

En kvinnlig berättelsetradition

*I samklang med den
borgerliga romanens framväxt har en
kvinnlig berättelsetradition skapats. Det främsta
mediet för denna har under knappt hundra år varit veckopressen.
Utvecklingen av innehållet i veckopressfiktionen står i motsättning till
samhällsutvecklingen. Medan kvinnans kompetens ökat i
samhället framstår kvinnan i fiktionen
som allt mindre kapabel på allt
färre områden.*

Kvinnor läser mycket. Av litteraturutredningens läsvaneundersökningar framgår att de läser nästan dubbelt så mycket skönlitteratur och veckopress som män.¹ Går man tillbaka i litteraturhistorien finner man också att den läsande publiken dominerats av kvinnor i ett par hundra år.

I det följande vill jag ge en antydning om den kvinnliga läsningens tradition och fördjupa mig något i det medium och den tid, veckopressfiktionen under 30-talet, som både kvantitativt och kvalitativt är något av en knutpunkt.

Oavsett samhällsposition dominerar kvinnors läsning av kärleksromaner, detektivromaner och historiska romaner, skriver den franske litteratursociologen Robert Escarpit.²

Och de svenska kvinnornas favoritläsning är böcker av författare som Maria Lang, Wilhelm Moberg, Per Anders Fogelström och Alice Lyttkens.³ Det är ett kvinnligt läsemönster som utkristalliserades redan under 1600- och 1700-talet. Då växte den borgerliga romanen fram i samklang med och beroende av just sina kvinnliga läsare. Den koncentrerade sig på privatlivet; familjen och relationerna mellan könen. I viss mån kan man rentav säga att diskussionen om kvinnligheten, kvinnans existensproblem och hennes sensibilitet kom att utgöra genrens kärna.

När romanlitteraturen vinner insteg i Sverige under slutet av 1700-talet och och än

mer under 1800-talet ackompanjeras detta också av en livlig diskussion om genrens lämplighet just som kvinnlig läsning.⁴ Den kritiserades för att vara osund och passiviserande, odla melankoli och omoral, lära sina läsare att gråta i stället för att handla. Även inom själva romanerna diskuterades ständigt romanläsningens nytta och vådor.⁵

Redan tidigt fann en stor delen av romanlitteraturen sin väg till den kvinnliga läsaren genom andra kanaler än bokhandelsboken; genom de häftespublicerade romanbiblioteken, de kommersiella lånebiblioteken, de litterära magasinerna, följetongsavdelningen inom dagspressen och sist men inte minst genom den under 1800-talet framväxande veckopressen.⁶ Påfallande många tidskrifter kopplar också samman 'fruntimmer' och läsning i sina titlar alltifrån 1700-talets slut.⁷ Då läsningen under senare delen av 1800-talet så småningom kom att betraktas som en familjeangelägenhet utgjorde följdriktigt familjens kvinnliga medlemmar kärnan i 'den läsande familjen'. Då *Illustrerad Familj-Journal*, sedermera *Allers*, i sina annonser under 1890-talet vill understryka att detta är en tidning för *hela* familjen genom att hänföra dess olika delar till skilda familjemedlemmar så kopplas också 'romanbibliotheket' till 'de vuxna döttrarna'.⁸

Illustrerad Familj-Journal var en av de första, eller den första, riktigt framgångsrika veckotidningen av modern populärpresskaraktär

som publicerades i Sverige. Som titeln antyder utgjorde bilden förmodligen en viktig del av dess attraktionskraft, men innehållsmässigt dominerade fiktionen. Veckopressen blir också från och med 1800-talets slut den huvudsakliga bäraren av vad som skulle kunna kallas en kvinnlig berättelsetradition. Detta dels genom att bära den borgerliga romanen inom sig, dels genom att som genre utveckla dess karakteristika; kvinnocentreringen, den detaljerade skildringen av vardagslivet, intresset för intima relationer, kärlekens överhöghet etc, etc.

