstandard som en flyttning skulle innebära: ”Du måste lefva i verlden och blifva försörjd af en man efter ditt stånd[...]. Icke får du uppoffra hela ditt timliga väl”, varnar fru Metta.⁹¹³ I *Gertrud Wiede* får protagonisten med en smeksam blick över sina vackra möbler och småsaker i flickrummet och undrar om hon ska klara av att skiljas ifrån dem: ”Tick-tack-tick-tack. Det lät som fat-tig-fat-tig. Var det tidens ande, som hviskade i hennes öra?”⁹¹⁴ För både Gertrud och Astri i *Vindspel* handlar klassuppbyggelsen även om att göra upp med ett internaliserat, omedvetet förakt för andra klasser och då särskilt för dess kvinnor. För flera av romanernas protagonister representerar den traditionella borgerliga kvinnligheten ”hem” och trots att de kämpar mot den upplevda fångenskapen i att utgöra detta ”hem” för männens identiteter, är steget ut i det okända skrämmande. Protagonisterna blir det som Päivi Lappalainen kallar ”mellanrumsgestalter”, alltför emanciperade för sin egen borgerliga klass, men alltför bildade för att tillhöra det övriga folket.⁹¹⁵ I enlighet med begreppet mellanrumsgestalt utgör de kvinnliga bildningsromanerna en berättelse om utrymmet *mellan* det trånga och det egna rummet, mellan symbiotisk enhet och individualitet, och bidrar därmed till en samhällelig berättelse av detta ”mellanrum” som potentiellt meningsfullt, snarare än ett livshotande vakuum.

Som genre är den kvinnliga bildningsromanen således idealistiskt uppbyggd kring kvinnlig frigörelse och jämställdhet som sina centrala värderingar. En slutgiltig jämställdhet uppnås inte i romanen, men genren både skildrar och konstruerar motstånd mot patriarkala strukturer. På det tematiska planet utvecklas motståndet som en del av den kvinnliga protagonistens identitet och på det strukturella planet gör texten motstånd mot äktenskapet som narrativ slutpunkt för de kvinnliga huvudpersonernas självutveckling. I enlighet med Rita Felskis definition fyller den kvinnliga bildningsromanen därmed kriterierna för en feministisk text: ”The defining feature of the feminist text is a recognition and rejection of the ideological basis of the traditional script of heterosexual romance cha-

913 *Sigrid Liljeholm*, 353

914 *Gertrud Wiede*, 17

915 Lappalainen, Päivi, 2000, 164

racterized by female passivity, dependence, and subordination, and an attempt to develop an alternative narrative and symbolic framework within which female identity can be located.”⁹¹⁶ Själv använder Felski begreppet ”feministisk bildningsroman”, en term som dock i min mening blir en tautologi. För att leva upp till sin genrebenämning måste den kvinnliga bildningsromanen per definition vara feministisk.

Meningsfull förändring

Genom utvecklingen av kvinnornas konstruktiva vrede över sin egen platslöshet i samhället och den parallella uppgörelsen med den traditionella borgerligheten omvandlas protagonisternas depressivitet i romanerna till kvinnligt aktörskap och en eventuell politisk aktivitet för ett förändrat samhälle. ”Framåt kamrat”, ropar Vega Dyster avslutningsvis i *Chitambo* och bejakar med sitt utrop både kampen som gemensam och behovet av förändring.

Det är detta sinnestillstånd av meningsfull förändring som den kvinnliga bildningsromanens optimistiska slutton grundar sig på. Friheten framställs i genren inte som kvinnors fria rörlighet i samhället, men nog som en frihet till egna val. Ur ett existentiellt perspektiv utgör de patriarkala diskursiva villkoren det *Dasein* som protagonisterna kastats in i och i vilket ansvar för de egna livsvalen kvarstår. Omgivningens maktstrukturer blir ett uttryck för bildningsresans hinder, där det centrala för den kvinnliga protagonisten blir den inställning hon skapar till de villkor som hon befinner sig i. Den omgivande världen med sina begränsningar uppfattas inte längre som statisk med kvinnor som evigt dömda till symbolisk hemlöshet, utan som föränderlig och därför meningsfull för kvinnor som aktörer.

Som genre blir den kvinnliga bildningsromanen således en riktad samtidskritik mot samhällets maktsystem, men också en skildring av kvinnligt uppvaknande till tillhörighet i och ansvar för sin omgivning. Diskursiv kvinnlig platslöshet ställs mot kvinnornas medvetenhet, konstruktiva vrede och upplevelser av sinnlig andlighet, egen sexualitet och solidaritet med varandra. Den kvinnliga platsen skrivs ofta in i texterna genom upp-

916 Felski, Rita, 1989, 129

vaknandets tematik. Protagonisten ”vaknar” från sina diskursivt styrda rationaliseringar till den egna kroppens levande känsla och/eller en andlig insikt av tillhörighet i kärleken som en omgivande kraft, större än den enskilda mannens och kvinnans personliga saga. Samtidigt innebär detta även en omskrivning av uppvaknandematiken, som i till exempel folksagan är en följd av prinsens kyss och leder enkom till romantisk heterosexuell kärlek. I ”The Novel of Awakening” hävdar Susan J. Rosowski att uppvaknandematik dock inte heller i kvinnolitteraturen leder den kvinnliga protagonisten vidare utan enbart skapar missnöje och frustration:

The subject and action of the novel of awakening characteristically consist of a protagonist who attempts to find value in a world defined by love and marriage. The direction of awakening follows what is becoming a pattern in literature by and about women: movement is inward, toward greater self-knowledge that leads in turn to a revelation of the disparity between that self-knowledge and the nature of the world. The protagonist's growth results typically not with "an art of living," as for her male counterpart, but instead with a realization that for a woman such an art of living is difficult or impossible: it is an awakening to limitations.⁹¹⁷

Rosowskis argument liknar Kristin Järvstads resultat i *Att utvecklas till kvinna* enligt vilka den insikt som huvudpersoner stundtals har om att de själva skulle kunna skapa sina liv, endast uppnås i euforiska och flyktiga ögonblick. Än en gång vill jag dock argumentera för att romaner med en dylik handlingsstruktur inte utgör kvinnliga bildningsromaner utan utvecklingsromaner. Genrebeteckningen ”uppvaknanderoman” ter sig i den meningen något missvisande för Rosowskis diskussion eftersom uppvaknandematik i enlighet med romananalyserna i föreliggande arbete *också* kan ges en betydligt mer idealistisk innebörd. Det betyder inte att uppvaknandet framställs som en förenklad ”slutet gott, allting gott”-lösning. Inte heller i den kvinnliga bildningsromanen är uppvaknandet slutgiltigt, den kvinnliga platslösheten kan inte genom ett trollslag utplånas, men nog medvetandegöras, bearbetas och framför allt användas som ett medvetet utgångsläge för förändring. Protagonisternas uppvaknanden för deras bildningsresor vidare, men de för dem inte fram till ett slutgiltigt eller statiskt mål. I romanerna efter *Sigrid Liljeholm* gestaltas samtliga protagonis-

917 Rosowski, Susan, 1983, 49

ter avslutningsvis i rörelse eller på väg. I romanernas slutscener åker Sofie iväg i sin vagn, Gertrud står på däck och närmar sig sakta sin hemstad, Astri lyssnar hoppfullt utåt, Vega förkunnar riktning inåt och framåt och Elna kommer ”i alla fall till en viss klarhet. Åtminstone om vägen...”⁹¹⁸

Innebär då detta att kvinnlig bildning primärt ska uppfattas som en resa framom ett mål? Jag återkommer här till Martin Swales syn på bildningsromanen som citerades i arbetets inledning:

[W]e are concerned with a kind of privileged moment, where the possibility of human wholeness is glimpsed, is even discursively formulated. Yet this wholeness is not simply a set of wise sayings which, once learned, guarantee the inalienable possession of that wholeness they intimate. Rather, that wholeness, if it exists anywhere, informs the very flux of a character's life and experience. Wilhelm Meister finds himself clutching a set of maxims but feeling no wiser than before; Hans Castorp totters back to the sanatorium where he forgets those lessons he has affirmed with such conviction.⁹¹⁹

Utgående från romananalyserna i detta arbete håller jag med Swales om att möjligheten till mänsklig helhet anas, snarare än uppnås. Men att helhetsupplevelsen är flyende till sin art betyder inte att betydelsen av uppvaknandet skulle omintetgöras. Den kvinnliga protagonistens utgångsläge i diskursen är platslöshet, vilket i romanerna tar sig uttryck i smärtsamma upplevelser på gränsen till självförstörelse. Upplevelsen av helhetsögonblicket skildras i romanerna som djupt betydelsefull, inte för att den kan utplåna platslösheten i ett slag, utan för att den kan erbjuda en intern motvikt. Helhetsupplevelsen utgör en inre, fysiskt förankrad bekräftelse av kvinnligt existensberättigande, en bekräftelse som därefter inte längre enbart måste sökas i narcissistisk spegling: I helhetsögonblicket blir kvinnan sin egen. Som genre ersätter den kvinnliga bildningsromanen således den klassiska bildningsromanens formel ”hem-ut-hem” med ”hemlöshet-ut-hem-hemlöshet-ut-hem-och-så-vidare” – en öppen formel, där rätten till kvinnlig subjektstillblivelse och meningsfull förändring blir sitt eget mål.

