

Kvinnan, kärleken och Lord Byrons förbannelse

Kan kvinnor skriva om kärlek utan att själva bli kärlekens offer? Lord Byrons ord om kärleken som kvinnans allt har jagat kvinnliga författare som en förbannelse ända in i våra dagar. I den kvinnliga passionsromanen får den klassiska bilden av den väntande kvinnan ett nytt utseende. Väntandet blir en konstakt, en estetisk överlevnadsstrategi.

Som feministisk litteraturforskare med ett professionellt intresse för kärleken och dess litterära gestaltningar, har jag ibland känt att jag borde ikläda mig någon form av mental skyddsutrustning. Något i stil med den mundering som den redbara FBI-agenten och rättsläkaren Dana Scully i den amerikanska tv-serien *Arkiv X* ikläder sig inför varje obduktion av en människokropp förtärd av utomjordiska krafter. Skyddsglasögon, handskar, stänkförkläde – stilet och bensåg. Allt för att inte bli ännu ett i raden av offer för Lord Byrons förbannelse – ”att brinna och förbrinna”, kärleken är kvinnans allt.¹ Att uppslukas, att förlora distansen, bemäktigas av den främmande kraften. Dana Scully försvarar sin professionella auktoritet med en annan skyddsmask: den rationella kunskapens krav på att fysiska bevis måste frambringas för att det irrationella, ”paranormala”, vetandet ska vinna legitimitet. Hennes manlige kollega Fox Mulder blir istället den stolte bäraren av den traditionellt kvinnliga kunskapsformen, intuitionen, som han med mannens lika traditionella storhetsanspråk riktar mot himlens höjd, universums oändlighet – *the Truth is Out There*, Sanningen finns därute, är hans valspråk, hans djärvt uttagna kompassriktning. Kvinnans förbehåll, återhållsamhet. Mannens trossvissa, jagberusade hängivelse, gränslösa rörelsevidd. Eko av andra röster, fjärran tider, Odysseus seglande beständigt, med horisonten som enda begränsning för sin färd. Pene-

lopes utsikt, beramad fönsterutsikt, förblivande i väntan, hemma vid det vetbara.

Kärlek och vetenskap

Av hävd har rörelsen utåt, upprätthållandet av distans, åtminstone i vetenskapliga sammanhang, värderats högre än fasthållandet av närheten, bruket av den personliga erfarenheten. Närhetens perspektiv förväxlas med när-synthetens förkrympta synfält. En kärnfull sammanfattning av denna problematik ger den amerikanske filosofiprofessorn Robert C Solomon i sin bok *Kärlek i vår tid* när han diskuterar hur kvinnor och män skriver när de skriver om kärlek:

Kvinnor skriver fortfarande om att älska och de besvikelser som därav följer, medan män predikar om kärlekens gudomliga natur och skriver böcker i egenskap av experter, djupa tänkare, psykiatrer eller helgon – aldrig bara i egenskap av män.²

I förstone är det frestande att ge Solomon rätt. Att skriva ”om att älska” är att gå in i pågående tid, närvaro och närhet, att underordna sig känslan, upphäva distansen. Att ”predika” och uttala sig om kärleken som ”expert” är att träda ut, hävda överblick och auktoritet. Och mycket riktigt är det så att det genom historien i stort sett bara är män som med universella sanningsanspråk tagit sig för att berätta vad kärlek är – och lått intellektuell heder därav. Listan kan göras lång: från Catullus och fram

till Stendhal, Denis de Rougemont, Erich Fromm, Michel Foucault, Roland Barthes, Franscesco Alberoni och flera med dem. De kvinnor som skrivit om kärleken som "experter" är däremot försvinnande få. Här är inte rätta platsen att utreda varför, men faktum är att flertalet av de kvinnor som vunnit vetenskaplig auktoritet för vad de skrivit om kärlek rört sig på det samhällsvetenskapliga forskningsfältet.³ Till skillnad från männen alltså, som framförallt gjort sig bemärkta som kärleksexperter inom filosofiska och humanistiska discipliner.

Tvärt emot Robert C Solomon vill jag hävda att män väldigt ofta skriver om kärlek "bara i egenskap av män". Förvisso är det så att män i vårt samhälle nästan aldrig, oavsett ämne eller ambition, *anses* skriva "bara i egenskap av män". Precis som kvinnor nästan alltid, oavsett ämne och ambition, i första hand *anses* skriva i egenskap av kvinnor. Detta har att göra med de kulturella förväntningar som förknippas med alla litteraturens genrer, de vetenskapliga likaväl som de skönlitterära, och som förespeglar oss att kvinnor skriver "kvinnligt" medan män helt enkelt skriver. Går man bakom förväntningarna ser man att män i kärlekslitteraturen förbluffande ofta talar helt öppet i egen sak. De personliga erfarenheterna upphöjs utan omsvep till filosofiska sanningar och försäkras om vetenskaplig legitimitet genom att ständigt bekräftas av nya generationer bröder i anden.