Fiktionsmaterialet dominerade till 50-talet

Själva fiktionsmaterialet; den borgerliga romanen i följetongsform, kom att dominera veckopressen fram till 50-talet. Under 60- och 70-talet exploaterades intresset för veckopressens följetonger ytterligare och en rad billiga pocketbokserier för återutgivning såg dagens ljus. Under senare delen av 70-talet minskade emellertid dessa i antal och under hela efterkrigstiden har fiktionens andel av veckotidningen blivit allt mindre. Förmodligen är inte heller veckopressen det främsta mediet för berättelsetraditionen i denna form längre. TV tycks ha övertagit denna roll med sina långa följetongliknande familjeserier.

Av många skäl, såväl genremässiga som konsumtions- och produktionsmässiga, är det tämligen oproblematiskt att dela in den svenska veckopresshistorien i tre perioder; tiden före första världskriget, mellankrigstiden och efterkrigstiden. Mellankrigstiden var då veckopressfiktionens glansperiod. Ser man på de veckotidningar som var ledande under respektive period, *Allers*,⁹ *Hemmets Veckotidning*¹⁰ och *Året Runt*,¹¹ finner man också att i de båda förra utgjorde fiktionsmaterialet den volymmässigt dominerande delen av tidningen, medan det i den senare var en liten del.¹² Dess status i tidningarna är också olika. I såväl *Allers* som *Hemmets Veckotidning* låg det långt fram i tidningen, medan *Året Runt* stoppar in det i mitten eller ännu längre bak. Men det är framför allt i de layoutmässiga skillnaderna man kan avläsa fik-

tionens statusförändring. I *Allers* under slutet av 1800-talet var detta material sällan illustrerat. De bilder som lockade läsaren gällde andra saker. Det var konstreproduktionen och reportageillustrationer. I mellankrigstidens *Hemmets Veckotidning* däremot dominerar fiktionsillustrationerna tidningen. De var stora och till skillnad från övriga bilder ofta i flerfärg. I efterkrigstidens *Året Runt* illustrerar man fortfarande fiktionen på samma sätt, men numera drunknar nästan dessa teckningar i flerfärg, eller framstår som en anakronism, i det rikliga utbudet av läckra fyrfärgsfoton.

I 30-talets *Hemmets Veckotidning* utgjorde fiktionsmaterialet drygt halva tidningen; tre följetonger och fem noveller i varje nummer. Det hade också en speciell karaktär som var utmärkande för en stor del av fiktionsmaterialet i många familjetidningar under denna tid. Det var exotiskt och våldsamt och utspelade sig i regel långt borta från läsaren såväl geografiskt som socialt.

Ormen i Paradiset

Ett närmast paradigmiskt böjningsmönster har Anne Duffields följetong *Ormen i Paradiset*, nummer 17—46 1937. Det är en av de tre författaren bidrar med detta år. Huvudpersonen i *Ormen i Paradiset* är Stella. Hennes far, vars sekreterare hon varit, hade just avlidit och hennes mor är död sedan länge. Genom en tillfällighet räddar hon livet på en pekineser och blir anställd av ägrinnan, en gammal dam ur överklassen, som sekreterare åt dennas brorson. Denne heter Gay, är sjuklig och lever tillsammans med sin äldre bror Piers på en ö vid Nordafrikas kust. Ön heter Paradis och Stella följer med dit. Med följer också Clare, en otroligt vacker ung kvinna som just förlovat sig med Gay. Stella ska visserligen arbeta åt Gay, men hennes fantasi uppehåller sig redan från början vid Piers, som alla tycks vara rädda för. Han är för övrigt emot det stundande giftermålet mellan Gay och Clare. Innan Stella förenas med Piers, Clare dött och Gay blivit frisk har det gått hela tjugonio nummer och turerna har varit många. Jag vill visa på tre av dem: 1. förhållandet mellan generationerna 2. för-

hållandet mellan könen och 3. förhållandet mellan kärlek och sexualitet.