918 *Fröken Elna Jobansson*, 298

919 Swales, Martin, 1978, 36

Sammanfattning

Avhandlingens övergripande syfte är att hävda den kvinnliga bildningsromanens existens och betydelse som genre. Genom ett raster av den kvinnliga bildningsromanen som begrepp analyserar jag sex romaner skrivna från 1860-talet fram till andra världskriget för att både pröva och utforska genrebegreppet. Romanurvalet är styrt av en narrativ struktur, ett så kallat öppet slut eller rättare sagt ett slut som avviker från de normativa upplösningalternativen för en kvinnlig protagonist, äktenskap eller död. Jag kopplar denna normativa dualism, som Nancy K. Miller ursprungligen identifierat som det heterosexuella kontraktets euforiska respektive dysforiska poler, till en symbiotisk könsdynamik som definierar man och kvinna som en, hellre än två skilda, individer. Jag undersöker hur romanerna skapar kvinnlighet som ett " eget rum " i Finlands svenska litteratur. Begreppet " eget rum " ingår i avhandlingens titel och är naturligtvis ett lån från Virginia Woolfs kvinnolitterära klassiker *A Room of One's Own* från år 1929. Min användning av begreppet syftar på rätten till en kvinnlig identitet och subjektsposition. Jag skiljer mellan kvinnobildning, i bemärkelsen kvinnors fostran till en kvinnlighet som bestäms av kulturellt idealiserade normer, och kvinnlig bildning, där bildningsprocessen innebär en pågående tillblivelse för ett kvinnligt subjekt utan att specifika normativa mål för tillblivelsen fastställts. Genom att analysera Fredrika Runebergs *Sigrid Liljeholm* (1862), Alexandra Gripenbergs *I tätmande led* (1886), Anna Åkessons *Gertrud Wiede* (1909), Sigrid Backmans *Vindspel* (1913), Hagar Olssons *Chitambo* (1933) och Anna Bondestams *Fröken Elna Johansson* (1939) som kvinnliga bildningsromaner visar jag även hur genrebeteckningen bidrar till läsningen och förståelsen av dessa romaner specifikt.

Romananalyserna är i första hand feministiskt tematiska och stöder sig på den franska filosofen Luce Irigaray. Bildningsromanens idéhistoriska

grund är den romantiska idealismen, där bildning utgör en strävan mot ideal som frihet och självförverkligande. Som genre kan bildningsromanen därför ses som visionär, vilket sammankopplar den med Irigarays filosofi. Filosofin strävar efter skapelsen av något som ännu inte existerar: en plats för det kvinnliga subjektet i språket. För att genuint skapa utrymme för ett kvinnligt subjekt krävs enligt Irigaray ett radikalt nytänkande, som utgår bland annat från att kvinnors förtingligande och subjektlöshet genom tiderna uppmärksammas, tolkas och förstås. Endast utgående från två existerande subjekt – en könsskillnad utan hierarki – möjliggörs etiska relationer och kärlek mellan könen. Viktiga verk i arbetsprocessen är dels Irigarays egna verk som *Speculum de l'autre femme* (1974), *Éthique de la différence sexuelle* (1984) och *Sexes et parentés* (1987) (i engelska eller svenska översättningar) och dels uttolkningar av henne som Margaret Whitfords *Luce Irigaray* (1991) och Grace M. Jantzens *Becoming Divine* (1999). Centrala begrepp ur Irigarays teori för avhandlingens romananalyser är kvinnlig plats(löshet), mimesis, sensibel transcendens och det imaginära. Med hjälp av dessa begrepp diskuterar jag romanernas gestaltning av protagonisternas försök att återfinna den plats där de exploateras av diskursen men också att upprätthålla en viss distans till de roller de går in i och reflektera över dem, bearbeta dem och gradvis förvandla dem.

Jaginleder min undersökning av kvinnlig bildning med Fredrika Runebergs *Sigrid Liljeholm* från år 1862. Denna historiska roman skildrar den unga jungfru Sigrids äventyr under klubbekrigets dagar. Hon skickas till Åbo slott till Klas Flemings familj och får umgås i en internationell och bildad miljö och även uppleva slottet under belägring. Den stillsamma Sigrid utvecklas under romanens gång och genom avgörande möten med sina kvinnliga mentorer till en modig och handlingskraftig kvinna, som för sin sårade fästmans talan och räddar sin far ur fångenskap. Efter att hennes förlovning med adelsmannen Enevald Fincke bryts blir Sigrid en ledarskapsgestalt för det lilla skogssamhället Koivukylä och avvisar sedermera Enevalds förnyade frieri till förmån för sin egen frihet och arbete i byn. Romanen gestaltar Sigrids utveckling från en stillsam ung flicka till en kvinna som finner sig själv och sina gränser i en personlig trosövertygelse. Jag läser romanen som ett teologiskt och emancipationsideologiskt ställningstagande. Genom Sigrids karaktär konstrueras kvinnan som en andlig varelse. Men andligheten gestaltas även som en seger över kroppen och

känslolivet. Sigrid framställs som ett självständigt subjekt i romanen, men inte som det kvinnliga subjekt som Irigaray beskriver, utan som förklädd i den universella/manliga subjektspositionen.

Alexandra Gripenbergs roman *I tätande led* utkom år 1886. Jag läser romanen som en del av den intensiva litterära debatten om kvinnlighet som pågick i Norden under modernitetens genombrott. Romanen gestaltar en ung kvinnlig studerande bland de första årskurserna av kvinnor som hade tillgång till fortsatt utbildning i Finland. Sofie Veyman tecknas som intelligent och ambitiös, men även ambivalent och ångestfull bland de starka samhälleliga krafter som drar henne åt olika håll i samtiden. Hennes mentor, lektor Saarela, bekräftar henne som intellektuell, men förtrycker henne samtidigt. Också Gripenbergs roman utgör ett teologiskt ställningstagande för en kvinnas direkta kontakt till Gud utan en man som mellanhand. Protagonisten Sofie Veyman tecknas dock som mycket mer konfliktfylld än Sigrid Liljeholm, vilket samtidigt gör henne till en mer modern karaktär. Sofies kamp är inte längre enbart för transcendens, utan för en andlighet som inte utesluter hennes kropp. Gripenbergs roman är den första i mitt material som gestaltar ett kroppsligt uppvaknande för en kvinna. Romanen visar även att kroppen kan förträngas på nytt, att klyftan mellan kropp och själ måste överbryggas om och om igen. I såväl Fredrika Runebergs som Alexandra Gripenbergs romaner står kvinnornas viktigaste existentiella val mellan äktenskapet och den egna integriteten. I de båda romanerna väljer protagonisterna avslutningsvis ensamheten framom tvåsamheten. Ideologiskt sett tar romanerna såtillvida ställning för att samhällsandan inte var färdig för äktenskapet som etisk institution. Det jämställda äktenskapet framställs särskilt i Gripenbergs roman som eftersträvansvärt och värt att arbeta för både på det politiska och personliga planet, men utgör likväl en framtidsvision.

I Anna Åkessons roman *Gertrud Wiede* från år 1909 tillkommer den fria kärleken som alternativ. Äktenskapet framställs som det strikt rationella alternativet i enlighet med konvensen, medan det ”fria kärleksförhållandet” representerar den förträngda känslans och driftens väg. Också Åkesson skildrar sin protagonists dragkamp och starka ambivalens, men tidens förändring blir skönjbar i Gertruds sekulära hållning. Åkesson tillskriver inte Gertrud Wiede Sigrid Liljeholms stilsamma inre styrka eller

Sofie Veymans missionerande självhävdelse. Gertrud kan inte lyssna efter en gudomlig röst i sitt hjärta eller samvete. I stället skildras den kvinnliga huvudpersonen alltmer öppet narcissistiskt beroende av den manliga blickens godkännande. I Åkessons bildspråk gestaltas detta narcissistiska beroende samtidigt som en central del av den borgerliga bur som hjältingen försöker bryta sig ur. Den borgerliga kvinnans frigörelse samspelar med omvälvningar i den traditionella klassdelningen och Gertruds bildningsresa handlar också om att hitta ett progressivt ställningstagande till de överklassvanor och materiella fördelar som hon vuxit upp med. I likhet med Sofie Veyman tillspetsas Gertruds bildningsresa avslutningsvis i en helhetsmässig kontakt inåt. De renodlade polerna av såväl det förnuftsmässiga äktenskapet som den rena känslans utlevelse i ”fri kärlek” avsågs. Gertrud väljer avslutningsvis att värna om sin personliga integritet och arbeta för ett förändrat samhälle i stort.

I *Vindspel* från år 1913 tecknar Sigrid Backman en kvinnlig protagonist som redan vid romanens början är hel i sig själv. Astri framställs som en ung kvinna med en bildningsresa bakom sig, men betydelsefullt nog en annan framför sig. Den teologiska frihetskamp som Fredrika Runeberg skildrade i *Sigrid Liljeholm* får i *Vindspel* panteistiska förtecken. Medan Guds röst i 1800-talsromanerna kopplades till kvinnligt samvete och till goda, samhällsnyttiga handlingar framställs Astris ”kallelse” som ett med hennes livskraft. Astri flyttar ut till ”den vita gården” på landsbygden och bejaktar där lustfyllt både sin sinnlighet och andlighet. Under handlingens gång uppstår dock en motsättning mellan Astris inre frihet och erotiken, som i romanen symboliseras av vinden. Den erotiska lusten, framför allt som utlevd, är föraktfull i Astris värld, där den kvinnliga själtillräckligheten idealiseras. I Gertrud Wiedes fotspår har också Astri ett högmod och en bördsbunden sensibilitet att göra upp med under sin bildningsresa och vägleds i detta av sin kvinnliga mentor Helma. Bland avhandlingens romaner är Sigrid Backmans *Vindspel* också den enda som verkligen upplöses i ett öppet slut. Går kvinnlig integritet att bevara inom ett heterosexuellt kärleksförhållande, vågar denna 1910-tals roman redan fråga, hoppfull men oviss. Något entydigt svar erbjuder Backman inte. Jag tolkar detta genuint ”öppna slut” som en vision om jämställd kärlek mellan två självständiga subjekt.