Stendahls trestegshopp

Konststycket är att tala i egen sak och få det att framstå som allas sak. Ett utmärkt exempel på en sådan bedrift ger den nyss nämnde Stendahl och hans filosofiska essäbok *Om kärleken*, som publicerades första gången 1822. Boken blev lindrigt sagt ett försäljningsfiasko, men Stendahl lät sig icke nedslås. Han skrev om och lade till och planerade en ny upplaga, där han för säkerhets skull redan i förordet gjorde klart att han inte räknade med någon läsarf framgång. Han förutskickade att "knappt fyra av hundra läsare som har läst *Corinne*" skulle komma att läsa och förstå hans bok. Svårberipligheten försvarar han med att hänvisa till verkets vetenskaplighet:

Trots att den handlar om kärleken är denna lilla volym ingen roman, och framförallt är den inte underhållande som en roman. Det är rätt och slätt en exakt och vetenskaplig beskrivning(...).⁴

Det intellektuella trestegshopp som vi bevittnar på dessa rader är värt all beundran. *Ett* – vänds det egna nederlaget till seger genom att det klena läsarintresset tas till intäkt för bokens exklusivitet ("to the happy few", som Stendhal senare skulle beteckna sin målgrupp). *Tu* – en samtida litterär huvudkonkurrent och tillika kvinna, Mme de Staël, avfärdas i en bisats, utan att nämnas vid annat namn än en romantitel. *Tre* – statusen på det egna verket höjs enligt gungbrädesprincipen genom att presenteras som en negation till allt vad Mme de Staëls *Corinne* och andra romaner representerar. Hans tyngd och hennes lättviktighet.

Även om kvinnorna inte numerärt dominerade romanförfattarnas skara på 1800-talet, så var genrens läsekrets starkt kvinnodominerad. Stendhals nonchalans, för att inte säga förakt, mot samtidspubliken, är inte bara solitärens akt av självförsvaret. I lika hög grad är det möjligt att avläsa som ett mandomsprov, en revanschstrategi för posthum upprättelse av en avisad älskares förlorade heder. Att bli man genom att sätta kvinnorna på plats.

Och visst, Stendahls strategi gick hem. Genom brödraskapets försorg har han försäkrats om ett permanent chambre séparée i litteraturhistorien. Nya generationer av bröder, och en och annan syster, träder alltjämt fram för att betyga hans status. När *Om kärleken* kom ut i svensk nyöversättning 1992 stod Horace Engdahl redo att i sitt förord utdela ett antal uppmuntrande ryggklappar till sin 1800-talsfrände. Män och män emellan kan det sägas högt att det inte helt "rätt och slätt" är vetenskap det handlar om: "Den kvinna vars köld vi alltså har att tacka för boken var en milanesisk adelsdam, som Stendhal haft oförsiktigheten att förälska sig i 1818." Några kvinnor torde väl knappast inkluderas i Engdahls införstådda "vi"? Också i relation till publikgunstlingen Mme de Staël gör Engdahl Stendhals sak till sin: "Han var lycklig att skriva mot opinionen,

att vara något som Mme de Staël aldrig vågade, nämligen feminist.⁵ Så var sista fjädern plockad av hönan.

Lord Byrons förbannelse

Fallet Stendhal är inte unikt, kanske bara ovanligt tydligt. Kvinnor förväntas tala i egen sak, i kvinnosak, men har mycket sällan haft råd att göra det i vetenskapliga sammanhang. Män påstås tala i allas sak, men fortfar att tala i egen manlig sak. När jag talar om Lord Byrons förbannelse är det detta jag menar: män kan skriva om kärlek likaväl som krig med samma lugna upphöjdhed (objektivitet, brukar det kallas i vetenskapliga sammanhang). När kvinnor skriver om kärlek ser det däremot, från männens perspektiv, ut som om alla gränser luckras upp. Kvinnorna uppslukas av kärleken, sjunker som i kvicksand. Att hålla distans är lika fåfängt som att jaga fatt sin egen skugga. Hon är redan där, är alltid där: kvinnan *är* kärlek. Sålunda talar Lord Byrons *Don Juan*:

Sin kärlek mannen har till bisak bara,
men den är kvinnans allt. På land och våg
har han för livets skilda värv att svara,
han kyrkan har och Alexanderståg,
förvärv och ämbeten och makt och fara,
som fylla växelvis hans fria håg;
han har så mången uppgift – men som kvinna
har man blott en: att brinna och förbrinna.⁶

Frågan jag nu vill ställa är hur kärleken ser ut från kvinnornas perspektiv. Hade Lord Byron något fog för sin sak, gör kärleken obevekligt kvinnan till offer? Vi kan börja med det enkla konstaterandet att det är till skönlitteraturen – och framförallt till romanen – kvinnorna går när de vill sätta kärlekens problem under debatt. Bortom genrevalet skiljer sig vägarna åt, men ett inslag förblir i det närmaste konstant långt in på 1900-talet. Det är bilden av den väntande kvinnan, som likt huvudpersonen i Annie Ernaux roman *Sinnenas tid* gjort sin kärleksväntan till heltidssysselsättning: ”Sen september förra året har jag inte gjort annat än väntat på en man: att han skall ringa mig eller komma till mig.”⁷ Oavsett om mannen är frånvarande, bortrest, eller ännu inte

nedstigen från drömmarnas rike, ägnar den väntande kvinnan kärleken en närmast sakral dyrkan. För henne är kärleken allt redan i sin frånvaro – kanske framförallt i sin frånvaro.

