

Mordet på Adèle — Agnes von Krusenstjerna och primitivismen

*Agnes von Krusenstjernas
romanserie Fröknarna von Pahlen räknas
till den litterära riktning som brukar kallas primitivismen.
Birgitta Svanberg utgår här från en problematisering av primitivism-
begreppet när det gäller en kvinnlig författares diktning. Hon
menar att den sexualromantik och driftsdyrkan med freud-
ianska förtecken som kännetecknar primitivismen
måste te sig annorlunda, mer komplicerad
och konfliktfylld ur kvinnlig
synvinkel.*

'Agnes von Krusenstjerna är en av våra främsta primitivister. Den enda som är verkligt vild och farlig.' Så står det i Stig Ahlgrens *Krusenstjerna-studier* (s 136).

Ahlgren är inte ensam om att räkna in Krusenstjerna i den litterära riktning som brukar kallas primitivismen och som var aktuell i Sverige i början av 1930-talet — just under de år då Agnes von Krusenstjerna författade sin stora romanserie *Fröknarna von Pahlen* (1930—35). Olof Lagercrantz skriver i sin avhandling om Agnes von Krusenstjerna, att den unga huvudpersonen i romanserien, Angela von Pahlen, 'är dotter av den primitivism, den längtan tillbaka till naturens och blodets urkällor, vilken går som en mäktig flod genom mellankrigstidens diktning. (...) Hon är kvinnan utan namn, en uppenbarelse av det ursprungligt kvinnliga.' (s 245—46) Det 'namnlösa', dvs det opersonligt instinktmässiga draget hos primitivismens kvinnogestalter betonas av Lagercrantz. Det framhävs också av Erik Hjalmar Linder i vår mest lästa litteraturhandbok, *Fem decennier av nittonhundratalet*. 'Önskedrömmen om den allgoda kvinnligheten — utan starkare personlig prägel — ryckte många av de unga författarna med sig. (...) På ett märkligt sätt anslöt sig Agnes von Kru-

senstjernas Pahlenserie i tiden och syftet till arbetardiktarnas sexualmystik.' (s 604—05)

Något som omedelbart faller i ögonen är att manliga och kvinnliga författarskap här skärs över en kam. Förhållandet till en lära som predikar den 'allgoda kvinnligheten' måste dock komma att te sig annorlunda och mer komplicerat för en kvinna än för en man. Primitivismens ideologi framhöll starkt den sexuella utlevsens betydelse för mänsklig hälsa och lycka. Innebörden i detta måste också skifta starkt, beroende på om man betraktar det hela från den tidens kvinnliga i stället för manliga förutsättningar för ett fritt sexualliv.

Frågor som inställer sig är dessa: Vilken plats intar kvinnan i primitivismens världsbild? Vems uttolkningar och definitioner av det kvinnliga är det som denna riktning för fram? Den mansdominerade kulturella ofentlighetens? Kan en kvinnlig författares budskap utan vidare placeras in i denna referensram? Och om så inte är fallet — hur skiljer sig Agnes von Krusenstjernas kvinno- och tematiseringar av det sexuella från tidens gängse primitivistiska credo? Svaren på dessa frågor har en inte oväsentlig betydelse för en rätt värdering av Agnes von Krusenstjernas författarskap.

'hopkrupen på språng mot livets strupe'

Ordet 'primitivism' fördes in i den svenska kulturdebatten av Sven Stolpe som använde det om 'De fem ungas' författarskap. (*Fron-ten*, juni 1931) Primitivismbegreppet knöts därmed till modernismen, representerad av fem unga män av proletärt ursprung, som 1929 bröt in i den svenska litteraturen och förde fram krav på revolt mot olika företeelser: mot formtvånget i dikten, mot den vedertagna moralen, mot den borgerliga kultursynen, mot samhällskonventioner, akademism och intellektualism. Deras ledare Arthur Lundkvist har sammanfattat gruppens primitivistiska strävanden så här: 'Primitivismen innebär väl inte annat än en spontan — men även ideologiskt fullt motiverbar — revolt mot en civilisation som hotar leda till sterilisering genom förträngning av drifterna, och en strävan att under en ny anpassningsbar kultur vinna anknytning till de starka ursprungliga drifterna och det primärt mänskliga.' (*Atlantvind* 1932, s 223)

Lundkvists definition är ju ganska vid och oprecis. Men vad han lägger in i begrepp som 'de starka ursprungliga drifterna' och 'det primärt mänskliga' konkretiseras om man går till hans diktning från samma tid. Här ger han ofta uttryck för en ohämmad drifts- och livsberusning, som i den bekanta Tiger-dikten i *Glöd* (1928):

— rytande av hunger
med blottade tänder och fradga om käften
hopkrupen på språng mot livets strupe
för att riva upp den så blodstrålen sprutar
mot skyn!

Ordvalet domineras av aggressiva metaforer med sexuella undertoner. Polariseringen mellan *angripare* och *byte* är påfallande. Livet ses i dikten som ett objekt — ett sexualobjekt — som skall erövrats med våldsamt och inte utan grymhet. Ännu tydligare associerar bildspråket till erotisk våldtäkt i en annan dikt:

Spring upp i ett skri!
rasa! bit! mörda!
och smek sakta som en vind över blommor,

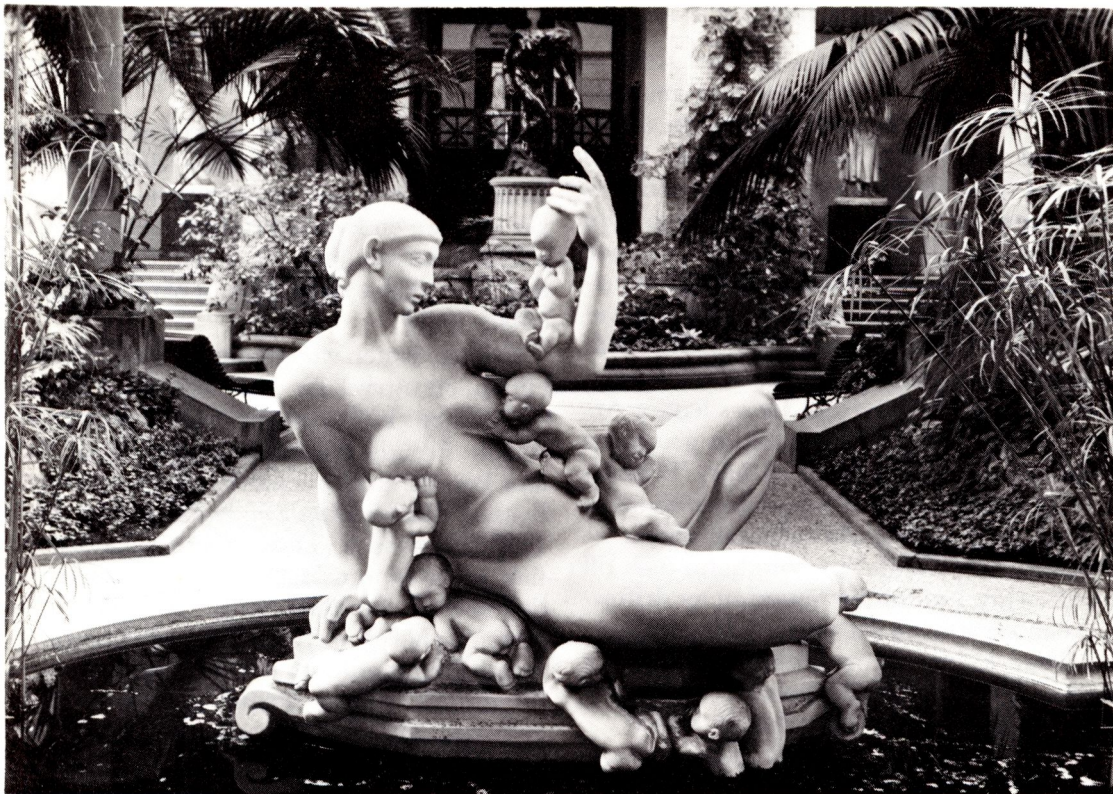
som en älskads
hand över ett hår —

(*Fem unga* 1929, s 66)

Det som skall underkuvas av den obändiga manliga livskraften — 'livet' — definieras ofta bokstavligen som en kvinna — eller kanske snarare en kvinnokropp, ett erotiskt objekt som passivt låter sig bemäktigas: 'Varje dag är en älskarinna för min oändliga åtrå!' (*Glöd*, 1928)