Mest dramatiskt skildras klyftan mellan en kvinnas rationella och irrationella krafter i Hagar Olssons *Chitambo* från år 1933. Romanens modernistiska form med inskjutna fragment i huvudhandlingen gestaltar två olika röster hos berättaren. Genom de båda rösterna framställs två olika plan av medvetande hos protagonisten och samtidigt hennes djupa klyvnad mellan känsloliv och förnuft. Huvudhandlingens ton är ironisk och ofta gisslande, en röst av internaliserat kvinnoförakt, där den patriarkala diskursens destruktiva verkan på kvinnor blottläggs. Berättarens minnesarbete i romanen är en uppgörelse med det egna kvinnoföraktet och idealiseringen av män/fadern herr Dyster. I Hagar Olssons skildring tillspetsas Vegas bildningsresa i en brottningskamp mellan kroppen som vill leva och Vegas rationella beslut att fullfölja exekutionen av sig själv. I *Chitambos* idealistiska slut erkänns kvinnokroppen slutligen, när Vega trots allt överlever sitt självmordsförsök. Hennes uppvaknande bejakar både det egna "djuret" och kärleken som en kraft som också innefattar henne själv.

Undersökningsmaterialets andra 1930-talsroman, Anna Bondestams *Fröken Elna Johansson*, har en tydligare förankring i samhällliga skeenden och utspelar sig i kontorsvärlden i den ekonomiska depressionens Helsingfors. Kvinnornas anspråk på att få tillhöra sig själv, framom andra, rubbar inte längre enbart den borgerliga familjeminstitutionen eller klassdelningen, utan också arbetsdelningen mellan könen. Elna Johanssons bildningsresa utspelar sig till stor del inom hennes personliga relationer, men också kontoret framställs som ett vidgat rum för kvinnlig diskursiv platslöshet. Romanen blir en uppgörelse med "Den Kvinnliga Kontoristen" som en pålagd roll till förmån för en levande inre kontakt med sin egen kropp och sitt känsloliv, som Elna alienerats ifrån. Hon vägleds i samhällsligt engagemang och frågor om självkänsla av Ragnar, som spelar rollen av både mentor och älskare i romanen, tills han till slut dödsdömd försvinner ur handlingen. Romanens bildningsresa byggs upp kring Elnas ansats att självständigt skapa ett eget livsinnehåll och fungerande mänskliga relationer.

Utgående från mitt undersökningsmaterial läser jag den kvinnliga bildningsromanen som en idealistiskt uppbyggd genre med kvinnlig frigörelse och jämställdhet som centrala värderingar. Genom att bryta mot det heterosexuella kontraktet ifrågasätter genren synen på kvinnlighet som en

komplementär funktion till manlighet och gestaltar i stället kvinnlighet som något obestämt, men eget. På det tematiska planet kommer protagonisternas förmåga att överleva och bevara sin egen kvinnliga integritet att representera det kvinnligas eventuella möjligheter att operera i den symboliska ordningen trots allt. Kulturellt sett är detta djärvt, eftersom de kvinnliga bildningsromanerna således inte bara ifrågasätter rådande representationer av kvinnlighet, utan även erbjuder alternativa visioner. På ett samhälleligt plan skapar den kvinnliga bildningsromanen som genre kvinnlighet(er) bortom idealiserade normer. Utvecklingslinjer som framträder i materialet är att kvinnlighet representeras som (1) förkroppsligad andlighet, (2) medvetenhet, (3) konstruktiv vrede, (4) erkänd sexuell lust och (5) sammanhållning och vänskap mellan kvinnor.

Till genrens kännetecken hör för det första skildringen av en kvinnas kamp med det patriarkala maktsystemet. Framför allt åskådliggör genren *internaliserade patriarkala strukturer*. Protagonistens självupplevelse gestaltas som bristfylld, värdelös och existentiellt otillräcklig vid sidan om en genuin kampanda och nyfikenhet på livet. Ur dessa motstridigheter får genrens handling sin drivkraft. Genrens andra centrala kännetecken är *motstånd*. Handlingen drivs vidare från protagonistens självuppgivelse. På det tematiska planet utvecklas motståndet som en del av den kvinnliga protagonistens identitet och på det strukturella planet gör texten motstånd mot äktenskapet eller döden som narrativa slutpunkter eller mål för de kvinnliga huvudpersonernas självutveckling. I enlighet med Rita Felskis definition utgör den kvinnliga bildningsromanen således en feministisk text, som både åskådliggör och tar avstånd från den ideologiska grunden för heterosexuella romansintriger som kännetecknas av kvinnlig passivitet och underkastelse.

Uppgörelsen gestaltas även som en klassfråga. Under bildningens gång blir flera av protagonisterna det som Päivi Lappalainen kallat "mellanrumsgestalter", alltför emanciperade för sin egen borgerliga klass, men alltför bildade att tillhöra det övriga folket. Som genre bidrar den kvinnliga bildningsromanen därmed även till en samhällelig berättelse av detta "mellanrum" som potentiellt meningsfullt. Genom utvecklingen av kvinnornas vrede över sin egen platslöshet i samhället och den parallella uppgörelsen med den traditionella borgerligheten omvandlas protagonisternas depressiva sinnestillstånd i romanerna till kvinnligt aktörskap för ett förändrat

samhälle. Genrens optimistiska slutton grundar sig på detta sinnestillstånd av förändring. Den omgivande världen med sina begränsningar uppfattas inte längre som statisk, utan som ständigt föränderlig och därför meningsfull för en kvinna som aktör. Ett tredje kännetecken för genren är därmed att den konstruerar *meningsfull förändring* som en central del av de kvinnliga huvudpersonernas nya erfarenhetsvärld.

Kvinnlig bildning framställs i genren som kvinnors utveckling av den centrala inre upplevelsen av plats, av ett "eget rum" eller en boning i sig själva som "förkroppsligad andlighet" i enlighet med Irigarays teori. Helhetsupplevelsen utgör en inre, fysiskt förankrad bekräftelse av kvinnligt existensberättigande, en bekräftelse som därefter inte längre enbart måste sökas i narcissistisk spegling. Helhetsupplevelsen är dock flyende och måste återfinnas om och om igen. Protagonisternas bildningsresor för dem således vidare, men inte fram till ett slutgiltigt mål. Den klassiska "hem-ut-hem" formeln för bildningsromanens handling ersätts i den kvinnliga bildningsromanen med "hemlöshet-ut-hem-hemlöshet-ut-hem-och-så-vidare" – en öppen formel, där möjligheten till fortsatt kvinnlig bildning och subjektstillblivelse blir sitt eget mål.

SUMMARY

TOWARD A ROOM OF ONE'S OWN.

The Female *Bildungsroman* in Finland's Swedish Literature

The purpose of this thesis is to establish the existence of the female *Bildungsroman* and its significance as a genre in Finland's Swedish literature. In order to both test and explore the genre I analyse six novels written during a period from the 1860s to the Second World War as female *Bildungsromane*. The selection of novels is guided by a narrative structure, a so-called open ending or, rather, an ending which deviates from the two normative conclusions for a female protagonist: marriage or death. I link this normative dualism, originally identified by Nancy K. Miller as the euphoric and the dysphoric poles of the heterosexual contract, to a symbiotic, hierarchical gender dynamic, inherent to Western discourse. My argument is that the novels work to create femininity as a "room of its own". I use the concept "a room of one's own", an obvious appropriation from Virginia Woolf's classic, *A Room of One's Own* (1929), to signify female identity and subjectivity. I distinguish between women's *Bildung* (Sw. *kvinnobildning*), the education of women into a femininity defined by culturally idealised norms, and female *Bildung* (Sw. *kvinnlig bildning*), the continuous becoming of a female subject without a specific or normative goal. Analysing Fredrika Runeberg's *Sigrid Liljeholm* (1862), Alexandra Gripenberg's *I tätmande led* (In Tightening Lines, 1886), Anna Åkesson's *Gertrud Wiede* (1909), Sigrid Backman's *Vindspel* (Windlass, 1913), Hagar Olsson's *Chitambo* (1933) and Anna Bondestam's *Fröken Elna Johansson* (Miss Elna Johansson, 1939), each as examples of a female *Bildungsroman*, I show how the context of the genre affects the reading and understanding of these particular novels.

The novels are analysed with a feminist thematic focus theoretically based on the work of the French philosopher Luce Irigaray. As a genre, the *Bildungsroman* is ideologically rooted in romantic idealism, implying the development of human totality and a coherent self. It can thus be regarded as visionary, a feature it shares with Irigaray's philosophy. Irigaray's radical aim is to create something that does not yet exist: a space/place for the female subject in the symbolic order. According to Irigaray, such a space requires women's lack of subjectivity through history to be thoroughly brought to attention, interpreted and understood. Only through the existence of two separate subjects – a gender difference without hierarchy – can ethical relationships and love between the genders become a reality. Important works for my study have been, on the one hand, Irigaray's own works such as *Speculum de l'autre femme* (1974), *Éthique de la différence sexuelle* (1984) and *Sexes et parentés* (1987) (in English or Swedish translations) and, on the other, interpretations of her work, such as Margaret Whitford's *Luce Irigaray* (1991) and Grace M. Jantzen's *Becoming Divine* (1999). Using Irigaray's concepts of female place(lessness), mimesis, sensible transcendence and the imaginary, I discuss how the protagonists of the *Bildungsromane* attempt to recover their own exploitation in the discourse, while at the same time reflecting on it and influencing it.

