

HELENA FORSÅS-SCOTT

”En kvinnas självbiografi” Om Elin Wägners romankonst

*Romanerna Genomskådad och
Hemlighetsfull har länge haft en undanskymd plats
i Elin Wägners författarskap. Man har ofta
läst dem på ett ytligt biografiskt sätt. Helena Forsås-Scott pre-
senterar här en nyläsning av de båda romanerna
med fokus på texternas konstnärliga
komplexitet.*

I *Hemlighetsfull* förekommer en konstnär som heter Tuff Malmgård. Hans personlighet speglar emellertid inte förnamnets manlighetsideal, och när hans tavlor möts av nedgörande kritik och kompakt oförståelse blir erfarenheten den känslige mannens död. Riktigt så explicit är visserligen inte Elin Wägners, för hon låter Tuff avlida i spanska sjukan, men hans död kommer bara några veckor efter den katastrofala utställningen, då Agnes Stenås har sett honom dag efter dag ”släntra omkring i lokalerna och le hjärtskärande åt folks frågor om vad tavlorna skulle föreställa” (*Hemlighetsfull*, s 39).

Förutom den sortens konventionella brist på engagemang och fantasi har den kvinnliga konstnären att brottas med oförståelse av ett alldeles speciellt slag. Den framstår i gräll belysning i följande dialog, som återfinns i en av arbetsböckerna och som kronologiskt skulle ha hört hemma i samma avsnitt av *Hemlighetsfull* som episoden om Tuff Malmgård. Agnes har uppmanat Ethel Westerdyk att börja på en ny roman, bara för att mötas av ”svepskäl”:

- Nej, sa hon, jag känner inte livet.
- Känner du inte livet?
- Nej, för jag vet inte hur det ser ut på statarnas avträden.
- Ja, men Ethel, du känner ju till oss!
- Är du så dum Agnes så du tror att oss är livet?

- Varför inte det?
- Nej oss är tendens och alltså inte konst.
- Varje kämpande sökande människogrupp om än aldrig så liten hör livet till och man kan skriva om den så det blir konst fall man överhuvud är konstnär. Varpå Ethel avslöt diskussionen med att säga: Å!
(Elin Wägners Samling, arbetsbok 13. I den näst sista repliken har Elin Wägners efteråt satt utropstecken efter ”tendens” och strukit resten; i den sista har hon satt utropstecken efter ”till” och strukit resten.)

Dialogen kom aldrig med i romanen, förmodligen därför att den alltför explicit och polemiskt hävdar en sanning som formuleras långt mera raffinerat och övertygande på det implicita planet, i verket som sådant. Men kanske hade pekpinnen trots allt varit välbehövlig?

*”har man lyckats med
den konstnärliga gestaltningen...”*

Elin Wägners kunde bygga på en unik samlad erfarenhet som journalist, rösträttsaktivist, pacifist, *Tidevarvs*-redaktör och skönlitterär författare när hon vid 1930-talets mitt gav sig i kast med det romanprojekt som hon i en tidig arbetsboksanteckning karakteriserar som ”en kvinnas självbiografi skriven på äldre dar” (EWS, arbetsbok 102). Här ville hon ”försöka sammanfatta och ge i populariserad form den nya ideologi som

den nya feminismen behöver", som hon uttryckte det i ett brev till Emilia Fogelklou. "Du skall inte vara rädd för ordet", fortsatte hon, "ty jag anser att den nya feminismens mål är försoning och samarbete, att man inte skall hata eller individuellt bekämpa någon enda individ av dem som ignorerar eller direkt underkänna oss, ty de är som fenomen historiskt betingade" (EWS, brev till Emilia Fogelklou 16/3 1937). *Hemlighetsfull* (1938) var den andra romanen i serien som hade inletts med *Genomskådad* (1937) och som enligt planerna skulle avslutas med en tredje del.

Kanhända var det just medan Elin Wägners var i färd med att utforma Tuff Malmgårds öde i *Hemlighetsfull* som hon tog sig för att besvara frågan "Skulle du vilja skriva något om vad du menat med din nya bok?". I vanliga fall var hon ytterst förtegen beträffande sitt skönlitterära författarskap, och upptakten till den drygt tre sidor långa utläggning om *Genomskådad* som finns i manuskript i Elin Wägners Samling ger en antydning både om de ambitioner som hon dittills hade hyst och om den desillusion som hon nu brottades med:

En författare som är mån om sin värdighet och om att iakttaga skråets regler för uppförande svarar nej på den frågan. Ty det är ju klart att har man lyckats med den konstnärliga gestaltningen så har det man menat nått fram utan kommentarer. Att börja tala om vad man menat är att erkänna sig ha misslyckats med sitt arbete. Men jag för min del har inget intresse av att vara korrekt och jag har ingen prestige att bevara, så jag vill gärna försöka tala om vad jag menat. (EWS, "Skulle du vilja skriva...", s 1)

Med sin tonvikt på hur Agnes Stenås har svikit sin uppgift, i en era då patriarkatet "sjunger på sista versen, takten markerad av bombnedslag" (aa, s 3), är Elin Wägners diskussion av *Genomskådad* omisskännligt präglad av den världspolitiska spänning som bara växte och skärptes medan hon arbetade på romancykeln. Arbetet blev en kapplöpning på liv och död för en författare som visste att ett nytt världskrig om igen skulle befästa kvinnornas svek, denna gång med ännu ödesdigrare konsekvenser än år 1914.

Förloraren blev naturligtvis Elin Wägners. En av arbetsböckerna som inleds med material till det som skulle ha blivit den tredje romanen i serien övergår helt symboliskt i en krigsdagbok, och *Förklarad*, som romanen skulle ha hetat, blev aldrig mer än spridda anteckningar och en bunt manuskriptsidor. Ulla Isaksson och Erik Hjalmar Linder har förmodat att inte bara krigsutbrottet utan också "Dåliga försäljningsresultat, motsägende eller intetsägende recensioner och vännernas ligkiltighet för Agnes Stenås öden bidrog [...] till motigheten i skrivandet" (Isaksson och Linder 1980, s 209). Enligt Elin Wägners biografer fick serien på sätt och vis ändå sin tredje del till slut, men som de understryker utgjordes den inte av någon roman utan av "stridskriften" *Väckarklocka*. Författaren levde vidare; men konstnären som hade arbetat på att ge form och självständig existens åt den tredje romanen om Agnes Stenås var död.