Kvinnliga passionsromaner

Så långt skulle vi alltså kunna ge Lord Byron rätt: för den väntande kvinnan i litteraturen *är* kärleken allt. Men börjar man titta lite närmare på hur kvinnorna och deras romanhjärtinnor från sin väntans horisont förhåller sig till kärleken så kompliceras bilden. Under loppet av 1900-talet dyker det upp ett flertal böcker av kvinnliga författare som problematiserar kärleken på ett helt nytt sätt. Man kan kalla dem kvinnliga passionsromaner, eftersom de handlar om kvinnor som drabbats av passion – eller väntar på att bli det. Tematiskt ansluter de mer eller mindre tydligt till det klassiska mönstret för gestaltningar av kärlekspassioner i vår kultur, det som gäller från *Tristan och Isolde* fram till nutida publiksuccéer som Robert James Wallers *Broarna i Madison County*. Grovt skisserat ser det ut så här: en kvinna och en man blir passionerat förälskade i varandra på en plats som i tid och rum är – och förblir – tydligt avgränsad från vardagens livssammanhang. Passionens undantagsställning, dess hinder att förverkligas, utgör dess existensvillkor. Konfrontationen med vardagen leder alltid till passionens död – och påfallande ofta även till kärleksparets andliga eller t o m bokstavligt fysiska död.

De kvinnliga passionsromanerna skiljer sig dock från de klassiska varianterna på ett par avgörande punkter: det är inte kärlekspassionen utan väntandet, inte kärleksparet utan den väntande kvinnan som står i handlingens centrum. Marguerite Duras beskrivning av den koloniala erans alla väntande vita kvinnor i romanen *Älskaren* skulle kunna utgöra prototypen för hela genren:

De väntar. De klär sig för ingenting. De ser på sig själva. I skuggan av dessa villor speglar de sig för en tid som ska komma, de tror sig leva i en roman, de har redan sina långa klädkamrar fulla av klänningar som de inte vet vad de ska göra med, sparade liksom tiden, dess långa följd av dagar i väntan.⁸



Trine Folmoe, *Vannbæreske*, olja, 1992.

I de kvinnliga passionsromanerna försiggår väntandet nästan alltid i ensamhet, ofta i det egna hemmet. Väntandet är därmed redan till sitt ursprung självuppfyllande, dess väsen bär drag av narcissism. Vardagen som omger den väntande kvinnan hålls på säker distans genom att alla vardagliga bestyr ritualiseras. Den väntande kvinnan utsmyckar sig istället för att klä på sig, hon pyntar istället för att städa. I citatet sätter Duras också fingret på den litterariserade verklighetsuppfattning som är representativ för genren – ”de tror sig leva i en roman”. Väntandet blir till estetik, till litteratur.

Tiden är inte linjär, kronologisk för den som väntar. Det är en tid som, för att låna en träffande formulering av Kerstin Ekman, härstammar från ”den gamla kvinnovärld där inga klockor tickar och där tiden mäts i återkomster”.⁹ Tiden står inte still, men den går inte heller. Den ackumuleras, som Duras skriver, ”dess långa följd av dagar i väntan” skjuter bara den ena dagen framför den andra, som vagnarna i ett tåg. Det är en tid som förflyter utan att förbrukas, eftersom den bygger på ett slags uppskjutandets princip.¹⁰

Marguerite Duras är en av de författare som de senaste decennierna med stor framgång skrivit vad jag här vill beteckna som kvinnliga passionsromaner. Möjligen är det så att tiden nu kommit ikapp denna genre, att förlagen, kritikerna och läsekretsen vågar ta till sig dess budskap på ett sätt som var omöjligt i den socialt och politiskt turbulenta perioden mellan och efter världskrigen, när flera av de mest spännande romanerna i genren publicerades. Typiskt är att många av romanerna, liksom deras författare, mer eller mindre föll i glömska tills de återupptäcktes av en ny feministiskt medveten läsargeneration på 70- och 80-talen. Elizabeth Smart, Djuna Barnes, Jean Rhys är några av de mest kända författarna i genren som alla fått åtnjuta status som kulturförfattare på sin ålders höst.