My study of female *Bildung* begins with Fredrika Runeberg's *Sigrid Liljeholm* (1862). This historical novel describes the adventures of the young maiden Sigrid during the days of the Cudgel War (1596–1597). In the course of the novel, and through decisive encounters with her female mentors, the quiet Sigrid develops into a brave and efficient woman, who speaks for her wounded fiancé and saves her father from imprisonment. After her engagement to the nobleman Enevald Fincke is broken, Sigrid becomes a leading figure in the small forest community of Koivukylä. She later turns down a renewed proposal by Enevald, telling him that she has lived too long by herself, answering only to God and her conscience, to now be able to begin answering to him. The novel depicts Sigrid's development from a shy young girl to a woman who finds herself and her boundaries through a personal religious faith. Through the character of Sigrid, a woman is constructed as a transcendent being, which I interpret as an emancipatory theological standpoint. Female transcendence is, however, depicted as a victory over the body and the emotional life. Although

Sigrid is portrayed as an independent subject, it is not the female subject Irigaray describes, but a universal/male subject in female disguise.

Alexandra Gripenberg's novel *I tåtande led* was published in 1886 during the modern breakthrough. The novel portrays a young female student from the first generation of women with access to higher education in Finland. Sofie Veyman is described as intelligent and ambitious, but is also ambivalent and agonised among the strong social currents pulling her in various directions. Her mentor, Mr Saarela, both confirms her as an intellectual and represses her. Gripenberg's novel, too, forms a theological standpoint for a woman's direct contact with God without a man as mediator. The protagonist Sofie is, however, more conflicted than Sigrid Liljeholm, which also defines her as a more modern character. Sofie's struggle is no longer just for transcendence, but for a spirituality which includes her body. Gripenberg's novel is the first in my material to describe a female physical awakening. The novel also shows that the body can be repressed anew, and so the gap between body and soul must be bridged over and over. In both Fredrika Runeberg's and Alexandra Gripenberg's novels the heroines' most important existential choice lays between marriage and their own integrity. In both novels the protagonists eventually choose loneliness above togetherness. Ideologically speaking, the novels thus question marriage as an ethical institution in their historic time. A gender-equal marriage is, especially in Gripenberg's novel, described as highly desirable and worth working for at the political and personal level, but nonetheless still a vision for the future.

In Anna Åkesson's novel *Gertrud Wiede* (1909) the option of free love is added as an alternative. Marriage is depicted as the strictly rational alternative according to convention, while the "free love liaison" represents the path of exploring repressed emotions and desire. Åkesson, too, describes her protagonist's inner struggle and strong ambivalence, but the changing times are discernible in Gertrud's secular attitude. The female main character no longer turns inward for God's guidance but struggles with her narcissistic dependence on the male gaze. In Åkesson's imagery this narcissistic dependence is also described as the structural basis of the bourgeois cage which the heroine tries to break out of. The liberation of the bourgeois woman interweaves with the upheavals of the traditional class

society, and Gertrud's *Bildungsreise* is also about finding a progressive attitude to the upper-class values and material advantages that she has grown up with. As in the case of Sofie Veyman, the final culmination of Gertrud's educational journey is an all-embracing inward contact. The clear poles of both rational marriage and the expression of pure emotion in "free love" are rejected. Gertrud eventually chooses to safeguard her personal integrity and to work for a change in society at large.

In her novel *Vindspel* (1913), Sigrid Backman portrays a female protagonist who already in the beginning of the plot is a whole being in herself. Astri is described as a young woman who has been on a *Bildungsreise*, but is, significantly, preparing to set out on another journey. The theological struggle for freedom as depicted by Fredrika Runeberg in *Sigrid Liljeholm* is given pantheistic overtones in *Vindspel*, where Astri's "calling" equals her vitality. Astri moves to "the White Manor" in the countryside and pleasurably recognizes both her sensuality and her spirituality. However, as the plot progresses Astri's inner freedom begins to conflict with her eroticism, symbolised by the wind. Erotic desire, and above all its expression, is regarded with contempt in Astri's world where female self-sufficiency is idealised. In the footsteps of Gertrud Wiede, Astri, too, must come to terms with her bourgeois pride and is guided by her female mentor Helma. Of all the novels analysed in my thesis, Sigrid Backman's *Vindspel* is the only one with an actual open ending. This novel of the 1910s asks whether female integrity can be maintained *within* a heterosexual love-relationship, but presents no unambiguous answer. I interpret the novel's genuinely open ending as a vision of gender-equal love between two subjects.

The gap between a woman's rational and irrational forces is described more dramatically in Hagar Olsson's *Chitambo* (1933). This modernist novel, with fragments interjected into the main plot, portrays two different narrative voices. The two voices convey two different levels of consciousness in the protagonist and also the deep discrepancy between her emotions and her sensibility. The tone of the main plot is ironic and often distressed; a voice of internalised misogyny, where the destructive effect of the patriarchal discourse on women is revealed. The reminiscence of the narrator in the novel involves a settlement with her own misogyny

and idealisation of men/the father figure in the form of Mr Dyster. In Hagar Olsson's description, Vega's *Bildungsreise* is a struggle between the body that wants to live and Vega's rational decision to carry out her own execution. In the idealistic ending of *Chitambo* the female body is finally acknowledged, as Vega survives her suicide attempt after all. Her awakening recognizes both her own "animal" nature and love as forces which both include herself.

The second novel from the 1930s in my material, Anna Bondestam's *Fröken Elna Johansson*, has clearer ties to societal developments and is set in Helsinki during the economic depression. Women's claim to belong to themselves before others is no longer confined to shaking up the bourgeois family situation or class society: it also challenges the ways in which the division of labour is organised between the genders in the workplace. To a large extent Elna Johansson's *Bildungsreise* takes place within her personal relationships, but the office where she works is also portrayed as an extended space for female discursive placelessness. The novel depicts a confrontation with the ascribed role of "the Female Secretary" in favour of an inner contact with one's own body and emotions, which Elna has been alienated from. She is guided in social involvement and issues of self-esteem by Ragnar, who plays the part of both mentor and lover in the novel, until he disappears from the story due to his terminal illness. The *Bildungsreise* of the novel is constructed around Elna's attempt at independently creating a meaning to her life and functioning relationships.

Based on my research material, I argue that the female *Bildungsroman* is an idealistically constructed genre with female liberation and gender equality as its central values. By breaking the heterosexual contract, the genre questions femininity as a complementary function to masculinity, and instead depicts femininity as something undefined, but separate. At a thematic level, the female protagonists' survival and maintained integrity represent the possibilities of the feminine to operate in the symbolic order after all. Culturally speaking this is brave, since the female *Bildungsroman* thereby not only questions current representations of femininity, but offers alternative visions. At a societal level, the female *Bildungsroman* as a genre thus creates femininity/ies beyond idealised norms. The developmental lines discernible in my study are femininity represented as (1) embodied spir-

ity, (2) awareness, (3) constructive anger, (4) acknowledged sexuality and (5) solidarity and friendship between women.

Characteristics of the genre include, firstly, the description of a woman's struggle within the patriarchal power system. Above all, the genre illustrates a struggle against *internalised patriarchal structures*. The heroine is portrayed as viewing herself as defective, worthless and existentially insufficient, while simultaneously in possession of an authentic fighting spirit and a curiosity about life. These contradictions propel the plots of the genre. Another central feature of the genre is *opposition*. At the thematic level, the opposition develops as part of the identity of the female protagonist; and at the structural level the text opposes marriage or death as narrative endings or as goals for the self-development of the female main characters. According to Rita Felski's definition, the female *Bildungsroman* thus forms a feminist text, which both illustrates and rejects the ideological basis for heterosexual romantic plots, characterised by female passivity and submission.

Their resolution is also described as an issue of class. During their development several of the protagonists turn into what Päivi Lappalainen has called "interspatial characters": too emancipated for their own bourgeois class, but too learned to belong to the masses. As a genre, the female *Bildungsroman* thus also contributes to a social narrative of this "interspace" as potentially meaningful. Through the development of the women's anger over their own placelessness in society and the parallel break with the traditional bourgeois respectability, the depressive state of mind of the novels' protagonists transforms into female action for a changed society. The optimistic end note of the genre is based on this change-oriented state of mind. A third characteristic of the genre is that, at the thematic level, it constructs *meaningful change* as a central part of the female main characters' new world of experiences.

Female *Bildung* is described in the genre as women developing this central inner experience of place, of a room of their own or, using Irigaray's terminology, a "sensible transcendence". The experience of wholeness forms an inner, physically anchored female right to exist; a right which must no longer be sought in narcissistic reflection. The *Bildungsreisen* of the protagonists take them forward on this journey, but does not portray a final de-

stination – the experience of wholeness is not static and can be lost again. The classic “home-away-home” formula for the plot of the *Bildungsroman* is thus replaced in the female *Bildungsroman* by “homelessness-away-home-homelessness-away-home-and-so-on” – an open formula, where the opportunity for continued female *Bildung* and subjectification becomes a goal in its own right.

Translated by Heidi Granqvist

Litteraturförteckning

Primärlitteratur

Backman, Sigrid. (1913). *Vindspel*. Borgå: Holger Schildts Förlag

Bondekam, Anna. (1939). *Fröken Elna Johansson*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag

Gripenberg, Alexandra. (1886). *I tätmande led*. Helsingfors: G. W. Edlund [signaturen Aarne]

Olsson, Hagar. (1993/1933). *Chitambo*. Helsingfors: Schildts

Runeberg, Fredrika. (1862). *Sigrid Liljeholm. Roman af -a-g*. Helsingfors: Theodor Söderholms Tryckeri

Åkesson, Anna. (1909). *Gertrud Wiede*. Helsingfors: Söderströms & C:o Förlagsaktiebolag

Otryckt

Runeberg, Fredrika. "Hvad begära qvinnorna?". Fredrika Runebergs samling. SLSA 1104 Fr, III.4.1.