Inte nog med att Elin Wägners mest ambitiösa romanprojekt blev en torso: kring de båda romaner som trots allt hade fullbordats och kommit i tryck växte bara problemen. Mottagandet hade, som framgår av citatet ovan, aldrig varit särskilt entusiastiskt, och den negativa synen på romanerna befestades när det 1950 blev dags att påbörja utgivningen av Elin Wägners *Valda skrifter* – femton volymer som enligt baksidestexten omfattar "författarinnans representativaste verk". *Genomskådad* och *Hemlighetsfull* ingår inte i serien. Sedan romanerna på detta sätt hamnade i skymundan har heller ingen kritiker försökt revidera deras status: de fåtaliga kommentarerna har tvärtom rättfärdigat redaktörens, Holger Ahlenius, implicita omdöme.

När *Genomskådad* publicerades hade den av Ahlenius prisats för sin konstnärliga fullödighet; däremot fann han att ett centralt avsnitt i *Hemlighetsfull* bara var ett "reportage", som "knappast [gav] något nytt utöver vad Elin Wägners tidigare böcker i ämnet haft att förmåla" (Ahlenius 1938, s 787). De tidigare böcker som recensenten här syftar på var baserade på Elin Wägners omfattande resor i det av Första Världskriget söndertrasade Europa; och den sortens

självbiografiska läsning skulle snart komma att dominera synen på dessa två Wägner-böcker, som till yttermera visso båda bär beteckningen "roman" på titelbladet.

Som Elaine Showalter har påpekat var 1800-talets kvinnliga författare i samtidens ögon "women first, artists second" (Showalter 1978, s 73); och samma synsätt möter vi alltså här, applicerat på en modern författare som bättre än de flesta visste vad det ville säga att få sina skönlitterära verk inskrivna i "tendenslitteraturens" trånga cirkel. Det går en obruten linje från Ahlenius' omdöme över Erik Hjalmar Linders karakteristiker av *Genomskådad* och *Hemlighetsfull* i *Fyra decennier av nittonhundratalet* och i *Fem decennier* (där den självbiografiska dimensionen har blivit än mer iögonenfallande) fram till Isakssons och Linders Wägner-biografi, där frikostiga citat ur de båda romanerna får illustrera gången av Elin Wägners eget liv. Därmed har Elin Wägners biografer förgripit sig på hennes konstverk, och det hjälper föga att de när de så småningom kan diskutera romanerna som sådana försöker anlägga ett något mera självständigt perspektiv: den ytligt självbiografiska läsning som de har etablerat på nära 500 sidor av biografien överskuggar ohjälpligt deras analyser av romanerna.

Dubbelhet

Som en ropandes röst i öknen framstår i detta sammanhang Örjan Lindberger: i artikeln "Hjärtat och nycklarna", publicerad i *BLM* 1949, har han försett oss med en rikedom på självständiga och insiktsfulla omdömen om en rad Wägner-romaner. Han avvisar de självbiografiska läsningarna, främst med hänvisning till Elin Wägners personliga förtegenhet, och påpekar att de, som han så försiktigt uttrycker det, förleder till "underskattning av den skapande fantasin i vissa av romanerna" (Lindberger 1949, s 273). Lindbergers inledande karakteristik av *Genomskådad* och *Hemlighetsfull* förtjänar att citeras i sin helhet:

Det ligger en ironisk poäng i att "Genomskådad" kommer först, "Hemlighetsfull" sedan.



Siri Derkert, porträtt av Elin Wägners, detalj.

Detta svarar mot en genomgående dubbelhet i verkets struktur. Å ena sidan blottlägger Elin Wägners de sociala och psykologiska sammanhangen i Agnes Stenås' historia med stor grundlighet och skärpa; detta genomskådande utföres till stor del med en röntgenapparat, som lånats från individualpsykologins laboratorier. (Med freudianismen driver författarinnan respektlöst.) Å andra sidan blir de religiösa upplevelser, till vilka Agnes Stenås når fram, en brygga till något som inte kan analyseras; det uppstår en kontakt med det numinösa. (aa, s 276–7)

Lindberger har redan på ett tidigt stadium aviserat den analysinriktning som preciseras i den avslutande meningen: samtidigt med den "personligt biografiska" synpunkten har han valt bort "kvinno synpunkten" (aa, s 273), dock utan närmare motivering.

Även om Lindbergers syn på romanerna är relativt fruktbar – den "dubbelhet" som han ringar in i citatet ovan har till exempel fått bli en av mina egna utgångspunkter – så anser jag att "kvinno synpunkten" omöjligt kan väljas bort när vi närmar oss dessa romaner: fördomsfritt uppfattad måste den i stället läggas till grund för varje analys av dem. "Kvinno synpunkten" genomsyrar nödvändigtvis alla aspekter av *Genomskådad* och *Hemlighetsfull*, från de sociala och psy-

kologiska sammanhang som Lindberger urskiljer till de religiösa dimensioner som han lägger huvudvikten vid. Romanernas "dubbelhet" kommer härigenom att rymma både spänningsförhållanden och utvecklingslinjer, som i sin tur är av fundamental betydelse för konstverkets form och innebörd. Hjälpa med att närmare definiera dessa spänningsförhållanden och utvecklingslinjer kan vi få av Sandra M. Gilbert och Susan Gubar, som har upptäckt att det palimpsestiska mönstret i en rad 1800-talsverk av kvinnliga författare gestaltar "the woman's quest for self-definition": "Uneasily aware that, like Sylvia Plath, she is 'inhabited by a cry', she secretly seeks to unify herself by coming to terms with her own fragmentation" (Gilbert och Gubar 1979, s 76). Elin Wägner hör hemma i vårt eget århundrade och har inte behövt eller velat dölja mönstret lika omsorgsfullt som sina föregångerskor, men därmed har Gilbert och Gubars teori inte förlorat sin relevans: rörelsen från "fragmentation" till "self-definition", gestaltad med blixtrande facetter och svindlande djupperspektiv, med ironiskt raffinemang och en mogen och skolad konstnärlig sensibilitet, karakteriserar också *Genomskådad* och *Hemlighetsfull*.