Primitivismen var en internationell rörelse i tiden, ett uttryck för den unga efterkrigsgenerationens kulturtrötthet och framtidsoptimism. Freuds djuppsykologiska läror fick stor betydelse för mellankrigsgenerationens livssyn. *Das Unbehagen in der Kultur* översattes 1932 till svenska (*Vi vantrivas i kulturen*) och fick stark genomslagskraft. Här inskräpades driftslivets fundamentala betydelse för mänsklig hälsa och lycka. Sexuella hämningar och förträngningar uppfattades som roten till allt ont. Freuds skrifter gav en teoretisk grundval för den 'sexualmystik' som blev konsekvensen av primitivismens livssyn. Primitivism innebar som livsåskådning dels en anknytning till 'primitiva' kulturer, som uppfattades som sundare och livsriktigare än den urartade västerländska civilisationen, dels en uppfattning att det värdefullaste i människonaturen var 'det ursprungliga', dvs det undermedvetna, irrationella. Sexuallivet kom att tillmätas en betydelse som aldrig förr: som livets innersta mening sågs frukt-samheten och genom kärleksakten troddes människan kunna uppgå i kosmos. (Espmark 1964, s 132 ff)

Debatten om den nya och friare sexualmoralen fördes i Sverige (liksom annorstädes) huvudsakligen av män. Det var män som dominerade den litterära offentligheten: tex var 90% av dem som yttrade sig i tidens många litterära och kulturella tidskrifter män. (Hultén 1977) Sexualitetens villkor och problem uppfattades ur ett allmänmänskligt perspektiv. Att de psykologiska, sociala och biologiska förutsättningarna för att förverkliga det sexuella frälsningsevangeliet kunde te sig olika för män och kvinnor i dåtidens samhälle togs knappast upp till diskussion. (Ett undantag utgjorde den sexualupplys-



Kai Nielsen, 'Vandmoderen' 1919-21, Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn.

ningsdebatt som fördes av Elise Ottesen-Jensen inom RFSU och i *Populär tidskrift för sexuell upplysning*, grundade 1932–33, samt kvinnotidningen *Tidevarvet*, där varje problem konsekvent sågs ur kvinnosynpunkt.)

Självrealisering på det driftsmässiga planet blev något av ett nyckelbegrepp för tidens sexualromantiker. Ur *manlig* synvinkel kom kvinnan som könsvarelse att framstå som det viktiga medlet — objektet — för denna självrealisering. De maskulina sexualfantasierna kretsade i texter och bilder gärna kring drömmen om en hämningslöst driftsutlevande, anonym kvinna. I hennes sköte anades livets heliga mysterium — förnyelse. En ny madonnavision tog form: allmodern, allt livs ursprung, yppig och sensuell, ofta med barn i knät. Picasso målade sådana stora, kroppsliga, naturnära kvinnor under sin vitalistiska period på 20-talet. I skandinavisk konst har drömmen om den evigt livgivande och moderliga kvinnan kanske allra bäst kommit till

uttryck i den danske skulptören Kai Nielsens *Vannmoderen*, en naken, sinnligt livsbejakande ung kvinna, omgiven av ett myller av små barn som tycks alstras oavbrutet direkt ur hennes vackra, svällande kropp.

I en intressant uppsats, 'Drömmen om badstranden', med undertiteln Kvinnobilder i trettitalslitteraturen, särskilt hos Agnes von Krusenstjerna och Moa Martinson, har Eva Adolfsson diskuterat de manliga sexualromantikernas schablonbild av det kvinnliga och ställt den samman med de kvinnliga författarnas egna perspektiv på primitivismen. (*Kvinnor och skapande* 1983, s 207 ff) Eva Adolfsson utgår från den tes som ställs av de amerikanska forskarna Sandra Gilbert och Susan Gubar i deras verk om 1800-talets anglosaxiska kvinnoförfattare, *The Madwoman in the Attic*: 'att kvinnor för att kunna skapa självständiga litterära verk aktivt måste gå in och bearbeta den manliga litteraturens bilder av dem själva.' (Adolfsson s 207) Hon gör

därefter en jämförande analys av några manliga och kvinnliga 30-talsförfattares olika sätt att gestalta drömmen om den frigörande sexualiteten. I sexualromantiken sådan den framtonar hos manliga författare både i Sverige och i andra länder fanns, skriver Eva Adolfsson, som centralt inslag 'en bild av en kärlekshungrig kvinna förbunden med naturens livgivande krafter'. (aa s 208)

Hos Artur Lundkvist uttrycks denna tidstypiska kvinnodröm tex så här:

Vi upplever dig som land
och strand och hav, som kosmos.
Dina låar är bevuxna med gyllene gräs,
i dina lemmar upprinner röda källor.
Dina modersbröst är berg,
uppfyllda av flytande guld.
Du är enkel som en handfull mull —
du är mysteriet.

(*Kvinna*, Vit man 1932)

Kvinnan blir, summerar Eva Adolfsson, 'en metafor för det elementära. Hon blir ett livgivande landskap, ett sädesfält som vaggar i vinden, grönskande kullar, mull och åker'. 'Ofta är det kvinnan som *moder* som dominerar bildspråket.' Det är fråga om ett bildspråk där den avindividualiserade *kvinnligheten* står som 'tecken för de frälsande krafterna hos det ännu inte civiliserade'. (aa s 209)

Eva Adolfsson lyfter här fram ett viktigt drag i sexualromantikens kvinnskildring: sammansmältningen av kvinnokropp och natur. Kvinnan skrivs in i landskapet, glider ihop med det genom en skildringsteknik som Kjell Espmark kallat 'dubbelprojektion'. (Espmark 1964 s 233 och 242)

En viktig impulsgivare till denna skildringsteknik anser Espmark den surrealistiska konsten vara. (aa s 242) Halmstadgruppen debuterade med en utställning på Göteborgs konsthall 1930, och 1932 ställde den för första gången ut i Stockholm. (*Svenskt Konstnärslexikon IV*, s 321) En annan trolig inspirationskälla till det dubbelexponerande greppet är filmkonsten. Artur Lundkvist var mycket filmintresserad och skrev flitigt filmrecensioner under 30-talets första hälft.

Dubbelexponeringen av kvinna och landskap återfinns hos många diktare som räknats till 30-talsprimitivismen. Hos Harry

Martinson är, som Ingvar Holm visat, kvinnan ofta skildrad som ett stycke natur. I dikten *Utsikt* (*Nomad* 1931) ligger landskapet utsträckt som en kvinna 'med breda oerhörda höfter'. Kullarna blir kvinnobrust och en trädunge blir 'dungen på Venus höjd'. Ingvar Holm har fint sammanfattat detta drag i Martinsons bildspråk och ställt det samman med en typisk trend i den svenska primitivismens utveckling: '— en fortgående av individualisering av kvinnan och en motsvarande sensualisering av naturen. Kvinnan och naturen blir ett — det är den konsekventa utvecklingen av den martinsonska vitalismen.' (Holm 1960, s 161)

Den moderna primitivismen faller här tillbaka på ett urgammalt mytiskt mönster av motsatser mellan den manliga och den kvinnliga principen, där mannen placeras på samma sida som ljus, ande, himmel, tanke; kvinnan i den motsatta polen som mörker, materia, jord. (Ekenvall 1966) Mannen identifieras med kulturen och andliga strävanden, kvinnan med naturen och det primitiva. Kvinnan blir kropp och kroppen blir natur/jord: 'Den ljusa stenen ligger i gräset/ som höften av en i jorden begravd kvinna' (Artur Lundkvist, *Vit man* 1932)

Genom den fysiska föreningen med kvinnan-jorden upplever sig mannen som en del av naturen. Kvinnan polariseras genom detta bildspråk som hans motsats. Han är den trötta civilisationsmänniskan som får nytt liv genom det sinnenas bad hon förmedlar. 'This woman is the earth for me', säger huvudpersonen i D H Lawrences roman *Den befrädrade ormen* och kvinnan svarar: 'This man is my rain from heaven'.