Till denna exklusiva krets kan man också räkna de två författare som jag här ska diskutera, nämligen Anaïs Nin och Rut Hillarp. Anaïs Nins *House of Incest* (1936) och Rut Hillarps *Blodförmörkelse* (1951) är två säregna, lyriskt surrealistiska romaner som i sin samtid

bemöttes med kallsinne alternativt oförstående. *House of Incest* var Anaïs Nins första publicerade skönlitterära verk utanför det stora dagboksprojektet. *Blodförmörkelse* var Rut Hillarps första roman, som hon gav ut på eget förlag sedan Bonniers, som tidigare givit ut tre av hennes diktsamlingar, backat ur.

Sinsemellan mycket olikartade, förenas Nins och Hillarps romaner av det experimentella förhållandet till romanen som genre och kärleken som ämne. I symbolisk bemärkelse hade romanen under 1800-talet blivit en litteraturens vardagsrumsgenre, en möjligheternas öppna genre inte minst för de många kvinnor som tog den i bruk – som författare och som läsare. När Nin och Hillarp skriver sina romaner ser möblemanget helt annorlunda ut. Med kraft av den modernistiska estetik de båda anammar låter de först vardagsrumsväggarna blåsa omkull i passionens stormvirvlar – för att därefter kunna möblera om och inrätta ett exklusivt eget kvinnorum.

Litterariserad passion

Rumsmetaforiken har en särskild giltighet för Anaïs Nins gestaltning av kärleken, inte bara i *House of Incest*, utan i hela hennes författarskap. Typisk är denna passage som står att läsa på de inledande sidorna i den första publicerade dagboksvolymen:

Jag hade en känsla av att jag gjorde förberedelser för kärleken som skulle komma. Som när man spänner upp baldakiner, rullar ut ceremoniella mattor, som om jag först måste skapa en underbar värld att hysa den i, att ta emot denna hedersgäst i på ett värdigt sätt.¹¹

Citatet beskriver Nins känsla inför inflyttningen i huset i Louveciennes, strax utanför Paris, som hon och maken Hugo Guiler hyrde i början av 1930-talet. Hennes känsla inför huset, byn, hela miljön, är renodlat litterär. Inredningen av husets alla rum och skrivandet av dagboken är estetiska verksamheter, parallella metoder för att ”skapa en underbar värld” att hysa kärleken i. Betoningen av det skapande momentet är betydelsefull. För Anaïs Nin är kärleken i första hand en skapelse, vars gestalt hon själv tror sig kunna prägla. När ”kär-

leken som skulle komma” äntligen kommer så är det stilenligt i skepnad av författaren Henry Miller och hans hustru June. Det märkliga ménage à trois som Nin nu involveras i får ett omedelbart avtryck i dagboken, men blir också det direkta incitamentet till skrivandet av *House of Incest*.

Från början till slut är det fråga om en litterariserad passion. Nin beskriver i dagboken hur hon och Miller förenas i sin ömsesidiga fysiska och litterära attraktion för June. För båda blir hon det klassiska kvinnliga objektet, den Andra:

Henry skrev så realistiskt, så direkt om June. Jag kände att hon inte kunde utforskas på det sättet. Jag skrev surrealistiskt. Jag tog hennes drömmar, myten om June, hennes fantasier.¹²

Skillnaden i gestaltningsval går emellertid djupare än de estetiska överväganden som Nin redovisar. För Miller krävs ingen omväg för att göra en kvinna till sitt litterära kärleksobjekt. Kvinnan *är* per definition kärlekens objekt litteraturhistorien igenom. Säkerligen hade Nin också redan konfronterats med den hårt drivna objektifiering av kvinnan som de samtida manliga surrealisterna åstadkommit. Den rörelsefrihet som den surrealistiska metoden erbjöd henne i förhållande till de realistiska berättarkonventionerna var således villkorlig. Hon kunde utnyttja den för att själv, som man kan tolka dagbokstexten, undersöka den älskade – och älskande – kvinnan som myt, som fantasi och som dröm. Men som kvinna tvingas hon samtidigt ut på ett gungfly, där inga fasta gränser mellan jaget och den Andra kan upprätthållas.

I *House of Incest* tematiseras denna gestaltningsproblematik i mötet mellan det kvinnliga författarjaget och den mystiska skönheten Sabina. De två kvinnornas identiter pendlar oavbrutet mellan och in i varandra, ömsom förstärkande, ömsom upphävande jagens gränser. ”Jag hennes ansikte, hon min legend” skriver Nin och låter de dubbelexponerade identiteterna suggerera ett gemensamt mytiskt ursprung. Lite längre fram förklarar hon att ”DETTA ÄR BOKEN DU SKREV OCH DU ÄR KVINNAN SOM ÄR JAG”.¹³ En möjlig tolkning av detta dunkla utrop är att Nin menar att

kvinnan måste upphäva gränsen mellan subjekt och objekt, införliva den Andras ansikte och röst med sin egen, för att själv kunna göra kärleken till ämne för sitt författarskap.