På det omedelbara planet handlar de båda romanerna om Agnes, som efter en barndom i undanskymdhet och förvirring blir gift med sin förmyndare, den mer än tjugo år äldre Julius Stenås. Åköpings unga borgmästarinna har emellertid föga gemensamt med sin make, och efter förlusten av sonen som de väntade dras hon allt mera till sin kusin, som i mångt och mycket är en spegelbild av hennes adlige fader. Tillsammans med Kristian Hoheneck upptäcker Agnes kärleken, men hans undflyende karaktär driver henne ut i en ny ensamhet. Hon flyttar ihop med Ethel, sin vän sedan skoltiden, startar en hjälpaktion för Europas krigsoffer och reser snart själv ut på kontinenten. Hennes rapporter därifrån börjar publiceras i svenska tidningar, och när hon så småningom återvänder hem är det som välkänd och initierad utrikeskorrespondent, med högtflygande planer beträffande Sveriges roll i en fredligare framtidsvärld. Tack vare

de möten och perspektiv som Agnes har bibringats i Europas öde land har hon kunnat fullborda den mödosamma vägen till självförverkligande, och utifrån sin smärtssamma klarsyn – beträffande världen, mänskligheten och sig själv – måste hon nu kämpa vidare, emot den internationella splittringen och krigets kaos.

Rörelsen från "fragmentation" till "self-definition" avtecknar sig alltså i flera dimensioner; men det är Agnes utveckling som är dess givna centrum. Redan i verkets inledande kapitel framhäver Elin Wägner denna fundamentala rörelse genom att i skildringen av huvudpersonens tidiga barndom gestalta den i koncentrerad form: med Agnes som exempel analyseras här orsakerna till kvinnans konventionella situation, och medelst en suggestivt utnyttjad symbolik antyds hennes väg mot självförverkligandet. Jag skall ägna återstoden av min essä åt detta enda kapitel, det allra första i *Genomskådad*.

*

I sin berömda uppsats om "Kvinnlig sexualitet" (1931) skisserar Freud inledningsvis den lille pojken modersbindning, under den pre-oedipala såväl som den oedipala fasen. För den lilla flickan, konstaterar han sedan, är situationen annorlunda:

Her first object, too, was her mother. How does she find her way to her father? How, when and why does she detach herself from her mother? (Freud 1931, s 225)

Det första kapitlet i *Genomskådad* kan läsas som ett svar på Freuds frågor, gestaltat i skönlitterär form av en kvinna som därmed har gjort uppror mot sin konventionella freudianska roll som objekt och i stället, med stort eftertryck, framträder som subjekt. Men rollförskjutningen innebär inte att hon totalt avvisar Freud. "Är du Freudian?", får Ethel fråga Agnes i en aldrig utnyttjad arbetsboksanteckning, och Agnes svarar: "Lika lite som jag är lutheran för att jag tror på Gud" (EWS, arbetsbok 13). "Den där gamle gubben i Wien får tjäna många ändamål som han inte förutsett eller velat", skrev Elin Wägner till Emilia Fo-

gelklou när hon just hade avslutat *Genomskådad* och skulle ta itu med *Hemlighetsfull*; och hon fortsatte: "Största nytta kanske kommer han att göra när alla konklusioner han gjort av sina första upptäckter ha fallit undan och nya konklusioner byggts upp på hans lära om barndomens och drömmarnas betydelse" (EWS, brev till Emilia Fogelklou 11/11 1937).

I *Genomskådad* och *Hemlighetsfull* "driver" Elin Wägner inte "respektlöst" med freudianismen som Lindberger påstår (Lindberger 1949, s 276); i stället utnyttjar hon Freuds frågeställningar och slutsatser för att på en gång nagla fast patriarkatet och lyfta fram kvinnan, människan. Hur hon i inledningskapitlet formulerar sitt svar på Freuds frågor om den lilla flickans väg från modern till fadern skall jag försöka klargöra genom att först dra upp konturerna av kapitlets handlingsmönster, för att sedan koncentrera uppmärksamheten på den gestalt som här träder fram. Dessa båda aspekter, som i grova drag motsvarar Lindbergers sociala och psykologiska sammanhang, visar sig illustrera individens fragmentarisering, som blir allra påtagligast i skildringen av Agnes sexuella utveckling med dess slående freudianska symbolik. Mot denna symbolik ställer emellertid Elin Wägner en annan, vars dimensioner är både mäktigare och djärvare. Kanhända var en av hennes inspirationskällor en intressant parallell och ett ännu intressantare medgivande i Freuds diskussion av den lilla flickans pre-oedipala fas:

Our insight into this early, pre-Oedipus, phase in girls comes to us as a surprise, like the discovery, in another field, of the Minoan-Mycenean civilization behind the civilization of Greece.

Everything in the sphere of this first attachment to the mother seemed to me so difficult to grasp in analysis – so grey with age and shadowy and almost impossible to revivify – that it was as if it had succumbed to an especially inexorable repression. (Freud 1931, s 226)

På detta område, vet Freud, har kvinnliga psykoanalytiker som kan etablera ett modersförhållande med sina patienter en fördel framför de manliga. Elin Wägner vet att den kvinnliga romanförfattaren har en än-

nu mycket större fördel; och lika suggestivt som övertygande visar hon oss att hennes huvudperson har sin självfallna identitet i ett helt, erkänt och samhälleligt centralt förhållande till Modern. I detta förhållande ryms de religiösa aspekter som blir så väsentliga för Lindberger, men som jag skall försöka demonstrera i det tredje steget av min diskussion kan och måste dessa analyseras, integrerade som de är i en konstnärlig helhet av sådan art att de kommer att skilja sig radikalt från vår konventionella uppfattning av religion. Elin Wägners bild av det ursprungliga Moder – Dotter-förhållandet, framburen medelst en symbolik som i sin poetiska kompression rör vid mytens klangbottnar, formar sig till en magnifik konstnärlig vederläggelse av Freuds hela frågeställning i upptakten till "Kvinnlig sexualitet".