Konsekvensen för kvinnan blir att hon tilldelas objektets plats i den manliga primitivistiska världsbilden: den som passivt erövrar. Denna positionsbestämning av det kvinnliga stämmer bra med Freuds definition av den 'mogna' kvinnligheten: passivitet, masochism och narcissism. (Freud, *Female Sexuality* 1931) Kvinnan blir på det metaforiska planet ett jaktbyte eller ett stycke mark att erövra. Därmed 'avförmänskligas' hon, och blir en anonym symbol för det sinnliga. Ett natur-collage, färdigt att konsumeras:

— Dina ögonfransar:
det svarta i vallmons blad. Din barm:
ett snölandskap där solen går ner. Din mage:
fast stoppad med friska inälvor. Din mun:
det inre av en tropisk frukt, med saft
kring vita kärnor. (Lundkvist, *Sången om
kvinnan* 1929)

Ur mannens synvinkel är denna kvinnas
funktion entydig, oproblematisk och själv-
klar:’

Kvinnor, slå ut ert blonda hår,
gå nakna som huldror in i byn
skänk ut av era kroppars vällust —
(Lundkvist, *Fem unga* 1929)

’hade nattens skuggor flutit samman
till en enda väldig kvinnas kropp’

Greppet med dubbelprojektion av kvinno-
kropp och landskap använder också Agnes
von Krusenstjerna i romanen *Av samma blod*,
den sjunde och sista delen av *Fröknarna von
Pahlen*. Men här är stämningen en annan än
i de manliga primitivisternas soldränkta
sommarscenerier med landskapet förföriskt
utbredd som en kvinnokropp beredd för äls-
karens framtag.

I Krusenstjernas text är det vinternatt.
Fyra vilsna män irrar omkring på en öde
landsväg i mörkret. De är så bortkomna som
någon kan vara i denna omgivning. De re-
presenterar storstadens kulturelit: två mon-
däna målare, en operadansör samt deras be-
skyddare, en stormrik och depraverad greve.
På landet har de hamnat därför att de vill ha
tillbaka sina förlupna unga hustrur som tagit
sin tillflykt till Fröknarna von Pahlens kvin-
nostyrda gård Eka, men där har man låst
dörren för dem. Nu är de på väg tillbaka till
gästgiveriet i vinternatten. Med ångest upp-
lever de naturens väldighet och tystnad.

Ack, dessa små rädda vänner! De behövde en
storstads röster omkring sig. De behövde en spår-
vagn som pinglede eller en bil med skinande lyk-
tor som tutade. Naturens tystnad var för dem
outsägligt skrämmande. Skogen på ena sidan av
vägen var en jättelik svart massa som hotade att
falla över dem. Den vida sträckan av åkrar och
ängar på andra sidan, som skimrade svagt vit un-

der stjärnorna, var för ändlös, för gränslös för
dem. Den gav hjärtana ångest.

(*Av samma blod*, 1935, s 354)

Plötsligt reser sig som en sjunken kontinent
en väldig kvinnokropp över horisonten, och
nattens hot och naturens överväldigande
tystnad tar form framför de ångestfyllda
männens ögon:

När de äntligen stannade igen, hade nattens
skuggor flutit samman till en enda väldig kvinnas
kropp. De sågo den i sin uppjagade fantasi. Fast-
än de ingenting sade, visste de att var och en av de
andra hade för sina uppspärade ögon denna
nyttiga kvinnokropp. Från hennes buktande lår
och från det skogiga mörka skötet steg en dunst
som gav dem kväljningar. Hennes bröst voro som
höga berg med spetsiga toppar. Hennes mage var
svälld som en kupol. Ur detta ludna sköte hade de
första gången tittat ut på världen med ögon
skumma av blodet och köttet inne i denna stora
buk. Vid dessa spetsiga bröst hade de fått sin för-
sta näring. Men sedan hade de förnekat henne.

(ASB s 360)

Det är en magnifik scen. Borta är sexualro-
mantikernas kärlekshungriga och givmilda
naturvarelse, den ljuva huldran som skakar
ut sitt blonda hår och öppnar famnen till äls-
skog. Detta naturvidunder är av farligare
och mera hotfullt slag. Det är den stora Mag-
na Mater själv som plötsligt reser sig ur nat-
tens skuggor och tar landskapets form — den
fortida Jordgudinnan, allmäktig, oövervin-
nerlig och hemsk. Sceneriet påminner om
det stenålderslandskap som senast beskrivits
av Monica Sjöö, från det förkeltiska Avebury
i södra England:

— hela landskapet däromkring har skulpterats i
skepnad av en enorm kvinnokropp. Avebury är
tillsammans med Silburykullen (...) det största
människotillverkade Gudinnemonumentet i he-
la norra Europa. (...) — denna jättestora och ur-
åldriga Jordmoder/kvinnokropp.

(Sjöö 1983, s 84)

Med ett djärvt grepp för Agnes von Krusen-
stjerna in i sexualdebatten en gestalt som
brukar kallas ’den arkaiska modern’. Det är
en arketypisk föreställning som utbildas i det
undermedvetna under barnets allra första
levnadsår, då det ännu lever i symbios med

moderns kropp. Psykoanalytiker möter henne i sina patienters undermedvetna bilder från en förträngd barndom. Hon förekommer också i myter och sagor, drömmar och fantasier. Freud kallar henne 'den preoidipala modern' och förlägger barnets bindning till henne till en period som ligger före Oidipuskomplexets uppkomst. Han skriver 1931: 'Vår insikt i denna tidiga, preoidipala fas (...) kommer som en överraskning för oss, liksom upptäckten, på ett annat område, av den minoisk-mykenska civilisationen före den grekiska kulturen.' (Matthis 1979, s 55 ff)

Den förgrekiska kulturen på Kreta och i Mykene diskuterades livligt i början av 30-talet. 1927 hade Charles Briffault gett ut ett uppmärksammat verk, *The Mothers*, där han hävdade att en matriarkalisk tidsålder föregått den patriarkaliska, och att rester från detta uråldriga skede i människans historia bl a kan spåras i lämningarna från den minoiska kulturen. Elin Wägner var starkt intresserad av dessa teorier och förde fram dem i kvinnotidningen *Tidevarvet* och i sin roman *Dialogen fortsätter* (1932). (Isaksson-Linder 1980, s 123—135)

Matriarkala tankegångar diskuterades i slutet av 20- och början av 30-talet också i psykiatriska kretsar. Den engelska psykoanalytikern Melanie Klein tog i flera uppmärksammade skrifter upp problematiken kring barnets bindning vid den preoidipala modersgestalten och dess betydelse för människans utveckling. Klein såg matriarkatsbegreppet som en psykologisk, inte som en historisk realitet. Varje människa bär i sitt undermedvetna minnen från det första stora kärleksförhållandet, då hon var ett med sin mor, och modern var lika med hela världen: stor, varm och beskyddande, men också hotande med övergivande, köld och förintelse. Denna tidiga upplevelse utspelas på ett imaginärt plan, eftersom de språkliga begreppen ännu inte är utbildade. Den omnipotenta modern tar form i bilder. Ofta är upplevelsen av henne splittrad i två motstridiga inre gestalter: Den Goda Modern, som symboliserar total kärlek, ömhet och omtanke, och Den Onda Modern, hotfull och dödsbringande, släkt med myternas drake och Medusa. (Haugsgjerd, 1973, s 118)

Den väldiga kvinnokropp som tar form inför ögonen på 'fyra rädda små män' i Krusenstjernas text och jagar dem på vild flykt i vinternatten, blir ett tecken för männens hemliga bindning till denna mäktiga modersgestalt och därmed för deras aldrig övervunna kvinnoskräck. Hon framstår också som ett hotfullt förebud om den kamp som snart kommer att äga rum mot den onda kvinnobilden i mannens medvetande och allt vad den representerar av hinder för en frigörande och jämlik kärlek mellan man och kvinna.

'som om jag berättade spökhistorier
och sådant som inte finns'

De flyende männen hör svagt ett kvinnoskräk genom natten. Inte långt ifrån dem äger ett kvinnomord rum. Det är arrendatorn på Fröknarna von Pahlens Eka som stryper sin hustru Adèle.

Tord Holmström är en av de få män som skildras med sympati i *Fröknarna von Pahlen*. Han framstår i allt som en kontrast till de mondäna herrarna på landsvägen. Han har ett lugnt, lantligt utseende, är tystlåten, vänlig och hjälpsam. Att just han utses att begå ett hustrumord i texten förefaller orimligt.

Fröknarna von Pahlens ämne var, enligt David Sprengel, 'att skildra kvinnlig sexualitetens alla arter och avarter'. (Sprengel 1935, s LXXI) Romancykelns kvinnogestalter söker kärleken, men blir oftast besvikna på männen. 'Kvinnor som med varje fiber av sin varelse längtar efter att älska finnas ju inte här i Sverige. Här i Sverige räknas de till de sinnessjuka och deras längtan och lidande till de svårartade psykiska åkommornas värld.'