Psykoanalysen ett hot mot Nins litterära projekt

Mötet mellan kvinnorna eller, om man så vill, kvinnans möte med sig själv, äger rum i en flytande tidsdimension där rummen saknar väggar och kärleken är ett varmt levande flöde. Väntandet är en organisk process, det är havandeskapets tillblivelsestid och myternas cykliska tid. Tidsåldrar virvlar upp och förbi lika lätta som damm tillsammans med sjunkna kulturers vrakgods och förföriska rekvisita – juveler, parfym, kostbara tyger. I kontrast till denna tyngdlösa och, i god mening, tidlösa värld ställs ”incestens hus”. Det är ett sjukdomshärjat hus, en blandning av fängelse och hospital, där väggarna sluter tätt om rummen och allting inklusive tiden står stilla. Människorna här är tidens fångar, fastfrusna i sin väntan på den omöjliga kärlekens förverkligande. Kärleken mellan man och kvinna materialiseras här genom sin perverterade vrågbild, det incestuösa begäret, som gör systrar och bröder, fäder och döttrar till kärlekens livstidsfångar.

Det ligger nära till hands att se ”incestens hus” som en metafor för Freuds psykoanalys med dess gallerverk av tabun och heterosexuella tvångstankar. När Anaïs Nin själv i början av 1930-talet började gå i psykoanalys hos doktor Allendy, sedermera hos Otto Rank, upplevde hon sina fantasier och sexuella drömmar tvångsmässigt infösta i alltför trånga fållor. Av båda analytikerna uppmanades hon att lägga sitt skrivande, sin dagbok, åt sidan för att inte äventyra analysens goda slutresultat. Psykoanalysen, som ju kan ses som den teoretiska inspirationskällan till den surrealistiska estetiken, kom alltså att utgöra ett konkret hot mot Nins litterära projekt. Där måste hon återigen ikläda sig objektets, patientens, tvångströja, istället för att bli sin egen berättelsesuveräna subjekt.

På de allra sista sidorna i *House of Incest* kommer denna konflikt till tydligt uttryck i



Nina Ericson, *Barbie & Ken*, 1995.

konfrontationen mellan "paralytikern" och dansösen, kvinnan som dansande finner en egen väg ut ur "incestens hus". "Paralytikern" ter sig som ett nidporträtt av psykoanalytikern som Jesus, förkunnaren av den moderna kärleksvetenskapens frälsningslära. Han är en självutnämnd profet, omtalad som den moderne Kristus, och han utger sig för att vara den ende som kan visa den sanna vägen ut. Dansösen, som till att börja med ser ut att ha berövats sina lemmar och sinnen, dansar sig fri från paralytikerns ord, dansar sig ut ur huset och tillbaka till kroppen – tills hon själv antar en kristusliknande skepnad, sin egen och de efterföljande kvinnornas frälsare.¹⁴

*Hillarp söker efter
ett språk för kärleken*

(...) Ni måste var sjuk. Har ni feber?
– Nej, det är bara blodförmörkelse. De svarta blodkropparna äter upp de röda och vita.¹⁵

För kvinnan i Rut Hillarps *Blodförmörkelse* är kärleken en sjukdom, en "blodförmörkelse" som utplånar all motståndskraft och egen vilja. Men den är också ett existentiellt tillstånd – ett "condition féminine" – vars främsta kännetecken är väntandet. I baksidestexten beskriver Hillarp själv sin roman som "historien om en kvinna som väntar och ser det förflutnas bilder stiga upp, tills hon är färdig för en uppgörelse, en slutgiltig bild av den väntade".

Tankegången erinrar om förloppet i Nins roman – väntandet på kärleken blir startpunkten för en kreativ självförståelseprocess, som utmynnar i ett omvärderande av den egna självbilden. Det är i det ögonblicket som den väntande kvinnan och "den väntade" sammanfaller i en och samma bild, jag och hon. Så sker också på slutraderna i Hillarps roman, i en surrealistisk sekvens där kvinnan lyfter upp telefonluren och hör sin egen röst.

En given förbindelselänk mellan Nin och Hillarp är just deras gemensamma fascination för det surrealistiska projektet. För dem båda förefaller kombinationen av kärleken som ämne och surrealismen som metod ha alstrat en likartad konflikt. I Hillarps roman kan man nysta fram den som en omsorgsfullt inflätad

röd tråd på den metalitterära nivån. Här utspelas ett drama i dramat mellan mannen och kvinnan, en kamp på liv och död om det rätta svaret på frågan *Vad är kärlek?* Sökandet efter svaret blir samtidigt ett sökande efter en litterär form, ett språk att gestalta kärleken genom.