– Brev från mars 1857. Fredrika Runebergs samling. SLSA 1104 Fr, IV.2.14.2, Nr. 24

– Brev från april 1857. Fredrika Runebergs samling. SLSA 1104 Fr, IV.2.14.2, Nr. 25

Meurer, Judith. (2002/2003). "Ur mitt eget folks levande verklighet (...) växte det fram mitt Atlantis." Hagar Olsson, Karin Boye und die neue Frau. Ein Vergleich. Magisterarbeit. Universität Bonn & Åbo Akademi

Tryckt

- Abel, Elizabeth, Hirsch, Marianne & Langland, Elizabeth (red.).(1983).
"Introduction". I: *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hanover &
London: University Press of New England, 3-19
- Allardt Ekelund, Karin. (1942). *Fredrika Runeberg. En biografisk och litteratur-
historisk studie*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag [diss.]
- Ahola, Suvi. (20.11.1988). "Olin Jens Deckerin vaimo". *Helsingin Sanomat* [rec.
av Inga-Britt Wiks *Ingen lycklig kärlek*]
- Anon. (24.3.1863). *Helsingfors Dagblad* 69 [rec. av *Sigrid Liljeholm*]
- Anon. (24.12.1886). "Jul-litteraturen". *Finland*, N:o 299 [rec. av *I tätande led*]
- Bondekam, Anna. (1941). *Bergtagen*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag
- Braidotti, Rosi. (1994a). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in
Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press
– (1994b). "Of Bugs and Women: Irigaray and Deleuze on the Becoming-
Woman". I: *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European
Thought*. Carolyn Burke, Naomi Schor, Margaret Whitford (red.). New York:
Columbia University Press, 111-137
– (2002). *Metamorphoses. Toward a Materialist Theory of Becoming*.
Cambridge & Malden, MA: Polity Press
- Broström, Torben. (1966). "Dikteren på trampolinerne". I: *Vindrosen: Gyldendals
litterære magasin*, 13:4, 39-47
- Brown, Penny. (1992). *The Poison at the Source. The Female Novel of Self-
Development in the Early Twentieth Century*. New York: St. Martin's Press
- Buckley, Jerome Hamilton. (2000/1974). *Season of Youth. The Bildungsroman
from Dickens to Golding*. Bridgewater, NJ: Replica Books
- Buxton, Richard. (2004). *Den grekiska mytologins värld*. Översätn. Hans O.
Sjöström. Stockholm: Prisma
- Canth, Minna. (1919/1890). "Lehtori Hellmannin vaimo". I: *Kootut teokset II*.
Helsinki: Otava
– (1893). *Sylvi: näytelmä neljässä näytöksessä*. Helsinki: Otava, 195-258

- Chanter, Tina. (1995). *Ethics of Eros. Irigaray's Rewriting of the Philosophers*. New York: Routledge
- Christ, Carol P. (1995/1980). *Diving Deep and Surfacing. Women Writers on Spiritual Quest*. Boston: Beacon Press
- Cygneus, Gustaf. (20.12.1886). "Kvinnor om kvinnor". *Åbo Tidning*, N:o 346
[rec. av *I tätmande led*]
- Dahl, Hjalmar. (1933). "Vägen till Chitambo". *Nya Argus*, 27(18), 231-233
- Day, Malcolm. (2007). *100 Characters from Classical Mythology as seen in Western Art*. London: Quarto Publishing
- D'Cruz, Doreen. (2002). *Loving Subjects. Narratives of Female Desire*. New York: Peter Lang
- Diktonius, Elmer. (1987). "Ur Min dikt". I: *Samlade dikter*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 7-17
- Dilthey, Wilhelm. (1913). *Das Erlebnis und Die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Leipzig: Verlag B.G. Teubner
- Domellöf, Gunilla. (2001). *Mått med främmande mått. Idéanalys av kvinnliga författares samtidsmottagande och romaner 1930-1935*. Södertälje: Gidlunds förlag
- DuPlessis, Rachel Blau. (1985). *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press
- Ekelund, Erik. (1940). "En social roman". *Nya Argus* 9-10, 87-88
– (1969). *Finlands svenska litteratur 2. Från Åbo brand till sekelskiftet*. Helsingfors: Söderström & C:o
- Ekström, Sanny. (1910). "I bokhandeln. Anna Åkesson: Gertrud Wiede". *Finsk Tidskrift*. Senare halfåret 1910, 381-383
- Enckell, Olof. (21.12.1939). *Hufvudstadsbladet*. [rec. av *Fröken Elna Johansson*]
- Fager, Oswald. (10.1.1940). "Melodin som inte kom bort". *Elanto* [rec. av *Fröken Elna Johansson*]
- Fagerholm, Monika. (2000). "Litteraturen och världen". I: *Finlands svenska litte-*

- raturhistoria 2. Clas Zilliacus (utg.). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 177-184
- Felski, Rita. (1998). *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Feng, Pin-chia. (1998). *The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston: A Postmodern Reading*. New York: Peter Lang
- Fjelkestam, Kristina. (2002). *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion [diss.]
- Forssell, Pia. (1994). "Sigrid Liljeholm och kvinnorollens gränser". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 69. Nr. 588. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 21-83
 – (1999). "Från skrivande damer till yrkesförfattarinnor". I: *Finlands svenska litteraturhistoria 1*. Johan Wrede (utg.). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 448-466
 – (2000). "Skönandar och engagemang". I: *Finlands svenska litteraturhistoria 2*. Clas Zilliacus (utg.). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 55-60
- Fraiman, Susan. (1993). *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia University Press
- Franck, Mia. (2009). *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman*. Åbo: Åbo Akademis förlag [diss.]
- Freud, Sigmund. (1985)/(1908/1907). "Creative Writers and Day-dreaming" i *Volume 14. Art and Literature. Jensen's Gradiva, Leonardo Da Vinci and Others Works*. Angela Richards & Albert Dickson (red.). London & New York: Penguin Books
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan. (1984/1979). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press
- Goethe, Johann Wolfgang von. (1833). *Werke: Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Stuttgart und Zübingen: J. G. Cotta
- Gripenberg, Alexandra. (1884). *Strån*. Helsingfors: G.W. Edlund [signaturen Arne]

- Grosz, Elisabeth. (1990). *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London: Routledge
- (1993). "Trigaray and the Divine". I: *Transfigurations. Theology and French Feminists*. C.W. Maggie Kim, Susan St Ville & Susan Simonaitis (red.). Augsburg, Minn.: Fortress Press, 199-214
- Grönstrand, Heidi. (2005). *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura [diss.]
- Hackman, Boel. (2000). *Jag kan sjunga hur jag vill. Tankevärld och konstsyn i Edith Södergrans diktning*. Helsingfors: Söderströms
- Hammar, Inger. (1999). *Emancipation och religion. Den svenska kvinnörelsens pionjärer i debatt om kvinnans kallelse ca 1860-1900*. Stockholm: Carlssons
- Hardin, James N. (red.). (1991). "An Introduction". I: *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, ix-xxvii
- Hatavara, Mari. (2007). *Historia ja poetiikka. Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliuksen historiallisissa romaaneissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Hegel, G.W. F. (1975). *Hegel's Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Översättn. T.M. Knox. Oxford: Clarendon Press [Hegels föreläsningar år 1820, postumt utgivna år 1835]
- Heggstad, Eva. (1991). *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*. Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen [diss.]
- (2003). *En bättre och lyckligare värld. Kvinnliga författares utopiska visioner 1850-1950*. Stockholm: Brutus Östlings Förlag Symposion
- Heller, Dana A. (1990). *The Feminization of Quest-Romance. Radical Departures*. Austin: University of Texas Press
- Heywood, Andrew. (2007/1992). *Political Ideologies. An Introduction*. New York: Palgrave Macmillan
- Hirsch, Marianne. (1989). *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Hite, Molly. (1989). *The Other Side of the Story. Structures and Strategies of*

- Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise. (1993). "Modernitetens kvinnliga text". I: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Fadershuset*. Elisabeth Møller-Jensen & Inger-Lise Hjordt-Vetlesen (red.). Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 330-353
- Holm, Birgitta. (1993). "Ett världsomspännande befrielseföretag. Om Fredrika Bremer". I: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Fadershuset*. Elisabeth Møller-Jensen & Inger-Lise Hjordt-Vetlesen (red.). Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 242-255
- (1996). "Den största rörelse världen har sett. Den kvinnliga rösten". I: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3. Vida världen. 1900-1960*. Elisabeth Møller-Jensen & Margaretha Fahlgren (red.). Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 133-144
- Holmberg, Einar. (10.11.1933). *Åbo Underrättelser* [rec. av *Chitambo*]
- Holmström, Roger. (1993). *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920-1945*. Helsingfors: Schildts.
- (2000). "Modernisternas prosa". I: *Finlands svenska litteraturhistoria 2*. Clas Zilliacus (utg.). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 104-111
- (2005). *Att ge röst. Omvärld och identitet i några nyländska folkklivsberättelser*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland
- Homén, Olaf. (1915). *De nya författarna*. Helsingfors: Schildts
- Huhtala, Liisi. (1996). "Alma Karellin tarina". Förord till Minna Canth's *Salakari*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, vii-xvii
- Ibsen, Henrik. (1965/1879). *Et Dukkehjem*. Lund: Gleerups
- Ines L. (16.4.1887). "Ur Bokvärlden", *Borgåbladet*, N:o 30 [rec. av *I tätande led*]
- Irigaray, Luce. Originaltexter i översättning:
- (1985). *This Sex which is Not One*. Översättn. Catherine Porter med Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell University Press./Urspr. (1977). *Ce Sexe qui n'en est pas un*.
- (1989). *Speculum of the Other Woman*. Översättn. Gillian C. Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press./Urspr. (1974). *Speculum de l'autre femme*.
- (1993a). *An Ethics of Sexual Difference*. Översättn. Carolyn Burke och Gillian C. Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press./Urspr. (1984). *L'Éthique de la différence sexuelle*.