Så bittert uttryckte sig Agnes von Krusenstjerna i en 'Efterskrift till *Fröknarna von Pahlen*' föranledd av de grova och grumliga angrepp som riktats mot hennes romansvit och som tog sig uttryck i den beryktade 'Pahlenfejden' (1933—35). Hon klagar över att människor reagerat på innehållet i *Fröknarna von Pahlen* på ett sensationslystet sätt — 'som om jag berättade spökhistorier och sådant som inte finns.' (aa s 328)

Fröknarna von Pahlen kan läsas som en stor

rundmålning av kärlekslivets villkor för kvinnor i den svenska överklassen vid tiden före och under första världskriget. Att öppna sig för kärleken blir för dessa kvinnor inte någon enkel och livsbejakande handling som i de manliga primitivisternas böcker. Den kärlek som kommer till tals i Krusenstjernas romanserie är ofta hotad, ångestladdad, ambivalent. Kvinnor utnyttjas av män, de exploateras och överges. Deras kärlekslängtan gör dem till offer, fångar, handelsvaror. Den yngre av fröknarna von Pahlen, Angela, föder som ogift ett barn i slutet av romanen, sedan mannen övergivit henne. Petra, den äldre, framlever länge sitt liv ensam och kärlekshungrande. Två män sviker henne. I stället bygger hon upp ett slags kvinnorike på sin kvinnoärvda gård Eka där hon samlar övergivna och gravida kvinnor till 'ett stort och kärleksfullt rike av kvinnor och barn'. (ASB s 478) I romanseriens slutavsnitt får dock Petra uppleva den förlösande, fulländade kärleken. Den hon älskar är Tord Holmström och kärleksakten äger rum omedelbart efter mordet på hustrun.

Denna upplösning av intrigen har blivit för svårsmält för många bedömare. Mordet på Adèle har kallats för 'groteskt', 'sexualpatologiskt', 'frånstötande'. Olof Lagercrantz skriver att 'det konstnärliga greppet slappnar' i de två sista delarna av *Fröknarna von Pahlen* och skyller det på författarinnans psykiska obalans vid denna tid. (Lagercrantz, 1951, s 272) Gunnar Brandell talar om 'brist på plan och konstnärlig målsättning'. (Brandell 1957 s 241) Idén om kvinnoriket på Eka har betraktats som verklighetsfrämmande, 'monoman' och sinnessjuk. (Linder 1965 s 504, Ahlgren 1940 s 54) Hustrumordet med den åtföljande kärleksscenen — skildrad i lyriskt förföriska ordalag — har upplevts som alltför makaber för att verka trovärdig.

De som uppfattar slutet av *Fröknarna von Pahlen* så har läst verket på en realistisk nivå och krävt yttre verklighetstrohet. Men *Fröknarna von Pahlen* är ett mångskiktat verk som håller för läsning på flera plan. Eva Adolfsson har träffande sagt: 'Romancykelns realism är lika mycket drömmarnas som den yttre verklighetens. (...) *Fröknarna von Pahlen* blir ett psykodrama om kvinnors kamp

för att finna sin plats i världen som älskande människor.' (Adolfsson 1983, s 212)

Romanserien kan mycket väl läsas som explicita sedeskildringar från den svenska överklassens liv under epoken före första världskriget. Men sin djupaste psykologiska sanning får Agnes von Krusenstjernas kvinnoepos genom att författaren hela tiden rör sig också på andra plan än den yttre verklighetens: mytiska och djuppsykologiska. Det är vid en tolkning på denna nivå som mordet på Adèle kan avläsas som ett psykodrama och de agerande gestalterna antar en symbolmättad, mytisk och arketypisk karaktär.

'då blev hon till en häxa som slukade
och åt upp honom'

Vem är Adèle och vad står hon för i texten? Adèle Holmström är en dubbelbottnad gestalt, som kan analyseras ur olika aspekter. Hon är en av de mest framträdande kvinnorna i romancykeln, en av dem som tar stort utrymme i texten och som driver handlingen framåt. En av hennes uppgifter är helt enkelt att vara det orosmoment som skapar spänning i händelseförloppet.

På det realistiska planet är Adèle en hustru som vantrivs i ett omaka äktenskap och i trånga förhållanden. Hon framstår som en på alla sätt frånstötande och obehaglig person: intrigant och skvalleraktig, hetsad av begär efter sexuell tillfredsställelse, efter omväxling och sensationer. Hon blir till den onda principen på *Fröknarna von Pahlen* Eka — ett kvinnligt monster, inkarnationen av det kvinnoliv som romanens hjältinnor har att slåss emot och försöka befria sig ifrån.

Kvinnomonstret, häxan, den farliga och destruktiva kvinnan är en stående figur i litteraturen. I allmänhet brukar hon tecknas som den goda och kärleksfulla kvinnans motpol, den som hotar kärleksparets lycka med ondsinta intriger, hämndlystnad och hat. I folksagor tar hon ofta gestalt som den onda styvmodern.

I schablonbilden av den häxlika kvinnan ingår ofta ett drag av erotomani — hon kännetecknas av sin glupande otillfredsställdhet och sin kastrerande inverkan på män. I konst och litteratur av män finns många exempel

på dessa erotiskt besatta häxor, 'manskvinnorna' som själva söker sin tillfredsställelse i stället för att underordna sig mannens. I Edvard Munchs konst gestaltas kvinnan inte sällan som vampyr och blodsugare. (Vampyren, 1895) I Strindbergs verk tematiseras ideligen skräcken för den destruktiva och kastrerande kvinnan (text i *En daires försvarstal* och *Pelikanen*). I *Lady Chatterley's Lover*, mellankrigstidens primitivistiska evangelietext, låter Lawrence skogvaktare Mellors uttala sin fördömmelse över den sexuellt aktiva och erotiskt fordrande kvinna som var hans första hustru:

But I tell you the old rampers have beaks between their legs, and they tear at you with it till you're sick. (...) She'd try to lie still and let me work the business. She'd try. But it was no good. (...) She had to work the thing herself. (...) That's how old whores used to be, so men used to say. (Kap. XIV)

Just så framställs Adèle i Krusenstjernas romancykel, väl att märka i mäns medvetande. Hos alla de män som har erotisk samvaro med Adèle antar hon häx- eller vampyrgestalt. Ett exempel finns i *Bröllop på Ekered*, där den unge Gotthard von Pahlen frestas till samlag med Adèle. Det hela äger rum i en förfallen ödestuga, en uttalad symbol för Adèles kropp och könsliv. Adèle är inte skildrad som ett yppigt landskap som sexualromantikens idealkvinna, utan som ett dött ting, ett hus i äckligt och förvittrande skick:

Adèle grep om sina knän och vaggade av och an. Nu var hon själva huset här. (...) Rörde hon nu vid huden, skulle den falla sönder som murknet trä.

Adèle slår ner på den unga Gotthard som en vampyr på sitt byte:

— Ge mig litet ungdom, mumlade hon nu som i yrsel. (...) Hon skulle bita ett stort stycke ungdom ur den slyngeln Gotthard! Bit och gräva ner tänderna i friskt kött, svälja och glupa i sig. Fårorna skulle då slätas ut i hennes ansikte. Nytt blod skulle föras till hårrötterna så att håret skulle glänsa som förr.

Gotthard upplever henne som kastrerande:

Då blev hon till en häxa som slukade och åt upp honom. Hon var omåttlig. Han tyckte att han

sögs in i hennes magra kropp och ej längre fann någon väg ut. (...) Vällusten blev inte längre vällust. Den blev en stark och stingande smärta. Hon kramade och vred ur den så att bågaren blev tom. (ASB s 291—92)

'nu var hon en gammal kvinna, vilkens famntag ingen ville njuta'

I det tidigare nämnda verket *The Madwoman in the Attic* för Sandra Gilbert och Susan Gubar fram en teori om det kvinnliga litterära skapandet och dess förhållande till de redan förefintliga kvinnobilderna i kulturen. Det är här man finner den enkla polariseringen i ängel-monster, madonna-sköka. Gilbert och Gubar anser att sådana gestalter i kvinnolitteraturen där har en annan och mera komplicerad funktion än i mäns texter. De monsterlika kvinnorna blir på sätt och vis författarinnornas onda dubbelgångare. Deras funktion i texten är att agera ut för kvinnor förbjudna och skuldbelagda känslor, såsom vrede och sexualitet.