Jag tror nämligen att man kan finna något väsentligt i dessa berättelsers ideologi, något som inte ligger i öppen dag, om man dels betraktar dem ur ett diakront perspektiv, ser hur generation följer på generation och på så sätt gestaltar ett historiskt förlopp, dels ur ett synkront perspektiv där man går in i det nu berättelsen fixerats till och ser hur mötet mellan man och kvinna, som också inbegriper kärlek och sexualitet, utformas. Dessutom är det intressant att se var i berättelsen dessa linjer skär varandra. Mina historiska jämförelser med fiktionsmaterial från 1890 respektive 1960-tal har också visat att här avslöjar sig intressanta konstanser och förändringar.

Förhållandet mellan generationerna

I *Ormen i Paradiset*, liksom i de flesta följetonger och noveller detta år, deltar två generationer i handlingen. Den äldre, föräldragenerationen, spelar en inte oväsentlig roll, även om strålkastarljuset är riktat mot de unga. Inte bara genom att gripa in i händelseförloppet vid vissa tidpunkter utan också genom att visa vilken tradition de unga ska foga in sig i. I sitt förhållningssätt till de gamla visar de unga om de har en möjlighet att föra livet vidare. Detta gäller framför allt den unga kvinnan, som liksom Stella i *Ormen i Paradiset* påfallande ofta är föräldralös. Det som ger Stella anställning och insteg i familjen är också den äldre damens, fröken Emery, omedelbara tillgivenhet för henne. En tillgivenhet som Stella återgäldar och det mor-dotterförhållande dessa etablerar, vilket naturligtvis underlättas av att Stella faktiskt är moderlös, gör det naturligt för Stella att överta den kvinnliga huvudrollen på Paradis långt innan hon förenas med ägaren Piers. I de många scener där personerna dricker te har Stella redan efter någon vecka övertagit fröken Emerys plats bakom tebordet där hon tillagar och utskänker teet, något som på engelska just kallas 'to be mother'. Fröken Emery, modersgestalten, har alltså själv föregripit den succession som skall komma till stånd. Och enligt berättelsens logik skulle man kunna säga att Stellas och fröken Eme-

rys förhållande är förutsättningen för Stellas och Piers. Att kärleken mellan generationerna är det primära och den mellan könen den sekundära, att den diakrona och inte den synkrona linjen dominerar berättelsen.

Ett resonemang som man kan förstärka genom att jämföra Stella med Clare. Den senare har inte någon kontakt med fröken Emery eller någon annan äldre person. Clare är liksom Stella föräldralös, men hon känns inte vid sitt ursprung. Hon avskyr såväl sina föräldrar som de som har varit i deras ställe. Kontinuiteten mellan generationerna är bruten i Clares fall, vilket är fatalt. För att bli hustru måste man vara dotter. Det är också de äldre kvinnorna i berättelsen, en grannkvinna förutom fröken Emery, som varnar Stella för Clare, hjälper henne när Clare försöker förgifta Gay och slutligen avslöjar Clares hemlighet; trots sin vita skönhet är hon av blandras.

Det är också en poäng en ur den här aspekten, kontinuiteten mellan generationerna, att Piers har samma älsklingspsalm som Stellas döde far hade och att Gay har samma yrke, författare.

Förhållandet mellan könen

Piers likhet med Stellas far får bli utgångspunkten för en diskussion om förhållandet mellan könen i berättelsen. Som parallellen med fadern anger så är det ett hierarkiskt förhållande, men det är en hierarki som förändras under berättelsens gång. Den övergår från att vara ett far dotterförhållande till att bli ett mellan man och kvinna. Piers kallar genomgående Stella för 'barn', ofta 'dumma barn' eller 'lilla barn' och hans tilltagande affektion yttrar sig genom ett tillägg av 'mitt' 'mitt lilla barn' osv. Men det finns en rörelse mot vad som ser ut som ett jämlikt tilltal. 'Mitt älskade barn' blir så småningom 'min älskade'. Barnet, flickan, har blivit kvinna i mannens ögon. Parallellt med denna förändring i Piers tilltal kan man följa samma utveckling i Stellas regelbundet återkommande reflexioner inför sin spegelbild. Hennes utseende mognar från en flickas till en kvinnas under de här veckorna, och hon blir vacer i stället för söt.