Flickan som inte finns

Elin Wägners *Genomskådad* och *Hemlighetsfull* måste först och främst ses i förhållande till den våg av självbiografiska romaner som kom att prägla det svenska 1930-talet. Första delen av Eyvind Johnsons *Romanen om Olof, Nu var det 1914*, hade publicerats 1934, 1935 kom Harry Martinsons *Nässlor-na blomma* och Jan Fridegårds *Jag Lars Hård* och 1936 följde *Mor gifter sig*, första delen i Moa Martinsons svit. Som läsare inbjuds vi att betrakta huvudpersonerna i dessa romaner – Olof, Martin, Lars och Mia – som respektive författares alter ego, och detsamma gäller om Johan i *Tjänstekvinnans son*, genrens arketyp i den svenska litteraturen och en av Elin Wägners ofrånkomliga utgångspunkter. *Genomskådad* och *Hemlighetsfull* är bland mycket annat en replik till Strindberg, en "Tjänstekvinnans dotter" – men på ett karakteristiskt sätt exploaterar och expanderar Elin Wägner en given konstnärlig form för sina egna syften. Den gestalt som vid första anblicken tycks kunna identifieras med Elin Wägner själv, journalisten och författaren Ethel Westerdyk, sedermera gift Wittgård, begåvas trots de efterhängsna initialerna i namnet med en levnadshistoria som bara får allt mindre



Siri Derkert, "Mor och barn", relief i järn, 1960-tal.

gemensamt med Elin Wägners egen.

Än mer provocativt problematisk är huvudpersonen och den fiktiva romanförfattaren, Agnes Stenås. Elin Wägners börjar nämligen sin självbiografiska roman med att radikalt underminera huvudpersonens identitet: redan på första sidan i *Genomskådad* får Agnes berätta att hon på barnbörds- huset blev hopblandad med en annan nyfödd flicka ”som kanske, kanske ännu går omkring och är jag” (*Genomskådad*, s 5). Kanhända handlar alltså *Genomskådad* och *Hemlighetsfull* i själva verket om en helt annan kvinna, som råkar ha fått Agnes namn och roll i livet bara därför att modern inte ägde någon vigselattest, hennes nyfödda barns identitetsbevis framför andra? Osäkerheten är på en gång fundamental och irrelevant: Elin Wägners självbiografiska romaner handlar om kvinnans situation i det patriarkala samhället, och frågetecknen kring Agnes Stenås identitet är en direkt följd av kvinnans obetydlighet, osynlighet, ja, icke-existens i detta samhälle.

Medan Agnes har arbetat sig ut i världen har man ”i alla Sveriges kyrkor [sjungit]: att tjäna två herrar tillika, så skilda som Mammon och Gud” (G, s 5). Något alternativ till patriarkatet gives alltså inte; och inledningskapitlets fabel utgör heller ingenting annat än en serie bekräftelser på att det kvinnliga berättarjaget i detta samhälles ögon inte finns. Agnes – om det nu är hon? – beskriver sitt liv från födelsen till sju års ålder; och i det obönhörliga förnekandet av henne själv får patriarkatets fragmentarisering av kvinnans identitet sin mest iögonenfallande illustration.

Som dotter till en fideikommissarie är Agnes enligt lagen utesluten ur arvsföljden, men som oäkta dotter är hon dessutom hänvisad till ett skuggliv, präglad av hemlighetsmakeriet kring moderns förhållande med den adlige fadern. Inte heller med släkten på mödernets, vars huvudgestalt är den märkliga Farupkvinnan, får hon ha någon kontakt: fadern har förbjudit alla besök på det gods där hans älskarinnas anhöriga återfinns bland de underlydande. När greven sedan avlider utan att ha lyckats producera någon liten fideikommissarie är ätten

Sporre officiellt utdöd, och att grevens naturliga dotter högljutt protesterar när biskopen sänker nyckeln till det Sporreska gravkapellet i ån gör alls ingen skillnad: biskopen ”tillhörde det skede och företrädde det system i vilket ceremonien har högre makt än sanningen” (G, s 14).

Strax efteråt gifter modern sig med herr Andersén, som tack vare legatet från Johan Sporre kan förverkliga sin dröm och öppna missionsbokhandel; men denne djupt troende styvfader och hans lagvigda hustru föredrar att inför omvärlden presentera Agnes Andersén som sin adoptivdotter. Först det barn som så småningom föds i äktenskapet blir, också i Agnes mun, ett ” eget barn” (G, s 21). Då Agnes har hunnit till första förberedande är hennes jag så sönderfräkt av patriarkatets förnekanden att hon själv förnekar sitt enda sanna band med en annan människa, det som vi alltså jämt, utan närmare eftertanke, ofta kallar för heligt. ”Min mamma var inte med då jag föddes” (G, s 21), påstår hon inför Fröken och alla klasskamraterna.

Kvinnlig sexualitet och fadersvälde

Lilla Agnes radikala förnekande av sin mor hälsas som en oskyldig lustighet, ty bland lärarna på hennes skola ”fanns ingen psykolog som intresserade sig för att lista ut ur vilken föreställningsvärld ett sådant yttrande kom” (G, s 23). Men den Agnes som skriver sin självbiografi kan förlita sig på att hennes läsare är mer bevandrade i psykologi än en gång hennes lärare. Freud har lärt oss att urskilja det lilla barnets sexualitet och dess betydelse; men när flickan som inte finns – hon som dock på alla normala barns sätt utvecklas via sina ivriga och oförtröttliga försök att komma underfund med sig själv och sin omvärld – på allvar börjar utforska sin sexualitet, är det bara för att straffas och påbörjas överväldigande skuldkänslor. Och straffen som så effektivt underminerar och splittrar Agnes redan så bräckliga jag är lika genomgripande som oerhörda, med en konkretion som blottlägger den sanna arten av de relativt begränsade sociala tabu-föreställningar som Freud

fäster sådan vikt vid. Förnekandet av modern blir ett logiskt uttryck för den skuld som Agnes, precis som Bibelns Eva, har fått lära sig att förknippa med sin kvinnliga sexualitet – och som här övertygande avslöjas som en produkt av manlig fruktan.