The Madwoman in the Attic har fått sitt namn från en klassisk kvinnlig monstergestalt i litteraturen: lord Rochesters galna hustru i Charlotte Brontës roman *Jane Eyre* (1847). Inspärrad i ett vindsrum på makens fäderneärvda slott rasar hon ut de känslor som romanens hjältinna inte vågar vidgå hos sig själv: hat, frustration, sexualångest, omåttliga begär. (Gilbert-Gubar 1979, s 359 ff)

Likheten med Adèle-gestalten i *Fröknarna von Pahlen* är påfallande. (Adolfsson, aa s 213) Också Adèle har ett vindsrum som sitt 'livsrum'. Här lever hon ut sina förträngda drifter, sin besvikelse och sitt raseri. Vindsrummet i arrendatorsbyggnaden är laddat med symboliska och sexuella övertoner. En gång var det för Adèle en helgedom, den plats där hon för första gången i sitt liv upplevt erotisk vällust. I predikanten Josef Wahlbom möter hon den enda man som övervinner hennes frigiditet. När Josef rest ifrån henne, sätter Adèle upp ett rött sammetsdraperi för vindstrappan. Det blir som en religiös symbol, en förlåt som avskärmar det allra heligaste. Men det är också skildrat som en påtaglig kvinnlig sexualsymbol

Det hängde i två åtskilda, lätt veckade delar, en smula dragna åt sidan av silkessnoddar, över öppningen till trappan. I yttersta kanterna sutto krusiga, styva fransar. (BPE s 46)

Allteftersom tiden går laddas detta draperi med hotfull och destruktiv innebörd: det bleknar till en sjuklig smutsröd färg och blir tillhåll för spindlar och orenhet. Också vindsrummet förfaller. När Josef i slutet av romanserien kommer tillbaka, gör Adèle ett krampaktigt försök att på nytt erövra den enda erotiska lycka hon erfarit. Åter flyter hon på symbolplanet samman med det förfallna rum hon vistas i:

— Kom tillbaka i mitt tomma rum igen, kved hon. Du måste fylla det. Så länge har det varit tomt. Jag vill, jag måste ha in dig igen. (...) När han ej besvarade hennes kyssar tyckte hon att hösten med ens kom över henne. Nu var hon en gammal kvinna, vilkens famntag ingen ville njuta. Det blev iskallt omkring henne. Hon tog åt sig sina händer och såg på dem. De voro tomma skålar. Aldrig skulle mera de fyllas. (BPE s 358, 359)

Med skakande inlevelse framställer Agnes von Krusenstjerna i Adèle-gestalten den sexuellt utsvultna, åldrande kvinnans grymma lott. I sitt projekt att utforska kvinnlighetens och sexualitetens villkor visar hon i Adèles öde fram manssamhällets sexuella värdeskal. Det är männens blick som talar om för kvinnan vem hon är och om hon är värd att älskas. I Adèles tomma och meningslösa tillvaro demonstreras grymheten i att bli berövad sitt människovärde i och med att man ratas som könsobjekt.

Olof Lagercrantz anser att Agnes von Krusenstjerna i Adèle dömer ut den sterila kvinnan. (Lagercrantz, aa s 252) Adèle är barnlös. I andra delen av Pahlenserien skildras hennes missfall. Efter detta går Adèle i ständig skräck att bli gravid: den plåga, förnedring och ångest hon utsätts för på förlossningshemmet skildras med skakande naturalism i *Kvinnogatan*.

Men det är inte ofruktsamheten som gör Adèle fördömd. Den är snarare en symbol för hennes trånga liv, där glädjen och sinnligheten inte får en chans att blomma. Adèle

framställs som ett avskräckande exempel på ett öde som hotar alla kvinnor instängda i traditionella kvinnovillkor, just därför att hon utåt sett uppfyllt de vanliga förväntningarna på en kvinna: att satsa på äktenskap och hemmafrutillvaro. Genom att tro att hon kan förverkliga sig genom andra — männen — och genom att bjuda ut sig som objekt på en könsmarknad, är hon dömd att bli besviken, utvecklade, riden av sina många ouppfyllda behov.

Adèle framstår som den av sina villkor deformerade kvinnan, den svikna och lurade. Hon har ingen egen kraft att kunna genomskåda sin situation och bryta sig loss. Ingen hjälper henne fram till autenticitet, självförverkligande och insikt. Hon äger bara sin från början vackra kropp som kapital, och till slut vill ingen ha den. Hon har ingen annan än sig själv att älska — framför spegeln. Till slut sviker också spegelbilden. Adèles personliga sönderfall och brist på identitet markeras i *Av samma blod* av att spegelbilden blir suddig, flyter ut, blir grå och utan gränser, som en dimma. (ASB s 326) Utanför mannens blickar och begär är hon ingen.

Som Adèle framställs i Krusenstjernas text blir hon en vrånbild, en karikatyr av den borgerliga kvinnorollen. Hon är hänvisad till vardagligheten och trivialiteten i ständigt återupprepade sysslor — en tillvaro som hon gör revolt mot genom att rikta sitt missnöje mot mannen som 'styr' villkoren för hennes liv. Det gör hon genom ett ständigt klagande och gnatande över sina livsvillkor: den torftiga omgivningen, bristen på nöjen och sällskapsliv, de enkla möblerna i hemmet, mannens bondska sätt etc. Instängd i sitt kök och i sitt — eller snarare mannens — hus, isolerad och otillfredsställd, besatt av leda och gnagande begär blir Adèle en grotesk nidsbild av den frustrerade hemmafrun. Adèle står sålunda i Krusenstjernas text för en social protest: genom henne görs ett förkrympande kvinnoliv synligt: småttigheten, avundsjukan, hysterin, den hätska konkurrenstillningen till andra kvinnor, den ofruktsamma självupptagenheten. Och där bakom, som ett smygande hot mot omgivningen, allt det hos henne som är förträngt och aldrig fått komma till utlopp,

— en väldig laddning av undertryckt vrede och destruktivitet.

Så ser en besviken kvinna ut.

’detta förbannelsens vedervärdiga sköte’

För maken Tord Holmström har Adèle blivit hans livs onda genius. Han gifte sig med henne i omedvetenhet, eftersom han märkte att hon ville bli gift och han själv längtade efter hemliv och familj. Men Adèle har inte fött några barn och hon skapar motsatsen till hemtrevnad. I Tords medvetande tar hon småningom formen av ett onyanserat ondskefullt väsen — den erotiskt besatta, skamlösa, dåliga hustrun, som inte fyller huvuduppgifterna för en kvinna i äktenskapet. Han blev fixerad vid tanken att göra sig kvitt henne, som ett skadedjur eller ett monstern som förgiftar hela hans omgivning. Han måste utplåna denna vrånbild av det kvinnliga för att själv kunna överleva som man. Den uppfattning om kvinnan och kärleken som han fått genom Adèle står också i vägen för hans kärlek till Petra von Pahlen, den kvinna han tillber men länge inte kan nå.

Det framgår tydligt av texten att det är äktenskapet med Tord som gjort Adèle till den andligen förkrympta varelse hon är. I tredje delen av Pahlenserien, *Höstens skuggor*, skildras ett första kärleksmöte mellan Tord och Petra. Men Petra förföljs hela tiden av en vanskapt dvärg som dyker upp överallt där hon och Tord befinner sig. (HS kap 19–20) Åsynen av dvärgen hindrar Petra att ge sig åt Tord. Dvärgen blir en metafor för hur förkrympande för kvinnan kärleken kan vara — om mannen lever kvar i sin traditionella kvinnoosyn. Tord ser Petra som en fe och som en madonna. (Båda delarna uttalas explicit i texten, t ex HS s 88, ASB s 373) Men Petra kan också definieras som en Adèle. Även Petra är erotiskt otillfredsställd, söker efter kärlek, är barnlös och på väg att bli gammal. Adèle kan uppfattas som Petras onda motpol och komplement i texten. Den könsbesatta, hysteriska megäran är den vrånbild som också Petra är rädd att sammanfalla med i människans medvetande.

Adèles slutliga öde blir att strypas i sitt eget smutsröda draperi, symbolen för hen-

nes nedsolkade och felanvända kvinnlighet. Det är hennes man som utför dådet. Scenen är laddad med symboliska och mytiska innebörder och inbjuder till tolkningar på flera plan.