Men det som ser ut som en utveckling mot jämlikt tilltal är bara en omtolkning av hierarkin. Eller en övergång från en hierarki till en annan. Stella är visserligen en påfallande kapabel ung kvinna, som snabbt gör sig oundgänglig på Paradis, men samtidigt som



Ur *Hemmets* veckotidning 1937:19.

hon tycks allt kompetentare tilltar hennes kraftlöshet i förhållande till Piers. Han tillrättavisar henne också gång på gång för att hon försöker ta hand om honom'... lilla barn, har jag inte sagt att det är *jag*, som skall se efter er.'

Det försiggår en kamp mellan Stella och Piers, som slutar med Stellas fullständiga frivilliga underordnande, samtidigt som den omformuleras från att gälla fadern och barnet till att gälla mannen och kvinnan. Man

kan exempelvis iaktta förloppet genom de tre scener där Piers tändar Stellas cigarett, vilka är utspridda över romanen.

När Piers första kvällen tändar Stellas cigarett känner hon '... en underlig kväljande känsla, nästan som panisk skräck, då den stora gestalten böjer sig över henne.' Nästa gång detta händer sägs det bara att 'lågan blossade upp mellan dem'. Men den tredje och sista gången är hennes reaktion lika våldsam som den första. Han smeker henne då över håret

samtidigt och'... hon sjönk tillbaka i sin stol igen, dödsblek. En förlamande svaghetskänsla grep henne.' Reaktionen påminner om den första, men mellan den första och den tredje cigaretten har det försiggått en total omvärderingsprocess *inom* Stella, där hon lärt sig att älska det som först stötte bort henne. Och den situation som beskrevs på ett sätt som förde tankarna till ett sexuellt övergrepp beskrivs nu *i nästan exakt* samma termer så att den i stället får uttrycka kärlek och passion.

Förhållandet mellan kärlek och sexualitet

Det framställs som Piers förändrats, men hans beteende är sig tämligen likt genom hela följetongen. Han är härsklysten och dominerande, men omtänksam och ansvarstagande, rättfram men många gånger brutal. Det är i Stellas *ögon* Piers förvandlats, eftersom *hon* är förvandlad. Hon har kommit att bejaka den underkastelse som hon först kämpade emot. När Piers slutligen tar henne i sina armar '... var det som om allt liv lämnat henne, då hon kände hans hårda mun mot sina mjuka läppar. Hon kände det som om hon kunnat dö av detta och var villig att dö, medan han höll henne fast.'

Denna scen visar på berättelsens slutgiltiga framställning av förhållandet mellan man och kvinna, men också på det slutgiltiga förhållandet mellan kärlek och sexualitet, två teman som är så hårt sammantvinnade att det är svårt att diskutera det ena utan att komma in på det andra. När det gäller förhållandet mellan kärlek och sexualitet gestaltar berättelsen två motsatta rörelser hos mannen och kvinnan. Fortsättningen på kysscenen ovan där Stella var villig att dö lyder sålunda: 'En extas som ett flammande spjut sköt genom henne. Tid och rum upphörde att existera, intet i världen existerade mer än denne mans starka armar, en mans hårda läppar mot hennes egna.' Stella har blivit en sexuell varelse genom sin kärlek till Piers. Men Piers har snarare fått sin sexualitet modifierad och dämpad genom sin kärlek

till Stella. Då hon först möter honom liknar hon honom vid en björn, men det är ingen snäll nallebjörn hon har i tankarna, utan det vilda djuret. Genom denna och flera andra av Stellas tankar framstår Piers först som driften, sexualiteten per se, och först genom hennes kärlek antar han mänskliga konturer.

Och ett annat djur spelar en viktig roll i denna berättelse. Nämligen den hund som Stella inledningsvis räddade livet på. Det är en liten sällskapshund; en pekineser; ett tamt djur, och även han är intimt förknippad med kärlekens reglering av sexualiteten i berättelsen. Den fäster sig omedelbart vid Stella och ligger ofta i Piers knä. Gentemot Clare visar hunden däremot aversion från första stund. Och avslöjar henne så som *ormen* i paradiset långt innan någon annan kommit på tanken. Återigen en traditionell djursymbolik för sexualitet — och denna kommer alltmer explicit att kopplas till Clare. Det som karaktäriserar henne är just åtrå. Initialt gäller den pengar och social ställning, vilket ligger bakom hennes förlovning med den sjuke Gay. Hennes sexuella drift lägger emellertid hinder i vägen för hennes planer. Den attraktion hon kommer att känna till Piers är som en naturkraft hon inte kan tygla. Den sätter, liksom ormen, hela paradiset på spel, men till skillnad från i den myt det hela för tankarna till, så dräps ormen på det att de paradisiska förhållandena kan fortsätta.