”Agnes, du blir min död”, säger modern så fort den lilla flickan har gjort något ofog – och ger därmed luft åt *sina* sexuella skuldkänslor, de som bekräftas av ett oäkta barn och av den samhälleliga icke-existens, den död, som är följden av hennes roll som Johan Sporres älskarinna. När modern sedan en dag talar om för Agnes att farbror Johan är död, och gör det just när flickan har slutat leka olovandes med tändstickor och sitter där med ett litet brännsår på nästippen som bevis för sin olydnad, måste Agnes givetvis sätta de båda händelserna i samband med varandra: det är hon som genom sin olydnad har orsakat farbror Johans död. Tändsticksleken ter sig som ett skolexempel på penisavund – en prydlig bekräftelse på

en av Freuds viktigaste slutsatser beträffande kvinnans sexuella utveckling. Men straffet för Agnes sexuella nyfikenhet är skningslöst och oåterkalleligt, och den som exekverar det är inte modern – som inte ens märker Agnes tilltag med tändstickorna – utan den frånvarande men allestädes närvarande fadern, patriarken själv. På begravningen letar Agnes efter något annat barn som med henne kan dela skulden över att farbror Johan ligger där död i sin låda, men hon letar förgäves. Hennes oerhörda skuldbörda, som är sprungen ur ett barnsligt missförstånd men når ner till en fundamental sanning, skall tynga en lång rad av hennes barndomsår; och det är den som till slut driver henne ut på den symbol-laddade expeditionen till Sporreholm.

Agnes besök i ruinerna av det äldsta Sporreholm och hennes ärende där kan på ett plan tolkas som ett groteskt försök att finna räddning i en av Freuds centrala teser. I ”Kvinnlig sexualitet” beskriver han de vägar som öppnar sig för den lilla flickan som har tvingats inse att hon en gång för alla är kastrerad och aldrig kommer att få någon penis, men det är bara längs en av dessa vägar som hon kan nå det som Freud definierar som ”the final normal female attitude, in which she takes her father as her object and so finds her way to the feminine form of the Oedipus complex” (Freud 1931, s 230). Agnes ensamma expedition i sommarhettan för att släppa ut fadern ur gravkapellet blir ett övertydligt försök att etablera detta incestuösa förhållande och därmed återföra tillvaron till dess riktiga bänor: ”Att det skulle bli pinsamt för många då han kom ut, det förstod jag, men gladdes snarast däröver, ty jämte en brinnande önskan att själv komma till rätta bodde också hos mig en önskan att ge de stora igen för allt som inte var som det skulle” (G, s 23). Spritt sprängande naken kliver Agnes därför ut i den nästan torrlagda Vindån och drar med möda upp den jättelika nyckeln till gravkapellet. Denna fallossymbol släpar hon sedan in i slottsruinen, men där blir hon osäker på hur hon skall genomföra resten av sin plan. Ur sitt vuxenperspektiv tror Agnes att det är rosten på nyckeln som har



Siri Derkert, "Sara och tunnbandet", teckning 1925.

skrämt henne: moderns ”anfall av sorg och vrede över rost på tvättkläderna hade ingivit mig en formlig skräck för rost” (G, s 27). När Agnes skall få ett syskon omskrivs födseln eufemistiskt som ”stortvätt”; och rosten står alltså för det kvinnoblod som under patriarkatet betraktas som orent, som något som måste döljas och utplånas. Skrämd av detta blod beslutar Agnes sig för att gömma nyckeln tills hon blir stor nog att förverkliga återstoden av sitt projekt. Det är då, när Agnes inte längre vill fortsätta sin sexuella upptäcktsfärd, som hon går vilse i källaren under slottsruinens torn:

Förgäves for jag hit och dit, besinningslöst och blint som en fågel för första gången instängd i en bur. [...]

Jag grät och skrek, ja vrålade högt, det var min första erfarenhet av dödsångest och hur fenomenalt man kan vråla då. (G, s 28)

Den nakna lilla flickan som med rost på magen i panisk förskräckelse rusar omkring i labyrinthen av källargångar blir patriarkatets arketypiska kvinnliga offer, straffat för sin sexuella nyfikenhet med våldtäkt och död. Agnes' räddning blir hennes vita hårband, oskuldens symbol, som solens strålar så småningom belyser inne i en gång, men vid det laget har hon redan lärt sig sin läxa. I det patriarkala samhället straffas alla yttningar av kvinnlig sexualitet – därför att kvinnlig sexualitet, som den konsekventa symboliken antyder, ytterst innebär fadersgestaltens död. För flickan, för kvinnan, är fragmentariseringen i patriarkatet total.

Modern, Dottern och livets heliga krafter

Om Agnes barndom är förvirrande och destruktiv, så är kapitlet om den en påfallande elegant formad konstnärlig helhet, vars fiktiva skapare till yttermera visso är Agnes själv. Denna helhet får sina väsentliga djupdimensioner – och mycket av sin markanta rytm – av den flödande och suggestiva symbolik som ackompanjerar Agnes båda besök på Sporreholm, i samband med faderns begravning i kapitlets första hälft och i samband med expeditionen för att bärga nyckeln i dess senare del. På Sporre-

holm saknar ju Agnes i enlighet med patriarkatets lagar all hemortsrätt, men symboliken vederlägger effektivt både hemlighetsfullheten kring hennes besök och den fragmentarisering – social, personlig och framför allt sexuell – som under fadersväldet har blivit hennes öde.

De båda objudna gästerna på Johan Sporres begravning är inte klädda i svart som den övriga menigheten. Agnes är iförd farbror Johans sista present, en dalkulledräkt som bör vara gul och orange, och modern är ”som vanligt klädd i ljusgrå bombasin” (G, s 11). Agnes är fylld av beundran inför moderns ”lilla fruhatt” med dess blekskära rosor mellan brättets valv och luggen, men hon blir förtvivlad då modern i sista ögonblicket binder ”ett tätt svart flor över rosorna, luggen och näsan” (G, s 11) och därmed i hennes tycke spolerar hela arrangemanget.