Relationen mellan kvinnan och mannen är till det yttre ett äktenskap, men framstår mer som en bisarr tvågalenskap. I mental bemärkelse handlar det om en nedstigning i kärlekens inferno, krets för krets. Deras ömsesidiga förbannelse är att de är så till den grad besatta av att finna den perfekta avbilden av Mannen, Kvinnan, Passionen, att de aldrig kommer att nå varandra. Följaktligen är deras respektive porträtt målade med grova penselstreck, de är bilder, typer, snarare än levande personer.

Mannen tituleras "trolleriprofessor" och framställs som något av en korsning mellan Dracula, Markis de Sade och Victor Frankenstein. Han är en kärlekens svartkonstnär, som med allehanda magiska trick och sadistiska experiment försöker bryta ner både kvinnan och kärleken till vetenskapligt exakta formler. Det är en händelse som ser ut att vara en tanke att en av de samtida kritikerna, Åke Janzon, inleder sin recension av boken med att associera till Lord Byron. Han menar att den "homme fatal" som Hillarp porträtterar skulle ha gjort den demoniskt beryktade Byron grön av avund.¹⁶ Och onekligen är det så: han är närmast en karikatyr av vad man brukar mena med den "byronske" mannen – älskaren, individualisten, äventyraren, den borne hjälten alla kategorier.

Kvinnan å sin sida är en mönstergill personifikation av kvinnan som, med sagde Byrons ord, har kärleken som sitt "allt". Hon är den emblematiske väntande kvinnan, hennes ansikte växlar skepnad mellan alla de klassiska myternas kvinnor som lidit, förstummats och gått i döden för kärleks skull – Eurydike, Isolde, Penelope, Brynhilde. I sin offerroll är hon "trolleriprofessorns" förhåxade byte, men lika sant är att säga att hon är trollkarlens lärning, adepten som en gång ska bli sin mästares undergång. Genom att underkasta sig hans vilja kan hon också genomskåda hans konster. Hennes egen skaparkraft växer fram

ur väntandets tomrum: "Väntan är skapande som hunger."¹⁷ Hon blir en kärlekens hungerkonstnär, som livnär sig av mannens skugga, följer den väg hans fotspår leder – tills hon utvecklat en egen gångart.

Mannen ser sig däremot som den originella nyskaparen. I "väntans laboratorium" iscensätter han sitt stora alkemiska experiment där kvinnans kropp och själ utgör råmaterialet och den rena känslan, befriad från relation och person, den åtrådda slutprodukten:

I väntans laboratorium underkastas kvinnan i förminskad skala de stora lidandena i mötet med Mannen. I otålighetens retort, i förvirringens provrör, i misstankens ugn, sönderfaller hon i sina primära element, återvänder till råmaterialet för arvsynden. Och hon lägger sin lera ännu mjuk och fuktig i mina händer, i Mannens skapande händer.¹⁸

Mannens skapelsevision skulle kunna vara en drift med de manliga surrealisternas konstprojekt och den djupt reaktionära kvinnosyn som många av dem företrädde i sin konstnärliga praktik. Tillvägagångssättet kan illustreras med André Bretons berömda dikt "L'union libre" (1931), som blev stilbildande med sin virvelstorm av metaforer som besjög den älskade kvinnans kropp. I slutet av dikten är hon inte stort mer än en fint fördelad substans, jämnt utspädd över djur-, växt- och mineralriket med några ögonhår och tånaglar kvar inom det mänskligas domäner. "Det evigt kvinnliga" nygamla essens.¹⁹

Den bibliska lerk lump som Hillarp placerar i mannens händer är bemängd med traditionens tyngd. Kärleksrelationen mellan man och kvinna är genom skapelseberättelsen från begynnelsen inskriven i den patriarkala maktordningen. Mannen blir kvinnans herre och Gud, hon den formbara leran i hans händer. Han är skaparen, älskaren – hon är kärleken, materialet. Han talar, skriver – hon *är*. Vad kvinnan måste göra för att själv kunna skapa är att vända på kulturens stora berättelse; hon måste ge leran en röst.

Fjältrade i väntans vanmakt

Brytpunkten i *Blodförmörkelse* inträffar när den kvinnliga jagpersonen tvingas träffa mannens

nya älskarinna, hon som också i dagligt tal är den Andra, och inser att de båda två är fjältrade i samma väntans vanmakt: "Då vet jag att jag är hon."²⁰ Stundens insikt visar sig också bilda ett verksamt serum mot sjukdomen, blodförmörkelsen. Blodet ljusnar åter till rött; kärlekens mörka, förgörande kraft omvandlas till skaparkraft. Som en första symbolisk frihetskraft beslutar sig kvinnan för att döda mannen, plågoanden: "Jag köpte en revolver, ordnade mina skäl: han hade i sanning förtjänat döden."²¹ Skottet faller, om i dröm eller verklighet är osäkert. Efteråt finner kvinnan vägen till mannens kärlekslaboratorium, där står provrören med olika känslodestillat sida vid sida med försöksdjurens burar – kaniner och kvinnor om vartannat. Bakom laboratoriet finner hon ett annat rum, ett kärlekens verkliga väntrum, där de kvinnor som är resultatet av mannens mindre lyckade experiment vistas: "Där satt de och drömde eller vilade på låga divaner, de var alla nakna och förlorade i sig själva, inneslutna i sin väntan, såg inte varandra."²²