Före mordet intar de båda makarna en sista kvällsmåltid tillsammans. Den skildras som motsatsen till den bibliska nattvardens kärleksgemenskap. Samvaron vid matbordet blir för Tord en hemsk sinnebild för äktenskaplig tristess och meningslöshet:

En cirkel med två personer som inte kunde komma ur denna obevekliga cirkel och inte heller flytta sig närmare varandra. Ett stort vitt rum av bordduken var emellan dem. Och detta rum var ändå fyllt av förnödenheter som kroppen måste taga till sig för att erhålla bränsle och kunna låta maskineriet gå vidare och mala. (ASB s 364)

På denna tolkningsnivå framstår det som följdriktigt att det är mannen själv som måste dräpa den onda kvinnogestalten, manssamhällets sjuka produkt. Agnes von Krusenstjerna visar fram det borgerliga äktenskapets deformerande verkningar med stark psykologisk realism. Olof Lagercrantz har velat se Adèle-gestalten som ett självporträtt av Agnes von Krusenstjerna, utfört i hat och självdestruktion och med uteslutande av alla ljusare sidor. Han anser också att Agnes i Adèle dömer ut sig själv som kvinna: liksom Adèle upplevde hon ett svårt missfall och förblev därefter ofruktsam. (Lagercrantz 1951, s 217, 253 ff)

Det är säkert riktigt att Agnes von Krusenstjerna i Adèle lagt in mycket av egna svåra känslor av det slag som enligt Gilbert och Gubar ageras ut i onda monstergestalter i kvinnors texter: frustration, kroppshat, raseri mot kvinnorollen. En så inträngande analys av kvinnors villkor görs inte utifrån.

Porträttet av Adèle formar sig också till en ljungande vidräkning med det sexualromantiska kvinnoidealet. Primitivismens alltid sexhungeriga, driftstyrda kvinna framstår i den könsbesatta Adèles gestalt i grotesk förvrängning. Adèles situation markerar precis *var* i manssamhället gränsen drogs för den kvinnliga sexualitetens frisläppande, och på vilka villkor den kunde släppas fri. Värdeskalen var obarmhärtig. Den åldrande, fula,

krävande eller missnöjda kvinnan stöttes ut. Sexualromantikens drömkvinna är ung, vacker, varm, villig och passivt mottagande, ett objekt för mannen att tillägna sig på sina villkor. Adèles kärlekshunger definieras som osmaklig och pervers, hennes sökande efter erotisk tillfredsställelse stämplar henne som erotoman och hysterika. Den kvinna som inte motsvarar idealet, placeras i patriarkatets dualistiska värdeskala som dess motsats.

Att det är i mannens medvetande denna klassificering äger rum kommer till uttryck i Tords tankar strax före mordet. Adèle döms först ut på grund av sin ovilja att föda barn: 'En onatur som vill vällusten men icke livet!' Hennes kön och hennes sexualliv uppfattar han som orena och fördömda: 'Detta förbannelsens vedervärdiga sköte!' Mäns kvinnoförakt ställs i skarp belysning i den episod som mordet på Adèle utgör, liksom den lilla lyktan i mörkret utanför stugan lyser upp den vedervärdiga scenen. (ASB kap 28)

På textens realistiska nivå kan således berättelsen om Adèle tydas som en social anklagelse: synliggörandet av ett utplundrat kvinnoliv, en förtvinad växt som aldrig fått lov att blomma. Kanske finns det självhat i Agnes von Krusenstjernas skildring av Adèle och hennes öde, men där finns också insikt och medlidande.

'hans mors hand var ett landskap'

Men djup och mångtydighet får berättelsen om mordet på Adèle genom det drama som utspelas på den mytiska och djuppsykologiska nivån i texten. Här blir de agerande representanter för gestalter i det undermedvetna och händelseförloppet framstår som en uppgörelse mellan olika krafter i en intrapsykisk konflikt. Forskare i mytens psykologi, som C G Jung, Erich Neumann, Bruno Bettelheim och Erich Fromm har visat hur gamla mytiska strukturer uppenbarar sig gång på gång i moderna konstyttringar, även om myterna i sig själva är glömda. Modern språkteori med anknytning till djuppsykologin, t ex Jacques Lacans franska strukturalistiska skola, har visat hur diktens bildspråk ofta emanerar från den mytens dunkla värld där det undermedvetna rör sig med imaginära föreställ-

ningar i stället för begrepp och ord. En intressant omvärdering och vidareutveckling av Lacans teorier i feministisk riktning ges av franska kvinnliga psykoanalytiker och litteraturteoretiker som Luce Irigaray, Hélène Cixous och Julia Kristeva. (Se Ebba Witt-Brattströms artikel i detta nr)

Efter mordet på Adèle upplever Tord Holmström en av dessa imaginära drömscener som Agnes von Krusenstjerna är en mästare i att gestalta och som tydligt visar hennes samhörighet med det litterära avantgardet, surrealismen och Freuds drömteknik. I denna scen når hon ner till djup i det mänskliga psyket som medvetandet sällan vågar närma sig — ända ner till den förspråkliga imaginära period som Julia Kristeva kallar 'den semiotiska' och som tar form i den arkaiska moderns gestalt. Det är de djupt förträngda domäner där vi en gång upplevde oss själva som en del av kosmos, då moderns mjuka väldiga kropp var hela världen och vi inte var avskilda från den. Mötet med denna första stora kärleksupplevelse är hotande och skrämmande eftersom den kan innebära jagupplösning. Men det är också den plats dit vi alla undermedvetet längtar, dit all kärlek är på väg: den fullständiga sammansmältningen och tryggheten.

Tords möte med modern har förberetts i texten av den hotfulla synen av nattens väldiga kvinnogestalt som de fyra männen på landsvägen konfronterades med samtidigt som mordet på Adèle ägde rum. Här upplevs kvinnokroppen som fasansfull och motbjudande, skildrad närmast med äckel. Det står också om männen att de har försökt glömma sitt ursprung ur kvinnoskötet: 'Vid dessa spetsiga bröst hade de fått sin första näring. Men sedan hade de förnekat henne.' (ASB s 360)

Också Tord har förnekat sitt samband med modern, vänt sig ifrån henne i skräck och förakt. Tords mor var sinnessjuk, och brukade gå omkring med en stor tom korg på armen, följd av en svärm barn som retade och hånade henne. Tord brukade försöka låsa att han inte kände henne. Men nu kommer hon till honom i drömmen. Hon sträcker ut sin arm för att gripa tag i honom och han blir fylld av ångest.



Picasso, 'Moder och barn', olja 1921 ur 'Picasso — En bildbiografi' av Lothar-Günther Buchheim, München 1958.

Men handen grep honom, hans mors hand, som han fruktat och sprungit undan för i barnslig skräck inför allt som var förvridet och orimligt. Men när handen nådde honom och slöt sig om honom var den mjuk. En känslig och mjuk hand. Oändligt stor. Dess fåror och veck voro landsvägar och diken. Dess släta ytor vidder som man skulle bli trött om man försökte vandra över. Dess fingertoppar voro berg och naglarna blanka små sjöar. Ja, hans mors hand var ett landskap. Blodet som rann igenom handen gjorde landskapet levande. Och nu var han inne i sin mors hand. Så liten var han då, att han rymdes där? Men den var ju väldig! Nu stoppade hon honom varsamt ner i sin stora korg. Och nu först var det riktigt besynnerligt: Han rymdes i sin mors hand. Han rymdes i sin mors korg! Till sist hade hon likväl fångat honom. Hur han än hade sprungit undan för henne.

I den stora korgen var det gott att vila. Det var kanske som att åter vila inne i en kvinnas sköte. Han glömde strax Petra von Pahlen. Han glömde Adèle Silfverstjerna som låg utsträckt död i förstugan. Men han mindes den härliga vita rymden och det sköna landskapet som hade detta varit det viktigaste av allt i hans liv. Han hörde en röst sakta gnola. En melodi utan ord, ett milt sjungande som av gungande vågor. Han måste gnola med. Då tyckte han att hans mor och hans egen röst förenades, sjönko tillsammans i en enda gungande våg som fick själva rymden att darra. (ASB s 375)

Agnes von Krusenstjerna har i denna scen, tycks det mig, lyckats ge ord åt det nästan utsägbara: symbiosens trygghet och frid, den kärleksupplevelse varmed livet börjar.