Där hon sitter vid moderns sida i slottskyrkan känner Agnes sig beklämd och bortkommen. Rummet är högt och underligt,

med förgyllda änglar på väggarna och svarta människor i bänkarna. Själva solskenet lämnade här fläckar efter sig när det gick genom de brokiga fönstren. Mammans knä såg ut som om hon spillt på sig ägg och spenat, men då jag lade min hand i hennes knä blev den gul och grön i stället. Ett oavbrutet brus påverkade mina sinnen, det kom från orgeln, i dag behandlad av en stockholmskonstnär. Där vi satt bland kuskar och lagårdsfolk blandades blomdoften så starkt med stalllukt att jag fick kväljningar. (G, s 12)

I helgedomen blir Agnes alla sinnesintryck nya och överväldigande. Där hon sitter mitt i det flödande gula och gröna ljuset, självlysande som en blomma i sin färggranna dräkt och omvärd av de starka lukterna av blommor och djur, blir hon centrum i en hel symbolsfär som på ett frapperande sätt bryter sig mot den pågående begravningsritualen. ”Jag vet nu vilken underbar repris av ett historiskt utstyrelsstycke som vid detta tillfälle utfördes i Sporreholms slottskyrka” (G, s 12), berättar Agnes vidare ur sitt vuxna perspektiv:

Idel gamla dyrgripar från storhetstiden användes som rekvisita, rollerna utfördes av riktiga

biskopar, grevar, landshövdingar, Serafimer-ridhare, trotjänare och operasångare. Allt var äkta så när som på ett litet oäkta barn, och det hörde också till pjäsen på något sätt liksom den unga kvinnan med tjockt halvflor över ansiktet. (G, s 12–13)

Här reduceras de ceremonier med vilka patriarkatet följer en representant för sitt system till graven till en pjäs, en "repris av ett historiskt utstyrselstycke", och händelsesekvensens tomma mekanik gör det tydligt att också patriarkatet som sådant i Agnes ögon står med ena foten i graven. Desto betydelsefullare blir den helhet som den suggestiva symboliken frammanar. Dess hjärtpunkt är Modern och Dottern, de tidlösa symbolerna för livets heliga krafter. De underliggande mytiska parallellerna heter Demeter och Kore, sädesfältens gudinna och hennes dotter. Utan Demeters välvilja skulle jorden förtvina och alla levande var-elser vara dömda att dö. Demeter var, precis som Jungfru Maria, på en gång moder och jungfru. Agnes mammas flortäckta hatt med de underbara rosorna kan mot denna bakgrund tolkas som en kvinnlig sexual-symbol, där kombinationen av "fruhatt" och flor provokativt definierar en uppfattning av jungfrudom som är vitt skild från patriarkatets, begränsad och förtyglad som den är av äganderättsbegrepp och av benägenheten att betrakta kvinnor som handelsvaror. Medan den siste manlige representanten för ätten Sporre vigs till griftero lyckas alltså Elin Wägner att tvärs igenom det kärvt patriarkala kyrkorummet förmedla visionen av en ordning som är både ursprungligare och mäktigare; av en värld där människorna samlas i dyrkan kring Modern och Dottern där de sitter i solskenet på den frodigt grönskande jorden, omgivna av blommor och djur.

Som för att framhäva både den tidlösa tryggheten i denna bild och dess oerhörda symboliska dimensioner – förutom, naturligtvis, patriarkatets irrelevans – låter Elin Wägner Agnes somna hos sin mor medan man håller griftetal över hennes far. Efter akten skyndar de båda i väg till ruinerna av det äldsta Sporreholm, alldeles invid Vind-åns strand: ("In i kylan och dunklet under valven släpade hon mig, letade sig över

borggården bort till det yttersta tornet, bar mig uppför en stentrappa och kom fram till ett fönsterhål i den yttre gråstensmuren" (G, s 13). Från sin position i fönsteröppningen får Agnes se hur biskopen, stående längst ut på bryggan, kastar nyckeln som han har låst in farbror Johan med i ån. När hon inser vad det är han har gjort häver hon upp ett gällt rop.

Matriarkatets protest

Låt oss titta närmare på den laddade scen som Elin Wägner här målar upp för oss. Ytterst på bryggan placerar hon alltså biskopen med sitt guldkors på magen och den väldiga nyckeln i handen, omgiven av Johan Sporres närmaste släktingar. All denna fallossymbolik sveper hon i utslocknandets ceremoniel. I ruinen på andra sidan ån gömmer hon Modern och Dottern, bevisen för att släkten lever vidare och hela bryggceremoniens antites. Frukthetssymboliken från akten i kyrkan omvärver Modern och Dottern, och slottsruinen som Agnes nu har trätt in i, med sin mor som enda sällskap och guide i de hemlighetsfulla gångarna och rummen, antar proportionerna av en symbolisk livmoder. Den är emellertid också något mera. Agnes observerar nyckelceremonien från en fönsteröppning i det yttersta tornet – samma torn, för övrigt, i vars källare hon några år senare skall göra sin första erfarenhet av dödsångest. Men det äldsta Sporreholm bestod alltså inte enbart av detta torn, utan av ett stort komplex där tornet var en integrerad del. Med sin kombination av livmoder- och fallossymbolik blir slottsruinen ett uttryck för ett materiarkalt präglat förhållande mellan könen, ett förhållande där mannen snarast var perifer. Det äldsta Sporreholm kommer därmed att illustrera själva grundvalen för ättens fortlevnad genom århundradena. I provokativ kontrast låter Elin Wägner de par som bebor det moderna Sporreholm förbli barnlösa: Johan Sporre följs av Helmut Hoheneck, som inte heller kan välsignas med någon liten fideikommissarie, och när näste godsherre, Helmut halvbror Kristian, äntligen kan gifta sig skymtar vi ännu ett ofruktsamt äktenskap, om inte an-

nat därför att Kristians liv och leverne utgör så iögonenfallande paralleller till Agnes faders. Agnes skrik när biskopen sänker nyckeln är själva matriarkatets protest. Ceremonien kan de inte göra ogjord; men dessa oartikulerade rop ur barnamun blottlägger lika enkelt som effektivt det befängda i den kyrkliga dignitärens högtidliga handling.

Genom att Modern och Dottern osedda lyckas ta sig ut ur slottsruinen kommer Agnes skrik att tillskrivas Vita Frun, som upphöjs till särskild attraktion i traktens turistreklam. Men Vita Frun är nu inte ett spöke vilket som helst utan ättens stammoder. Hennes association med slottsruinen förstärker symbolikens matriarkala prägel. Och associationen vidmakthålls och utvecklas: när nyckeln till gravkapellet några år senare återfinns i tornets källare urskiljs om igen Vita Fruns ingripande, och traditionen ges ytterligare livskraft av Ethel Westerdyk, som kommer till slutsatsen att den Agnes som faktiskt flyttade nyckeln åtminstone måste uppfattas som ett ombud för Vita Frun.