Likheten är slående med de väntande kvinnor som Marguerite Duras skulle skriva om i *Älskaren* långt senare. Men det finns också ett tydligt släktskap med den stympade dansösen i slutet av *House of Incest*. Hos både Nin och Hillarp är det fråga om en bild av den förstummade kvinnliga skaparkraften, den som – för att återkalla Duras ord – "tror sig leva i en roman", men som låter mannen avgöra i vilken genre den ska skrivas. Skottet som avlossas i Hillarps roman är framförallt ett startskott för kvinnan att ta berättelsen i sina egna händer, även om måltavlan är mannen i sin "byronska" skepnad. Förbindelselänken mellan honom och "paralytikern" i Nins roman är deras anspråkstagande av kärleken – och kvinnan – i den ena eller andra vetenskapens eller konststartens namn. Genom att ge sig den stora manliga berättelsen om kärlek i våld, skriver sig både Hillarp och Nin ut ur den. Det är en befrielsestrategi med brustet slutackord, men den har en egen kvinnlig röst. Strategin sammanfattas bäst med Rut Hillarps ord trettio år senare, när hon i en dikt låter Penelope – urmoder för alla väntande kvinnor – tala ur sin ålders vishet: "Odysseus blir alltmer en galge

/som hon hänger sin stolthet på,/en skugga som rostar i stallet".²³ Mannen var förevändningen för väntandet, men aldrig dess innehåll. Innehållet är historien om kvinnans väntan, berättelsens långa väv.

Epilog:

... och skall de du då aldrig bli en ett? Vi vänder för en kort stund tillbaka till FBI-agenterna Dana Scully och Fox Mulder. Scully återvänder till jorden efter att ha kidnappats av utomjordingar.²⁴ Hon är vid liv, men i djup koma. Det visar sig att hon bokstavligen har bemäktigats av den främmande kraften: hon har utsatts för ett medicinskt experiment som förgiftat blodet med främmande strukturer. Hon brinner, är på god väg att förbrinna, innan hon mot alla odds vaknar igen – febern stillnar, blodet klarnar. Mulder står vid hennes sjuk-säng, han återlämnar hennes guldkors som han hållit och bevarat under hennes astrala utfärd. Hon fattar hans hand och säger: "Jag hade styrkan i din tro." Han ler, förstår. Luft vibrerar, för en sekund smälter allt samman till ett olösligt helt. Kärleken och vetenskapen, kärleken till vetenskapen. En gräns har korsats i natten.

NOTER

- ¹ Jfr Lord Byron, *Don Juan* (1822). Här citerat efter *Världslitteraturen*, Sthlm 1925, s 49.
- ² Robert C. Solomon, *Kärlek i vår tid* (1988, sv övers 1992), s 57.
- ³ Två svenska exempel från de senaste åren är statsvetaren Anna G. Jónasdóttirs *Love Power and Political Interests* (1991) och sociologen Carin Holmbergs avhandling *Det kallas kärlek. En socialpsykologisk studie om kvinnors underordning och mäns överordning bland unga jämställda par* (1993) som i sin tur är starkt influerad av den äldre norska kollegan Hanne Haavinds arbeten.
- ⁴ Stendhal, *Om kärleken* (övers M von Zweigbergk), Sthlm 1992, s 229.
- ⁵ Ibid, s 11.
- ⁶ Lord Byron, a a, s 49.
- ⁷ Annie Ernaux, *Sinnenas tid* (1992) sv övers Katja Waldén, Sthlm 1993, s 9. I den franska originalutgåvan bär romanen den för sammanhanget betydligt mera träffande titeln "Passion simple" – ren passion.
- ⁸ Marguerite Duras, *Ålskaren* (1984), sv övers Madeleine Gustafsson, Sthlm 1986, s 19.
- ⁹ Kerstin Ekman, "Försoningen", s 6, *KvT* 2-3:1995.