- (1993b). *Sexes and Genealogies*. Översätt. Gillian C. Gill. New York: Columbia University Press./Urspr. (1987). *Sexes et Parentés*.
- (2002a). *The Way of Love*. Översätt. Heidi Bostic och Stephen Pluháček. London: Continuum
- (2002b). *To Speak is Never Neutral*. Översätt. Gail Schwab. New York: Routledge./Urspr. (1985). *Parler n'est jamais neutre*.

Irigaray, Luce. Artiklar:

- (1981). "And The One Doesn't Stir without the Other". *Signs. Journal of Women in Culture and Society*. Översätt. Hélène Vivienne Wenzel. Autumn, 60-67
- (1995). "Je – Luce Irigaray': A Meeting with Luce Irigaray." Intervju. Intervjuare Elizabeth Hirsch och Gary A. Olsen. Översätt. Elizabeth Hirsch och Gaëton Brulotte. *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy*. 10:2, 93-114

Irigaray, Luce. Redigerade verk:

- (1994). *Könsskillnadens etik och andra texter*. I urval av författaren och Christina Angelfors. Översätt: Christina Angelfors. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion
- (1991). *The Irigaray Reader*. Margaret Whitford (red.). Oxford: Blackwell Publishers

Jantzen, Grace M. (1999). *Becoming Divine. Toward a Feminist Philosophy of Religion*. Bloomington: Indiana University Press

Johansson, Eva. (2001). "Några okända sidor i Anna Bondestams författarskap". *Nya Argus* 3, 49-57

Järvstad, Kristin. (1996). *Att utvecklas till kvinna. Studier i den kvinnliga utvecklingsromanen i 1900-talets Sverige*. Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion [diss.]

Karttunen, Päivi. (1989). "'Ehkä seuraava naissukupolvi' – Hagar Olsson". I: *"Sain roolin johon en mahdu."* *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava, 359-373

Kennard, Jean E. (1978). *Victims of Convention*. Hamden, CT: Archon.

Kindstedt, Barbro & Pelkonen, Maija. (1998). "Lördagssällskapet, Kronhagen och Kronohagssällskapet – litterära salonger inom den tengströmska kretsen". I: *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Anne Scott Sørensen (red.). Odense: Odense Universitetsforlag, 389-402

- Klinge, Matti. (1999). ”Nyhumanismen i Finland”. I: *Finlands svenska litteraturhistoria 1*. Johan Wrede (utg.). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 192-193
- Kohut, Heinz. (1971). *The Analysis of the Self*. New York: International Universities Press
- Koivunen, Anu. (1996). ”Emansipaatio”. I: *Avainsanat. 10 askelta feministiseen naistutkimukseen*. Anu Koivunen & Marianne Liljeström (red.). Jyväskylä: Vastapaino, 77-109
- Koli, Mari. (1999). ”Suomenruotsalaista kaupunkielämää”. I: *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Lea Rojola (red.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 190-201
– (2000). ”Folklivsskildringen”. I: *Finlands svenska litteraturhistoria 2*. Clas Zilliacus (utg.). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 154-160
- Kosonen, Päivi. (2000). ”Nancy K. Miller: Elämä ja teokset”. I: *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (red.). Tampere: Vastapaino, 239-254
- Kutter, Hans. (28.10.1933). *Hufvudstadsbladet* [rec. av Chitambo]
- Labovitz, Esther Kleinbord. (1986). *The Myth of the Heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. New York: Peter Lang
- Langenskjöld, Agnes. (1934). ”Höstens novellister”. *Finsk tidskrift*. Förra halvåret 1934, 264-269
– (1940). ”Människor i fredstid. Reflexioner kring några böcker”. *Månadsrevyn* 2, 24-26, 40-41
- Lanser, Susan Sniader. (1992). *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca & London: Cornell University Press
- Lappalainen, Päivi. (2000). *Koti, kansa ja maailman tabraava lika. Näkökulmia 1880-luvun ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Launis, Kati. (2005). *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura [diss.]

- Lehtinen, Virpi. (2000). ”Luce Irigarayn filosofinen hanke: Etiikka, rakkaus ja naisellinen”. I: *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (red.). Tampere: Vastapaino, 213-238
- Lempiäinen, Kirsti. (2000). ”Rosi Braidotti - Nomadisen naissubjektuuden visioija”. I: *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (red.) Tampere: Vastapaino, 19-42
- Lillqvist, Holger. (2000). ”Modernisternas tiotal och tjugotal”. I: *Finlands svenska litteraturhistoria 2*. Clas Zilliacus (utg.). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 87-99
 – (2001). *Avgrund och paradiset. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet [diss.]
- Mai, Anne-Marie. (1993). ”Stillhetens retorik. Minnen från vardagsrummet”. I: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Faderns huset*. Elisabeth Møller-Jensen & Inger-Lise Hjort-Vetlesen (red.). Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 94-108
- Malmsten, Anders. (2001). *Svenska Namnboken*. Stockholm: Prisma Bokförlag
- Mazzarella, Merete. (1985). *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen. Frihet och beroende i finlandssvensk kvinnolitteratur*. Ekenäs: Söderström & C:o Förlags Ab
 – (1989). *Det trånga rummet. En finlandssvensk romantradition*. Helsingfors: Söderströms & C:o
 – (2007). *Fredrika Charlotta född Tengström. En nationalskalds hustru*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet
- McWilliams, Ellen. (2009). *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*. Surrey & Burlington, VT: Ashgate
- Mickwitz, Joachim. (1999). ”Åboromantiken och A. I. Arwidsson”. I: *Finlands svenska litteraturhistoria 1*. Johan Wrede (utg.). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 216-219
- Miller, Nancy K. (1980) *The Heroine's Text. Readings in the French and English Novel, 1722-1782*. New York: Columbia University Press
- Moi, Toril. (2002/1985). *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. New York: Routledge

- Moretti, Franco. (2000/1987). *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London, New York: Verso
- Mulvey, Laura. (1989). *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan
- Munk Rösing, Lilian och Rösing Magnus. (2002). ”Könets fall. Ett etiskt manifest.” *Divan* 3-4, 52-63
- Mücke, Dorothea E. von. (1991). *Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*. Stanford: Stanford University Press
- Møller-Jensen, Elisabeth. (1993). ”Förord. Fadershuset”. Elisabeth Møller-Jensen & Inger-Lise Hjort-Vetlesen (red.). I: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Fadershuset*. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 10-11
- Mörne, Arvid. (6.12.1913). *Nya Pressen* [rec. av *Vindspel*]
 – (28.10.1933). *Svenska Pressen* [rec. av *Chitambo*]
 – (1939). *Lyriker och berättare: finlandssvenska studier*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet,
- Ney, Birgitta. (1993). ”På gränsen till det förbjudna. Om Stella Kleve”. I: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Fadershuset. 1800-talet*. Elisabeth Møller-Jensen & Inger-Lise Hjort-Vetlesen (red.). Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 540-547
- Nordenbo, Sven Erik. (2003). ”*Bildung* and the Thinking of *Bildung*”. I: *Educating Humanity. Bildung in Postmodernity*. Lars Løvlie, Klaus Peter Mortenson & Sven Erik Nordenbo (red.). Bodmin: Blackwell Publishing, 25-36
- Olofsson, Tommy. (1981). *Frigörelse eller sammanbrott? Stephan Dedalus, Martin Birck och psykologin*. Stockholm: Wahlström & Widstrand [diss.]
- Pedersen, Arne Toftegaard. (2002). *Det marginaliserade gennembrud. Tre moderna svensksprogede romaner fra 1880ernes Finland*. Åbo: Åbo Akademis Tryckeri [diss.]
 – (2007). *Urbana odysseer. Helsingfors, staden och 1910-talets finlandssvenska prosa*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet
- Pettersson, Torsten. (2001a). *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis

- (2001b). ”Vad är modernitet? En kortfattad positionsbestämning”. I: *Modernitetens ansikten. Livsåskådningar i nordisk 1900-talslitteratur*. Carl Reinhold Bråkenhielm & Torsten Pettersson. (red.). Falun: Nya Doxa, 28-39
- Pleijel, Agnera. (2005). ”att se hela det verkliga lifvet – i Guds ljus!” I: *Fredrika Bremer – föregångare och förebild*. Anita Widén (red.). Södertälje: Gidlunds förlag, 141-159
- Pollock, Griselda. (1988). *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London & New York: Routledge
- Pratt, Annis. (1981). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press
- Renman, Maria. (2005). ”Lågmäld men tydlig civilisationskritik”. *Astra Nova. En tidskrift med kvinnoperspektiv*, 26-31
- Renvall, Viola. (10.1.1940). *Tammerfors Afonblad* [rec. av Fröken Elna Johansson]
- Richard, Anne Birgitte. (1996). ”Kvinnor på kant med fortplantningen. Om 1930-talets litterära sexualpolitik”. I: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3. Vida världen. 1900-1960*. Elisabeth Møller-Jensen & Margaretha Fahlgren (red.). Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 340-350
- Ritamäki, Tapani. (2000). ”Trettioalets misärskildringar”. I: *Finlands svenska litteraturhistoria 2*. Clas Zilliacus (utg.). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 123-130
- Robbins, Ruth. (2000). *Literary Feminisms*. New York: St. Martin's Press
- Rosowski, Susan. (1983). ”The Novel of Awakening”. I: *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch & Elizabeth Langland (red.). Hanover & London: University Press of New England, 49-68
- Runeberg, Fredrika. (1979/1858) *Fru Catharina Boije och hennes döttrar*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag
- (1991/1861). *Teckningar och drömmar*. Helsingfors: Schildts
- (2007). *Min Pennas Saga*. Hedvig Rask (utg.). SLSS 697. Helsingfors & Stockholm: Svenska Litteratursällskapet i Finland och Atlantis
- Saarenheimo, Mikko. (1924). *1880-luvun suomalainen realismi*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö

- Sandel, Cora. (1969/1927). *Alberte och Jakob*. Stockholm: Forum
- Schildt, Runar. (1912). "I bokhandeln. Helena Westermarck: *Vandrare*, Anna Åkesson: *Under traditioners välde*, Kersti Bergroth: *Augusti*". *Finsk Tidskrift*. Senare halfåret, 137-142
- Schoolfield, George C. (1973). "Hagar Olsson's *Chitambo*: Anniversary Thoughts on Names and Structure". *Scandinavian Studies*, 45(3), 223-262
– (1984). *Edith Södergran: Modernist Poet in Finland*. Westport, Connecticut: Greenwood Press
- Schor, Naomi. (1994). "This Essentialism Which Is Not One: Coming to Grips with Irigaray". I: *The Essential Difference*. Naomi Schor & Elisabeth Weed (red.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 40-62
- Schultz, Solveig von. (1940). *Min timme*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag
- Schånberg, Ingela. (2004). *De dubbla budskapen. Kvinnors bildning och utbildning i Sverige under 1800- och 1900-talen*. Lund: Studentlitteratur
- Smith, John H. (1988). *The Spirit & Its Letter. Traces of Rhetoric in Hegel's Philosophy of Bildung*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- Snellman, J.V. (1998). *Samlade arbeten XLI 1862-1868*. Helsingfors: Stadsrådets kansli
- Stenwall, Åsa. (1979). *Den frivilligt ödmjuka kvinnan. En bok om Fredrika Runebergs verklighet och diktning*. Borås: Natur och Kultur
– (2006). *Den omöjliga hemkomsten. Rötter och rotlöshet hos några österbottiska författare*. Helsingfors: Schildts Förlags Ab
- Stone, Alison. (2006). *Luce Irigaray and the Philosophy of Sexual Difference*. New York: Cambridge University Press
- Sulkunen, Irma. (1999). *Liisa Eerikintytär ja hurmosliikkeet 1700-1800-luvulla*. Helsinki: Gaudeamus
- Svanberg, Birgitta. (1996). "Med ansvar för hela mänskligheten". I: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3. Vida världen 1900-1960*. Elisabeth Møller-Jensen & Margaretha Fahlgren (red.). Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 225-232
- Swales, Martin. (1978). *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton, NJ: Princeton University Press

- Södergran, Edith. (1990). *Dikter och aforismer. Samlade skrifter 1*. Holger Lillqvist (red.). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland
- Söderhjelm, Werner. (1920). *Utklipp om böcker*, Tredje serien, första delen. Helsingfors: Söderströms
- Tengström, J.J. (1817). ”Om några hinder för Finlands litteratur och kultur”. *Aura*. Första häftet, 67-90
– (1818). ”Om några hinder för Finlands litteratur och kultur”. Fortsättning och slut. *Aura*. andra häftet, 93-129
- Tigerstedt, E.N. (1939). *Det religiösa problemet i modern finlandssvensk litteratur*. Helsingfors Universitet. Helsingfors: Mercators Tryckeri [diss.]
- Trites, Roberta Seelinger. (1997). *Waking Sleeping Beauty. Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa City: Iowa Press
- T.S. (19.12.1913). *Björneborgs tidning* [rec. av *Vindspel*]
- Tuulio, Tyyni. (1959). *Aleksandra Gripenberg. Kirjailija, taistelija, ihminen*. Porvoo: WSOY
- Utrio, Kaari. (2006). *Suomen naisen tie. Pirtistä parlamenttiin*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi
- V.Rob.V.W. (14.12. 1913). *Vasabladet* [rec. av *Vindspel*]
- Warburton, Thomas. (1984). *Åttio år finlandssvensk litteratur*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag
- Watts, Carol. (1992). ”Releasing possibility into form: cultural choice and the woman writer”. I: *New Feminist Discourses. Critical Essays on Theories and Texts*. Isobel Armstrong (red.). New York: Routledge, 83-102
- Westermarck, Helena. (1904). *Fredrika Runeberg. En litterär studie*. Helsingfors: Söderströms & C:o förlagsaktiebolag
- White, Barbara A. (1985). *Growing Up Female. Adolescent Girlhood in American Fiction*. Westport, Connecticut: Greenwood Press
- Whitford, Margaret. (1991). *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. London and New York: Routledge

Willner, Sven. (22.8.1940). *Nyland* [rec. av *Fröken Elna Johansson*]

Woolf, Virginia. (1945/1929). *A Room of One's Own*. London: Penguin Books
– (1966). "Professions for Women". I: *Collected Essays II*. London: Hogarth Press, 284-289

Wrede, Johan. (1999a). "Den stora omvälvningen". I: *Finlands svenska litteraturhistoria 1*. Johan Wrede (utg.). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 200-210
– (1999b). "Folksjälén, folkeposet och nationalskalden". I: *Finlands svenska litteraturhistoria 1*. Johan Wrede (utg.). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 227-232
– (1999c). "Johan Ludvig Runeberg – klar och gåtfull". I: *Finlands svenska litteraturhistoria 1*. Johan Wrede (utg.). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 242-263
– (1999d). "Kyrkan, pietismen och litteraturen". I: *Finlands svenska litteraturhistoria 1*. Johan Wrede (utg.). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 266-271

Wägner, Elin. (1969/1908). "Norrtullsligan". I: *Norrtullsligan, Svalorna flyga högt, Ur Väckarklocka*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 11-78

Zilliacus, Clas. (2000). "Finlandssvensk litteratur". I: *Finlands svenska litteraturhistoria 2*. Clas Zilliacus (utg.). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 13-18

Åkesson, Anna. (1911). *Under traditioners välde*. Stockholm & Helsingfors: Söderströms & C:o Förlagsaktiebolag

Österlund, Maria. (2005). *Förklädda flickor. Könsöverskridning i åttioalets svenska ungdomsroman*. Åbo: Åbo Akademis förlag [diss.]

Elektroniskt

Trackova-Flamee, Alena. "Ariadne", www.pantheon.org/articles/a/ariadne.html, 26.3.2009

Personregister

- Abel, Elizabeth 19, 33, 38
Ahola, Suvi 14-15
Allardt Ekelund, Karin 58, 60-61, 81
Austen, Jane 36, 287
Backman, Sigrid 17, 142, 174, 183-191,
193-197, 199-200, 203, 205-207,
214, 217, 220, 223, 310
Benedictsson, Victoria 177
Bergroth, Kersti 141, 185
Bondestam, Anna 17, 264-265, 267,
271-272, 275-276, 280, 284, 287,
291-292, 294-296, 299, 302, 304,
308, 310, 314
Braidotti, Rosi 40, 48-50, 230-231
Bremer, Fredrika 61-62, 83, 95, 138, 272
Brontë, Charlotte 36
Broström, Torben 187
Browallius, Irja 35
Brown, Penny 19, 33, 36, 143-144, 146,
148, 152
Buckley, Jerome Hamilton 31
Burney, Fanny 287
Buxton, Richard 187
Canth, Minna 123-124, 248, 252
Chanter, Tina 50
Chopin, Kate 36
Christ, Carol P. 88-89, 135, 137, 168,
179, 181, 258-259, 292, 316
Cygnaeus, Fredrik 58
Cygnaeus, Uno 106
Cygneaus, Gustaf 98
Dahl, Hjalmar 224, 227, 231
Day, Malcolm 187
D'Cruz, Doreen 42-43
Derrida, Jacques 41
Diktonius, Elmer 199
Dilthey, Wilhelm 28, 32
Domellöf, Gunilla. 267
DuPlessis, Rachel Blau 17, 94, 144, 158
Edgeworth, Maria 287
Ekelund, Erik 100, 264
Ekström, Sanny 140, 176
Eliot, George 36
Enckell, Olof 265-266, 296-297
Estlander, Carl Gustaf 59, 90
Fager, Osvald 265
Fagerholm, Monika 225, 236, 238
Felski, Rita 19, 38-39, 318-319
Feng, Pin-chia 33
Feuerbach, Ludwig 120
Fjelkestam, Kristina 38, 270, 306
Forsblom, Ylva 185
Forssell, Pia 60, 62-64, 66, 68, 70, 72-75,
77, 81, 84, 100, 105, 112, 117, 137,