Liksom Agnes första besök på Sporreholm är hennes expedition för att bärga nyckeln svept i en atmosfär som lyfter handelserna till ett plan ovan det vardagliga. Till följd av en torr och het sommar har vattnet i Vindån en dag tagit slut, "för första gången i mannaminne", så att "kvarnarna, spinneriet och möbelfabriken [står] stilla utan kraft för driften" (G, s 25) och fru Andersén börjar, trots årstiden, oroa sig för effekterna på julhandeln. Ur led är alltså tiden, med stora delar av traktens näringsliv försatt ur funktion, när Agnes ensam ger sig i väg till Sporreholm i den dammande hettan. Hennes förevändning är lika oskyldig som övertygande: hon skall gå ut och plocka blommor.

Demeters dotter Kore gick också en dag ut för att plocka blommor. Men hon försvann spårlöst, och hennes mor var otröstlig. Det fanns dock de som hade sett hur marken hade öppnat sig och Kore förts ner i underjorden, och så småningom återfanns hon hos Hades. Dödsrikets herre hade tagit henne med våld. Demeter insåg att Hades



Siri Derkert, "Körsångerska på Fogelstad", collage 1959.

måste ha handlat med Zeus tysta medgivande; och hon hämnades på sina båda bröder genom att vandra omkring på jorden och förbjuda träden att bära frukt och örterna att växa, tills ödeläggelsen hotade hela mänsklighetens framtid. Slutligen måste Zeus skicka bud till Hades att släppa Kore. Men i Hades trädgårdar hade hon setts äta sju granatäpplekärnor, och därmed var hon för alltid bunden vid dödsriket. Tre månader av varje år måste hon tillbringa där; men på våren återförenas hon med Demeter, och då blir jorden på nytt grön och fruktsam. (Graves 1979, s 89–91)

Det straff som Agnes får lida för sin föregångsamma bärgning av nyckeln till faderns gravkapell, det fasansfulla besöket i dödsriket, blir alltså med mytens förtecken Hades våldtäkt av Kore. Robert Graves tolkar berättelsen som en del av en större myt som skildrar hur en hellensk tre-enighet av gudar tvingar sig till giftermål med den förhållenska trippelgudinnan, och som ytterst speglar det manliga övertagandet av de kvinnliga jordbruksmysterierna (Graves 1979, s 93). Och ännu i myten om Demeter och Kore dominerar som vi har sett den kvinnliga, den moderliga makten: Zeus måste böja sig för Demeter, och Hades måste ge vika för livets skull. Hans övergrepp på Kore blir en del av en cykel som bekräftar den kvinnliga sexualitetens fundamentala och alltså heliga roll.

För Kore i tjugonde seklet är situationen annorlunda. Den ödeläggande torkan kan ses som en påminnelse om hur Den Stora Moderns sorg över Dotterns försvinnande faktiskt yttrade sig; men i patriarkatet, visar oss Elin Wägner, orsakar separationen en ödeläggelse av än mera genomgripande art. Medan Elin Wägner arbetade på *Hemlighetsfull* noterade hon i en arbetsbok vad Emilia Fogelklou hade berättat om de matriarkala förhållanden som genomvävde samhället ännu under "patriarkatets uppstigande tid", och som resulterade i att kvinnan "med sin lagligt dåliga ställning [hade] kvar mycket av självaktning och männens aktning, av kunskaper och färdigheter som hon inte har nu. *Nu är vi som*

plantor med torra rötter, vi har inget att suga ur, vi har fördärvats av denna torka, av oss blir inget vi som är nu." (EWS, arbetsbok 13; min kursivering) Agnes rastlösa sökande efter Den Stora Modern blir en livsviktig uppgift; och livsviktig blir också hennes skildring av detta sökande, i konstnärlig form.

En kvinnas skapelse

I elegant koncentrat föregriper inledningskapitlet i *Genomskådad* stora delar av konstverket i dess helhet. Längre skall Agnes förbli osynlig i patriarkatet, först som hustru åt borgmästare Stenås och sedan som älskarinna åt Kristian Hoheneck. Och i extrema former får hon erfara att patriarkatets straff för kvinnlig sexualitet är och förbli döden: barnet som hon avlar med Julius Stenås slaktas i hennes liv, och när hon triumferande meddelar Kristian att hon trots allt kan få barn igen bemöter han henne med likgiltighet och tystnad. "Ingen kvinna som varit mycket älskad kan fatta att den älskade nekar att fortleva genom henne, hur vanligt det än är" (H, s 24).

Men kärleken kan, trots patriarkatet, utveckla sin undergörande och nyskapande kraft. Via förhållandet med Kristian får den skugggestalt som var borgmästarinnan Stenås djup och dimensioner, och hennes nyväckta dröm- och fantasiliv öppnar slussarna till hennes inre jag. Därmed blir konflikten med patriarkatet akut, och situationen får sitt symboliska uttryck i den häftiga blödning som drabbar Agnes på det schweiziska sanatoriet, när Kristian efter en lång separation återigen vill ha ett förhållande med henne. Den Agnes som efter sitt ensamma besök på Sporreholm i tysthet grävde ner sitt rostfläckade linne kan och vågar nu äntligen erkänna den oerhörda kraft som hennes kvinnoblod representerar: "När balansen inom en människa och balansen i hennes förhållande till omvärlden är väl avvägd, skall hon aldrig behöva se kraften inom sig naken och handlande, hon skall bara förnimma dess outtömlighet och ta den för given" (H, s 129). Blödningen blir Agnes pånyttfödelse till sin sanna identitet. När hon de första dagarna ligger kraft-

lös urskiljer hon gång på gång ett ansikte över sig:

- Är det mor? hade jag brukat säga och hon hade förstått min svenska.
- Gewiss Kinderle's ist Mütterle, hade hon svarat för var gång. (H, s. 131)

Den som svarar, och därmed också bekräftar att detta förhållande är höjt över alla språkliga barriärer, är sanatoriets trädgårdsmästarfru, Demeters inkarnation i tjugonde århundradet. Efter Agnes upplevelse på sanatoriet är inte ens det krigshärjade Europa samma dödsrike som tidigare: det är också den jordmån i vilken en ny och förenad mänsklighet visar sig ha sina rottrådar.