- ¹⁰ En liknande tankegång framförs av Kathleen Blake i boken *Love and the Woman Question in Victorian Literature. The Art of Self-Postponement*, Sussex & New Jersey 1983. Hon menar att en rad kvinnliga 1800-talsförfattare medvetet odlade en slags "självuppskjutandets konst" som en överlevnadsstrategi i litteraturen likaväl som i levande livet. Väntandet på kärleken blev för dem en livsstil mer än ett påtvingat andrahandsval. Blake ser i dessa författares avstående från kärlek en lika radikal potential som hos de samtida medsystrar som i emancipationens namn bejakade den fria kärlekens idé.
- ¹¹ Anais Nin, *Dagbok 1: 1931-1934*, (sv övers Britt Arenander) Sthlm 1982, s 14.
- ¹² Ibid, s 121.
- ¹³ Anais Nin, *House of Incest* (1936). Här fortsättningsvis citerad efter Swallow Press/ Ohio University Press utgåva, Athens 1989, s 23 och 28. Citaten lyder i original: "I her face and she my legend", "THIS IS THE BOOK YOU WROTE AND YOU ARE THE WOMAN I AM".
- ¹⁴ Ibid, s 70 ff.
- ¹⁵ Rut Hillarp, *Blodförmörkelse*, eget förlag, Sthlm 1951, s 140.
- ¹⁶ Åke Janzon, "Blodförmörkelse", *B L M* 1951 s 704 f.
- ¹⁷ Hillarp a a, s 5.
- ¹⁸ Ibid, s 6.
- ¹⁹ Se t ex *Modern utländsk lyrik från Baudelaire till Biermann*, red Göransson och Räftegård, Sthlm 1975, s 146 ff.
- ²⁰ Hillarp, a a, s 68.
- ²¹ Ibid, s 137. Det är intressant att notera att det 1951, samma år som *Blodförmörkelse* publicerades, utkom en annan roman i Sverige med besläktad tematik, nämligen Harriet Hjorths *Den tomma famnen*. Hjorths roman är mer psykologiskt realistisk än Hillarps, men det yttre handlingsförloppet har många beröringspunkter: det destruktiva äktenskapet, det identitetsbekräftande mötet med en annan kvinna och slutligen också – skottet. I diskussionen av det kvinnliga väntandet är Hjorths roman i sin genre lika radikal som Hillarp. Hjorth skriver: "Denna väntans ångest. Denna väntans paralytisi, som endast kvinnan kan fatta" (s 5).
- ²² Hillarp, a a, s 144.
- ²³ Rut Hillarp, *Penelopes väv*, Lidingö, 1985, s 42.
- ²⁴ Det avsnitt av *Arkiv X* (orig titel *The X-files*) som åsyftas här ingår i den andra serieomgången som visas i svenska TV4 hösten 1995. Avsnittet bär undertiteln "One Breath" och är skrivet av Glen Morgan och James Wong.

LITTERATUR

- Blake, Kathleen, *Love and the Woman Question in Victorian Literature. The Art of Self-Postponement*, Sussex & New Jersey 1983.
- Bréton, André, "L'union libre" (1931) i *Modern utländsk lyrik från Baudelaire till Biermann* (red Göransson och Räftegård), Sthlm 1975.
- Byron, George Gordon Lord, *Don Juan* (1822) i *Världslitteraturen*, Sthlm 1925.
- Duras, Marguerite, *Ålskaren* (1984), Sthlm 1986.
- Ekman, Kerstin, "Försoningen", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2-3:1995.

- Ernaux, Annie, *Sinnenas tid* (1992), Sthlm 1993.
 Hillarp, Rut, *Blodförmörkelse*, eget förlag, Sthlm 1951.
Penelopes väv, Lidingö 1985.
 Hjorth, Harriet, *Den tomma famnen*, Sthlm 1951.
 Holmberg, Carin, *Det kallas kärlek. En socialpsykologisk studie om kvinnors underordning och mäns överordning bland unga jämställda par*, diss Gbg 1993.
 Janzon, Åke, "Blodförmörkelse", *Bonniers Litterära Magasin*, 1951.
 Jónasdóttir, Anna G, *Love Power and Political Interests*, Örebro 1991.
 Nin, Anaïs, *Dagbok 1:1931-1934*, Sthlm 1982.
House of Incest (1936), Athens 1989.
 Solomon, Robert C, *Kärlek i vår tid* (1988), Sthlm 1992.
 Stendhal, *Om kärleken* (1822), Sthlm 1992.
 Waller, Robert James, *Broarna i Madison County*, Sthlm 1993.

ANDRA KÄLLOR

- Arkiv X (The X-files)*: "One Breath" av Glen Morgan och James Wong, Ten Thirteen Productions /20th Century Fox Television, 1995.

SUMMARY

The traditional image of the woman who loves is the woman who waits. Lord Byron's famous words about love as a woman's whole existence, still today works as a curse for all women who writes about love in different genres. How are you going to write about what you yourself are? In this article the relation between gender, love and authorship is discussed from several perspectives. The male 19th century writer Stendhal illustrates an illusory "objective" approach on the subject of love, which is still held as an ideal. A revisory female approach is here represented by the modernist novels *House of Incest* (1936) by Anaïs Nin and *Blodförmörkelse* (1951) by Rut Hillarp. In these novels, which both can be labelled female novels of passion, love and women's love-waiting is explored in a radical new mode. Waiting becomes an aesthetics, an art of survival in life as well as in literature.

Annelie Bränström Öhman
 Litteraturvetenskapliga institutionen
 Umeå universitet
 S-901 87 Umeå