Tords vision av den väldiga kvinnokroppen som ett landskap är en annan än människans på landsvägen. Tord flyr inte, han uppgår i den. Tord har vågat resa ner i det undermedvetna genom att döda den onda kvinnobild han bar på. Genom mordet på Adèle konfronterar han på symbolplanet sin egen kvinnoskräck, övervinner den och går vidare. Att möta den arkaiska ('falliska') modern är farligt, säger Kristeva, det gränsar till kaos och hotar att utplåna hela den symboliska ordning som vår kultur vilar på: lagen, språket, de fasta begreppen om gott och ont, allt det som Fadern representerar i vår kultur och som förbinds med skilsmässan ur symbiosen, den första stora kärleksförlusten. Men det är i mötet med det psykiska skikt som

representeras av den arkaiska modern — som hot och kosmisk trygghet på samma gång — som det konstnärliga språket föds. Tords visionära möte med modern kommer mycket nära den beskrivning som Julia Kristeva ger av mötet med det psykiska skikt som representeras av den första upplevelsen av moderns kropp, mindre uppfattad som kärleksobjekt än som ett tillstånd: den förspråklig het som är fantasins hemvist och som lever kvar i oss som 'en svåråtkomlig men ständigt närvarande position'. 'Det semiotiska' betecknar enligt Kristeva 'driftslasten' som genomsyrar språket med begär och längtan och som tar sig uttryck i rytm, bilder, klanger. Det är i mötet mellan den imaginära värld som den arkaiska modern representerar och den symboliska ordningen med språk och fasta begrepp samt en klar och avskild subjekt-känsla, som det kreativa uppstår, enligt Kristeva.

Inget språk kan sjunga utan att det konfronterar den falliska modern. (...) Känn modern, ta först hennes plats, undersök grundligt den njutning hon ger, och, utan att släppa henne, gå förbi henne. Språket som vittnar om detta möte kommer att skimra av en sexualitet om vilket det inte 'talar': det förvandlar den till rytm — det *är* rytm. Det som vi uppfattar som en moder, och all den sexualitet som den moderliga bilden manar fram, är ingenting annat än den plats där rytmen upphör och identiteten konstitueras.

(Kristeva 1980, s 191)

'växte sakta och susande en ny
vårlig värld upp'

Intresset för myter var starkt i mellankrigstidens kulturdebatt. Jungs teori om det kollektiva undermedvetna och dess arketyper diskuterades livligt; bl a tog Artur Lundkvist intryck av Jung. (Espmark 1964, s 216 ff). Thomas Mann och James Joyce hörde till de författare som använde sig av mytiska strukturer i sina romaner, liksom Lawrence. Mytmotiv vävdes av T S Eliot in i den stora dikten *The Waste Land* som översattes av Karin Boye och Erik Mesterton i *Spektrum* 1932. Den tyska storfilmerna *Nibelungen* (1924) behandlade germanskt mytstoff, kretsande kring det i hjältemyten centrala temat om kampen med

draken. Enligt jungiansk tolkning betecknar detta motiv individuationsprocessen: hjälten måste frigöra sig från den Stora Modern för att nå mognad. Han räddar sig från den uppslukande aspekt som en bindning vid den Stora Modern innebär. Inte förrän detta stadium är uppnått kan mannen få ett normalt förhållande till en kvinna. (Jung 1978, s 125)

Tords dråp av Adèle, den onda kvinnliga principen, har starka likheter med denna mytiska struktur. Perseus i den grekiska myten oskadliggör Medusa, kvinnomonstret, vars blickar hotar att förvandla honom och alla andra till sten. Ur Medusas kropp frigör sig då Pegasos, diktens bevingade häst, och ridande på den befriar Perseus sedan den sköna Andromeda från ett hemskt odjur. Man kommer också att tänka på de stora och kända drakdödarmyterna knutna till Sigurd Fafnesbane och Sankt Göran. Sankt Göransmyten anses bygga på ett urgammalt rituellt motiv: våroffret, då vinterns livshotande makter måste besegras för att nytt liv skall spira. (de Voragine, 1967, s 296)

Tord har vågat öppna sig för sin längtan tillbaka till modern och moderskroppen. När han inte längre hyser rädsla och förakt för henne kan han ta till sig kärleken och det kvinnliga. Skildringen av hans beteende efter mordet på Adèle har starkt rituella drag. Efter dråpet sköljer han sina händer i en regnvattentunna. Det förefaller som en helig tvagning. Som myternas hjälte har han dräpt det onda, dvs den onda modersbilden. Därmed frigörs livets krafter. Att det är ett hedniskt våroffer som förrättats antyds i textens bildspråk. Tord tänker före mordet:

En vårfloed skulle komma strömmande, skölja bort Adèle och göra allt så skimrande rent efter henne. Nu lossade snöns is. Nu smälte drivorna upp i skogarna. Det klara rena vattnet for genom mossarna, dansade över stenarna i vild längtan att nå detta besudlade hus. Och i vattnets spår växte sakta och susande en ny vårlig värld upp med gröna grässtrån och små förföriska blomknoppar. (ASB s 363)

Tord vaknar upp ur sin dröm om återföreningen med modern och träder ut i en frisk och stilla vårmorgon. Det töar för första gången efter vintern och i en underbar sol-

uppgång upplever han vårens och det nya livets ankomst. (ASB s 376 ff)

Och på samma sätt som Tord nu äntligen vågar öppna sig för det kvinnliga, vågar Petra von Pahlen bejaka det manliga och anförtro sig åt sin egen kärlekslängtan. En förening mellan Tord och Petra sker, ett rituellt samlag, skildrat i natursymboler. När Tord övervunnit sitt kvinnohat, som haft sin rot i hans modersskräck och modersbindning, förlöses också Petra, kvinnan, från sin sexualångest. Mytens vidunder som spärrat vägen för en förening utan förbehåll och omedvetna krav är tillintetgjorda. Den erotiska akt som här sker skildras med den absoluta jämlikhetens förtecken. Borta är den passiva kvinnokroppen som mannen aktivt bemäktigar sig. Det är Petra som tar initiativet. 'Kom', säger hon till Tord, och han följer henne upp för trappan till hennes rum — ett slags symboliskt livmoderrum insvept i den första vårskymningens dunkel och med en enda nyutslagen blossande röd blomma som färgaccent. Rummet är skildrat i direkt kontrast till Adèles vindskammare med dess tomhet och kyla och solkigt röda färg. (ASB kap 33)

Genom hela romansviten har Adèle framstått som Petras mörka dubbelgångare och 'skugga' (Jung, 1978, s 168 ff). Därigenom har Adèle-gestalten blivit en metafor för Petras ångest för sin egen kvinnlighet: att vara den för sin sexualitets skull föraktade, försmådda, av patriarkatets normer till förtvining kringgåddade kvinnan. Det stormande lidelsernas hav, som hon i romancykelns första del (*Den blå rullgardinen*) i sin ungdom skrämde av (DBR s 29) släpps nu loss i den sista delens kärleksscen mellan Tord och Petra. Petra är äntligen utan förbehåll och rädsla. Inga skuggbilder ur det underjordiska hotar längre den sinnliga passionens lycka.

Tolkad på den mytiska nivån blir innebörden i Agnes von Krusenstjerns berättelse om mordet på Adèle denna: den äkta kärleken mellan man och kvinna som jämlikar kan inte blomma förrän vår kulturs många vrågbilder av det kvinnliga i form av stereotypa mönster, kvinnooskräck och omogen modersbindning är tillintetgjorda.

Agnes von Krusenstjerns text blottlägger

de dolda komplikationerna i sexualromantikens budskap om den frigörande sinnligheten. Mytens och det omedvetnas vidunder ställer sig hotande i vägen för den livsbejakande självrealisering som primitivisterna predikade. Krusenstjerna visar vilket trångt livsrum den självförlösande kärleken tilldelats i en tillvaro som begränsas av den patriarkala ideologin med dess snäva sociala rollmönster och nedärvda kvinnoförakt.

När Petra i slutet av *Fröknarna von Pahlen* äntligen är fri att öppna sig för sinnligheten som en god gåva, har hon redan erövrat en självständig identitet på andra plan. Hon är en stark och mogen kvinna, som vet vem hon själv är och vad hon vill göra av sitt liv. Hon är oberoende, både på det yttre och det inre planet, och hon lever som en del i en växande gemenskap, kvinnokollektivet på Eka.