*

Ethel Westerdyk gör i första kapitlet i *Genomskådad* sin bästa vän smått chockerad när hon ber att få skriva en roman om henne: i Agnes hem är roman ett syndigt begrepp. Styvfadern – som dock har blivit så rikt begåvad av Modern och Dottern – ägnar bevars sitt bokhandlarliv åt att missionera för Gud Fader, och sanningar av det slag som ryms i romaner förblir nödvändigtvis honom främmande. När Agnes så småningom drivs att i romanform skildra sitt liv, och dessutom gör det med adress till sin lillasyster Karna, hon som Agnes av patriarkatet har tvingats att förneka och förskjuta, så blir hennes skapelse en utmaning, inte bara till missionsbokhandlarens något ensidiga sortiment utan till patriarkatets syn på kvinnors konst över huvud. Och som Adrienne Rich påminner oss är "Active willing and creation in women [...] forms of aggression, and aggression is both 'the power to kill' and punishable by death" (Rich 1975, s. 174). Anade Elin Wägner i vilken utsträckning det straff som Agnes får lida för sin framgångsrika bärgning av nyckeln, det ödesdigra besöket i dödsriket, föregrep den behandling som hon själv skulle få röna som skapare av "en kvinnas självbiografi", de båda romanerna om Agnes Stenås?

LITTERATUR

Otryckt material

Elin Wägners Samling, A 48 a, i Kvinnohistoriska samlingarna, Göteborgs universitetsbibliotek:

E I a:7, brev till Emilia Fogelklou den 16/3 1937 och den 11/11 1937.

F II:5, arbetsbok 102.

F II:9, arbetsbok 13.

F III:1, "Skulle du vilja skriva något om vad du menat med din nya bok?"

(I citat ur brev och arbetsböcker har jag löst upp förkortningar samt satt in stora bokstäver och skiljetecken utan att närmare ange detta.)

Tryckt material

Ahlenius Holger, "Från Åköping till Europa", *BLM* 1938, s. 786–8.

Freud Sigmund, "Female Sexuality" (1931), i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol XXI, London 1961, s. 221–43.

Gilbert Sandra M. och Gubar Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, 1979.

Graves Robert, *The Greek Myths*, vol I, Harmondsworth [1960], 1979.

Isaksson Ulla och Linder Erik Hjalmar, *Elin Wägner 1882–1922: Amason med två bröst*, Stockholm 1977; *Elin Wägner 1922–1949: Dotter av Moder Jord*, Stockholm 1980.

Lindberger Örjan, "Hjärtat och nycklarna. Några synpunkter på Elin Wägners författarskap", *BLM* 1949, s. 271–8.

Linder Erik Hjalmar, *Fyra decennier av nittonhundratalet* (Schück Henrik och Warburg Karl, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, vol VIII), Stockholm 1949.

Linder Erik Hjalmar, *Fem decennier av nittonhundratalet*, vol I, Stockholm 1965.

Rich Adrienne, "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson" (1975), i *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966–1978*, London 1980, s. 157–83.

Showalter Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London [1977] 1978.

Wägner Elin, *Genomskådad*, Stockholm 1937.

Wägner Elin, *Hemlighetsfull*, Stockholm 1938.

SUMMARY

Elin Wägner (1882–1949), the Swedish feminist novelist, wrote *Genomskådad* (*Unmasked*, 1937) and *Hemlighetsfull* (*Mysterious*, 1938) as parts of a trilogy; but the third volume was never completed. She once described the work as "a woman's autobiography, written as she is getting old". Her aims, according to a letter to a friend, were to "summarise and present in popular form the new ideology that the new feminism needs", and she added that in her opinion the goals of the new feminism would have to be reconciliation and co-operation between women and men.

Nowadays, *Genomskådad* and *Hemlighetsfull* are not rated very highly, and I attempt to show that this is bound up with a growing tendency to approach these novels as if they were the author's autobiography rather than works of art. My central thesis is that *Genomskådad* and *Hemlighetsfull* are significant feminist works of art, re-creating the movement from "fragmentation" to "self-definition" which Gilbert and Gubar have discerned in so many nineteenth-century works by women writers (*The Madwomen in the Attic*, p 76). I trace this movement in a single chapter, the first one in *Genomskådad*, which also turns out to contain a refutation of some of the tenets in Freud's essay on "Female Sexuality", notably his concepts of penis envy and of the female version of the Oedipus complex.

The chapter depicts the first seven years in the life of Agnes, the illegitimate daughter of a wealthy count and his lower class mistress. Exploiting the genre of the autobiographical novel, which was very popular in Sweden in the 1930s, Elin Wägner creates a central character whose identity is repeatedly called into question by patriarchal society, to the extent that she is seen not to exist. By the time Agnes starts school, her sense of fragmentation has reached such depths that she can claim, in front of the whole class, that her mother was not present when she was born.

Agnes's crucial denial of her mother reflects those feelings of profound guilt with which patriarchy surrounds all aspects of female sexuality, thus shattering women's efforts to establish their sexual identity. The conspicuous Freudian symbolism helps to bring into focus the primitive fear informing the male attitude. Its contrast is a symbolism with poetic-mythical dimensions, which enables Elin Wägner to project a vision of Agnes's true identity. Thus Agnes and her mother, the uninvited guests at the count's funeral, emerge as Core and Demeter; and in the presence of the Mother and Daughter, on whose benevolence the fertility of the Earth depends, the deathrites of patriarchy can be seen for what they are.

When Agnes subsequently tries to bring her father back to life but instead finds herself lost in the basement of the ruined castle, her father's ancestral home, we can discern a parallel with Hades's rape of Core. According to the myth, Demeter's anger at Hades's action and her brother Zeus's connivance threatened the survival of mankind, as she forbade the plants to grow and the trees to yield fruit. In the case of the modern Core, the devastation is of a different kind but no less far-reaching: "Now we are like plants with dried-out roots", Elin Wägner wrote in a note-book of 1938; "we have nothing to drink from, we have been destroyed by this draught, nothing will become of us who are living now". Against this background, we can begin to perceive the significance of Agnes's lengthy search for the Great Mother—and of her re-creating this search in a work of art which, to my thinking, is as bold and shrewd as it is subtle and elegant.

Helena Forsås-Scott,
30 A Loanhead Terrace,
Aberdeen AB2 4SY,
Scotland, U.K.