- 184, 189, 192
- Fraiman, Susan 19, 28-29, 34, 73-74, 125-126, 157, 296
- Franck, Mia 18
- Freud, Sigmund 30, 41, 43-44, 262, 314
- Gilbert, Sandra M. 64, 290
- Goethe, Johann Wolfgang von 21, 23, 28, 30
- Granfelt, Alice 184-185
- Gripenberg, Alexandra 17, 97, 99-106, 108-109, 114, 117-118, 120-122, 124-126, 131, 136-138, 153, 167, 196, 272, 308, 311, 314
- Grosz, Elisabeth 44, 54, 244, 263
- Grönstrand, Heidi 57-58, 61
- Gubar, Susan 64, 290
- Hackman, Boel 186, 197, 203-205, 217
- Hardin, James N. 28, 31-33, 193, 207
- Hammar, Inger 62-63, 88, 105
- Hatavara, Mari 61
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 23-24, 29, 54
- Heggestad, Eva 97, 101-102, 266
- Heller, Dana A. 35
- Herder, Johann Gottfried von 21-22, 24
- Heywood, Andrew 16
- Hirsch, Elizabeth 42
- Hirsch, Marianne 19, 38, 72, 298
- Hite, Molly 15-16
- Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise 97, 101, 110
- Holm, Birgitta 14, 141, 142
- Holmberg, Einar 231-232, 238
- Holmström, Roger 185-186, 188-191, 205, 213, 220, 226, 230
- Homén, Olaf 185, 190, 193, 201
- Huhtala, Liisi 249
- Humboldt, Wilhelm von 21-23
- Husserl, Edmund 40
- Ibsen, Henrik 73, 97, 104, 120, 124, 138, 252
- Ines L. 98
- Irigaray, Luce 20, 39-55, 63, 66, 69, 71-72, 76, 84-85, 90, 94, 101, 103, 109, 113-115, 118-121, 130, 133, 135, 145-146, 151-152, 154, 159, 162, 166, 171, 173, 176-177, 180, 184, 187, 190-192, 194-195, 197, 202, 208-209, 217, 221-222, 230, 233, 235, 238-239, 242, 244, 251, 256, 262-263, 268-269, 273, 280-281, 283-284, 292, 296, 306, 308, 314-315
- Isaksson, Boel 185
- Jantzen, Grace M. 40, 43, 53-56, 118, 120-121, 197, 276
- Johansson, Eva 265-266
- Johannes av Korset 179
- Joyce, James 30-31
- Jung, Carl Gustav 30
- Järvstad, Kristin 19-20, 35-36, 42, 102, 313, 320
- Kallas, Aino 295
- Karttunen, Päivi 248-249
- Kennard, Jean E. 157
- Key, Ellen 141
- Kindstedt, Barbro 24, 26-27
- Kleve, Stella 174-175
- Klinge, Matti 24
- Kohut, Heinz 313
- Koivunen, Anu 15
- Koli, Mari 13, 141, 265
- Knox, T.M. 29

Knutsdotter, Elin 62, 74
 Kosonen, Päivi 17
 Krusenstjerna, Agnes von 35
 Kuhlefelt, Eva 224
 Kutter, Hans 225, 229
 Labovitz, Esther Kleinbord 21
 Lacan, Jacques 42-44
 Lagerlöf, Selma 141
 Langenskjöld, Agnes 226, 264, 269
 Langenskjöld, Greta 185
 Langland, Elizabeth 19, 38
 Lanser, Susan Sniader 18, 58, 67, 112,
 146, 189, 227, 268
 Lappalainen, Päivi 132-133, 318
 Lassalle, Ferdinand 110, 166
 Launis, Kati 57, 61, 72, 88, 96
 Lehtinen, Virpi 42, 50-52, 173
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 22
 Lempiäinen, Kirsti 50
 Lillqvist, Holger 186, 199, 216
 Livingstone, David 227, 260-261, 263
 Lundahl, Augusta 26
 Mai, Anne-Marie 14
 Malmsten, Anders 96
 Mann, Thomas 32
 Marx, Karl 166
 Mazzarella, Merete 14-16, 59-60, 65,
 72-73, 79, 95, 103, 183-185, 188,
 224-225, 228, 235, 239, 245-246,
 250-252, 260, 262
 McWilliams, Ellen 19
 Meurer, Judith 224-225, 262
 Mickwitz, Joachim 24-25
 Miller, Nancy K. 17-18, 35
 Moi, Toril 41, 48-49
 Montesquieu, Charles-Louis de
 Secondat de 24
 Moretti, Franco 34, 36-37, 160, 270, 303
 Mulvey, Laura 145, 201
 Munk Rösing, Lilian 312-313
 Mücke, Dorothea E. von 32-33, 75-76,
 268-269
 Møller-Jensen, Elisabeth 92
 Mörne, Arvid 99-100, 105, 111, 117-
 118, 129-130, 142, 185, 188, 225,
 227, 229-230
 Nabokov, Vladimir 14
 Nervander, Johan Jakob 25
 Ney, Birgitta 174
 Nietzsche, Friedrich 120, 164
 Nordenbo, Sven Erik 22, 33, 37, 51, 317
 Olofsson, Tommy 19, 21-22, 28-31, 36-
 37, 102, 313
 Olsen, Gary A. 42
 Olsson, Hagar 17-18, 142, 186, 198,
 224, 226-231, 235, 238, 260-262,
 276, 291-292, 308, 314
 Onerva, L. 142, 145
 Patmore, Coventry 56
 Patmore, Emily 56
 Pedersen, Arne Toftegaard 60, 100-101,
 108, 111, 113, 116, 121-122, 126-
 127, 129, 135, 141-143, 145, 163-
 164, 169, 173, 181-182, 188, 214
 Pelkonen, Maija 24, 26-27
 Pettersson, Torsten 94, 187
 Pleijel, Agneta 83
 Pollock, Griselda 145, 201
 Porthan, Henrik Gabriel 24
 Pratt, Annis 19, 287, 294-295
 Rask, Hedvig 58

Renman, Maria 183-186, 188-190, 193, 197
 Renvall, Viola 265, 296
 Rich, Adrienne 298
 Richard, Anne Birgitte 295
 Ritamäki, Tapani 265-266, 287, 289, 297
 Robbins, Ruth 42
 Rosowski, Susan 320
 Rousseau, Jean-Jacques 24
 Runeberg, Fredrika 17, 26-27, 57-65, 67-71, 74, 79, 83-84, 88, 90-93, 95, 105, 114, 138, 144, 158, 167, 190-191, 196, 203, 205, 216, 229, 239, 272, 278, 289, 307, 314
 Runeberg, Johan Ludvig 24-26, 62-63, 68, 163
 Rösing, Magnus 312-313
 Saarenheimo, Mikko 99, 121, 133
 Sandel, Cora 240
 Sartre, Jean-Paul 54
 Schildt, Runar 140-142
 Schiller, Friedrich 186
 Schleiermacher, Friedrich von 23
 Schoolfield, George C. 187, 225, 255, 260-263
 Schopenhauer, Arthur 186
 Schor, Naomi 50
 Scott, Walter 60-61
 Schoultz, Solveig von 275-276
 Schånberg, Ingela 21
 Sjöstrand, Ingrid 35
 Smirnoff, Karin 142, 185, 214
 Smith, John H. 22-23
 Snellman, Johan Vilhelm 25-26, 58-60
 Sofokles 187
 Spencer, Herbert 110
 Stenwall, Åsa 15, 60-61, 63, 65, 73, 87-88, 265, 268
 Stone, Alison 51
 Strandberg, Mira 28
 Strindberg, August 99
 Stuart Mill, John 110
 Sulkunen, Irma 92
 Svanberg, Birgitta 225-226
 Swales, Martin 28-29, 32-33, 321
 Swedenborg, Emanuel 83
 Söderberg, Hjalmar 30, 174
 Södergran, Edith 174-176, 186-188, 197-199, 203-205, 207-208, 212, 216-217, 223
 Söderhjelm, Werner 185, 192
 Tengström, Jacob 24, 26
 Tengström, Johan Jacob 24-25, 162-163, 167
 Tengström, Natalia 27
 Tengström, Carolina 27
 Thatcher, Margaret 48
 Tigerstedt, E.N. 198
 Topelius, Zachris 24, 99, 126, 163
 Trackova-Flamee, Alena 187
 Trites, Roberta Seelinger 136
 T.S. 184, 188, 197
 Tuulio, Tyyni 126
 Utrio, Kaari 27, 76, 105-106, 147
 V.Rob.V.W. 188
 Warburton, Thomas 142, 188, 190, 214, 224-225, 265-266
 Watts, Carol 15
 Wecksell, J.J. 58
 Westermarck, Helena 60, 141

White, Barbara A. 38

Whitford, Margaret 40, 44-47, 54, 69,
86, 103, 109, 113, 145, 147, 151,
177-178, 187, 190, 192, 240, 268,
307, 315

Wieland, Christoph Martin 32

Wik, Inga-Britt 14, 265

Willner, Sven 264

Winnicott, Donald W. 313

Woolf, Virginia 16, 55-56, 276

Wrede, Johan 23-25, 62, 163

Wägner, Elin 142, 266, 274

Zilliacus, Clas 13, 184

Åkesson, Anna 17, 140-145, 147, 153,
157, 160, 163-166, 168, 173-175,
177-178, 180-182, 194, 291, 308,
310, 314

Österlund, Maria 18

Finns det en kvinnlig bildningsroman? I *Mot ett eget rum.*
Den kvinnliga bildningsromanen i

Finlands svenska litteratur prövas den ofta ifrågasatta genren. Maria Lival-Lindström undersöker hur kvinnlig bildning konstrueras i litteratur som avviker från de normativa roman-sluten för en kvinnlig huvudperson, äktenskap eller död. I ljuset av Luce Irigarays feministiska filosofi visar studien på skönjbara utvecklingslinjer som i Finlands svenska litteratur ifrågasätter rådande representationer av kvinnlighet och erbjuder alternativa visioner.

Utgående från sex romaner av Fredrika Runeberg, Alexandra Gripenberg, Anna Åkesson, Sigrid Backman, Hagar Olsson och Anna Bondestam skrivna under tiden från 1860-talet fram till andra världskriget hävdas den kvinnliga bildningsromanens existens och kulturella relevans som genre.

Åbo Akademis förlag

ISBN 978-951-765-500-2



9 789517 655002