Petra är den viktigaste huvudpersonen i *Fröknarna von Pahlen*. Hon visar i sin utveckling Adèles öde vänt i dess goda motsats. Petra skakar av sig stereotyperna, hon överskrider vrångbilden av det kvinnliga. Hon uppnår subjektstatus och vägrar att inordna sig som en beståndsdel i en tillvaro styrd av andra normer än hennes egna.

Petra blir aldrig biologisk mor, men framstår ändå som ett modersideal i romanen. Om man tar fasta på Petra von Pahlen och hennes utveckling, ser man att Agnes von Krusenstjernas romansvit inte följer den vanliga trettitalistiska romanens mönster. Den är ingen enkel hymn till fortplantningen och sinnligheten i primitivismens anda. I stället utvecklar Agnes von Krusenstjerna ett helt nytt kvinnligt perspektiv, som står i klar motsättning till den nativitets- och sexualkult som präglade tiden.

Fröknarna von Pahlen kan läsas som en allegori över kvinnans villkor och utvecklingsmöjligheter i manssamhället. Dess drivkraft och målsättning är kvinnors fria växt och utveckling — inte den lyckliga kärleken. Agnes von Krusenstjernas kvinnoepos tecknar en egen linje: kvinnorna som stiger ut ur männens hus — ut ur instängdheten i de färdiga bilderna — fram mot en utopi om nya livssammanhang, där både sinnligheten och de skapande krafterna fritt kan blomma.

L I T T E R A T U R

- Adolfsson Eva, 'Drömmen om badstranden', i *Kvinnor och skapande*, Författarförlaget 1983.
- Ahlgren Stig, *Krusenstjerna-studier*, Bonniers 1940.
- Bettelheim Bruno, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York 1976, sv övers *Sagans förtrollade värld*, AWE/Gebers 1979.
- Brandell Gunnar, *Svensk litteratur 1900-1950*, Aldus 1957.
- Brontë Charlotte, *Jane Eyre*, roman 1847.
- Ekenvall Asta, *Manligt och kvinnligt. Idéhistoriska studier*, Göteborg 1966.
- Espmark Kjell, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist*, Bonniers 1964.
- Fem unga. *Unglitterär antologi*, Bonniers 1929.
- Freud Sigmund, *Vi vantrivas i kulturen*, Sthlm 1932. (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930)
- Fromm Erich, *Det glömda språket*, Natur och kultur 1974. (*The Forgotten Language*, 1951)
- Gilbert Sandra och Gubar Susan, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press 1979.
- Haugsgjerd Svein, *Nytt perspektiv på psykiatrin*, Prisma 1973.
- Holm Ingvar, *Harry Martinson. Myter. Målningar. Motiv*, Aldus 1965.
- Hultén Britt, *Kulturtidskrifter på 30-talet*, Cavefors 1977.
- Isaksson Ulla och Linder Erik Hjalmar, *Elin Wägner 1922-1949*, Bonniers 1980.
- Jung Carl Gustav, *Människan och hennes symboler*, Forum 1978.
- Kristeva Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, 1980.
- Krusenstjerna Agnes von, *Fröknarna von Pahlen*, romanserie:
- | | |
|-------------------------------|------|
| 1. Den blå rullgardinen (DBR) | 1930 |
| 2. Kvinnogatan | 1930 |
| 3. Höstens skuggor (HS) | 1931 |
| 4. Porten vid Johannes | 1933 |
| 5. Älskande par | 1933 |
| 6. Bröllop på Ekered (BPE) | 1935 |
| 7. Av samma blod (ASB) | 1935 |
- Hänvisningar till texten gäller *Samlade skrifter* i redaktion av Johannes Edfelt, Bonniers 1945, VII-XIII.
- Lagercrantz Olof, *Agnes von Krusenstjerna*, Bonniers 1951.
- Lawrence D H, *Lady Chatterley's Lover*, roman 1928.
- Linder Erik Hjalmar, *Fem decennier av nittonhundratalet*, 1965.
- Lundkvist Artur, *Atlantvind*, Sthlm 1932.
- Glöd*, Sthlm 1928
- Vit man*, Sthlm 1932

- Martinson Harry, *Nomad*, Sthlm 1931.
 Matthis Irene, 'Till kvinnlighetens arkeologi', *Ord och Bild* nr 8 1978.
 Neumann Erich, *The Great Mother. An Analysis of an Archetype*. Princeton 1974.
 Ortner Sherry, 'Is Female to Male as Nature is to Culture?', i Rosaldo-Lamphere, *Woman, Culture and Society*, Stanford University Press 1976.
 Sjöo Monica, 'Liv, död och pånyttfödelse vid Avebury', i *Kvinnor och skapande* 1983.
 Sprengel David, *Förläggarna, författarna, kritikerna om Agnes von Krusenstjerna och hennes senaste arbeten. En kritikantologi*, Spektrum 1935.
 Stolpe Sven, 'Livsdyrkarsekten', *Fronten* 1.6 1931.
Tidevarvet, tidskrift 1923-1936.
 Voragine Jacques de, *La légende dorée I*, Garnier-Flammarion 1967.
 Wägner Elin, *Dialogen fortsätter*, Bonniers 1932.

S U M M A R Y

The Murder of Adèle — Agnes von Krusenstjerna and Primitivism

Agnes von Krusenstjerna wrote her great 7-volume novel cycle *Fröknarna von Pahlen* (*The Miss von Pahlens*) in 1930-35. In literature history handbooks the novels are usually placed within the literary movement called primitivism.

Primitivism was launched by a group of male writers, The Young Five, who had their debut together in 1929.

The article begins with a discussion of the problems posed by the concept of primitivism as applied to the works of a female writer. The sexual romanticism, the worship of the instincts (with Freudian references) which characterise the movement should appear different, more complicated and conflict-laden from a female point of view.

In male writing from the period woman is often represented as a passive object of the man's desire. She is the agent for contact with nature, with the life-source, which according to e.g. the prophet of sexual romanticism, D.H. Lawrence, contains the most profound meaning of existence. The woman herself is not seldom portrayed as an object of nature which unfolds itself enticingly before the man. In primitivist writing the woman's body and nature are melded metaphorically together: the woman becomes the landscape: the landscape becomes the woman's body.

In Krusenstjerna's work this double project of the woman and the landscape is used in a controversial way. In *Of the Same Blood* (*The Miss von Pahlens* VII) she describes how four men on a deser-

ted road one winter night are terrified half out of their wits by the vision of a huge threatening female body which rises up over the horizon. In the text the vision is interpreted as the men's fear of the rejected mother. Krusenstjerna here introduces the idea of the Magna Mater into the sexual debate in stark contrast to sexual romanticism's simple, positive, instinct-ruled female fantasies.

The association of the Magna Mater concept with various intellectual currents of the period is discussed. The "Great Mother" was taken up in both debates within psychiatry in the beginning of the 1930's (e.g. Melanie Klein) and in archeological and historical circles (e.g. Charles Briffault). Krusenstjerna's text is also linked with the debates on matriarchy being conducted in Sweden, particularly in the journal *Tidevarvet* and by Elin Wägner.

An episode from the novel *Of the Same Blood* is interpreted on a realistic as well as mythical and symbolic level. The episode concerns a man, Tord Holmström, who strangles his wife, Adèle.

Interpreted on a realistic level, Adèle is a victim of the position of women during the period. The text carries a social indictment, an exposure of a distorted and stunted female destiny: the frustrated housewife, bound in an unsatisfactory marriage.

On the mythical level, the death of Adèle can be interpreted as ritual murder, the significance of which lies in the man's process of individuation and liberation from an evil female image. The model is taken from those myths that describe the hero's struggle with a monster or dragon. Only when Tord Holmström has overcome his fear of woman and his bonds with an evil mother image can a free and equal love between him and the novel's main female character, Petra von Pahlen, be realised. An experience of symbiosis on a visionary level is interpreted as the man's return to and reconciliation with mother's body. Here Julia Kristeva's theory of the semiotic stage of development is used as a model.

From a close reading of the Adèle episode, Agnes von Krusenstjerna's relationship to primitivism shows itself to be controversial and many-sided. She includes in her text the psychological and social complications which threatened especially the woman in an unrepressed abandonment to sensual passion, which the primitivists and sexual romantics believed was the only means to human selfrealisation.

Birgitta Svanberg
 Sollerövägen 7
 161 40 Bromma, Sweden