Vändpunkten i berättelsen är då Clare i vredesmod, efter det att Piers avvisat hennes andra förförelseförsök, dödar hunden. Då hon kastar hunden utför klipporna att krossas blir hon ett med sin drift och efter det liknas hon allt oftare vid ett djur, ett rovdjur. Det föregriper också hennes egen död som blir en exakt parallell till hundens.

Det är i denna punkt, tillrättaläggandet mellan mannen och kvinnan genom att ormen, den lössläppta kvinnliga sexualiteten, dödas, som den diakrona linjen skär den synkrona. Här griper den trotjänare som står familjen närmast in och den äldre generationens kvinnor aktiveras i följetongen. Fröken Emery reser sig från sin sjukbädd och grannkvinnan kommer resande till Paradis för att hjälpa Stella mot Clare.



Konstans i fiktionen

Låt oss gå tillbaka till *Allers* 1897 och framåt till *Året Runt* 1967, de ledande familjetidningarna under dessa perioder, för att se vilken *konstans* som finns i fiktionen vad gäller 1. konstruktionen 2. förhållandet mellan generationerna 3. förhållandet mellan könen och 4. förhållandet mellan kärlek och sexualitet — och samtidigt vilka *förändringar* och *förtydliganden* som skett under historiens gång.

Själva modellen för berättelsen är densamma 1897, 1937 och 1967. Det är den borgerliga romanens eller man skulle kunna säga bildningsromanens struktur. Den går från harmoni över kaos till harmoni. Denna komposition hem- ute — hem, där hjälten blir utkastad i världen, gör en mängd väsentliga erfarenheter och slutligen hittar ett hem, en harmoni igen, tydliggörs 1937 av resan till främmande länder. Själva miljöförändring-

Ur Hemmets veckotidning 1937:36.

en konkretiserar berättelsens konstruktion på ett sätt som inte var vanligt 1897, då det mer var fråga om en inre resa. Kompositionstekniken är fortfarande vanlig 1967. Den är visserligen inte lika iögonfallande, eftersom personerna inte så ofta ger sig iväg till

Främre Orienten, men lika fullt ger sig hjälptinnan ofta ut i geografiskt okänd miljö.

Går vi så till förhållandet mellan generationerna, könen, kärleken och sexualiteten, så sker, precis som förtydligandet av konstruktionen där de konfliktfyllda erfarenheterna avgränsas från de vardagliga genom konkreta förflyttningar, ger anledning att förmoda, en accentuering av motsättningarna. Konflikterna mellan generationerna blir starkare, liksom könsmotsättningarna, och driftsförträningen allt starkare.

Några exempel från följetongerna *Adligt blod* i *Allers Familj-Journal* 1897, *Ormen i Paradiset* i *Hemmets Veckotidning* 1937 och *Sju veckor i Rom* i *Året Runt* 1967 får illustrera detta.

Väl att märka är de unga kvinnorna i alla tre följetongerna moderlösa, men Elsa i *Adligt blod* har liksom Stella i *Ormen i Paradiset* ett ogrumlat kärleksfullt förhållande till sin far. Stellas far är dock död. Chris i *Sju veckor i Rom* står däremot i motsatsställning till sin far under större delen av romanen. Då Elsa på grund av sin fars konkurs måste gifta sig med Rickard trots att hon inte älskar honom, så hyser hon inget agg mot fadern för det. Inte heller Stella känner någon bitterhet över att fadern lämnat henne på bar backe. Elsa och Stella accepterar sina fäder som auktoriteter och de är i många avseenden deras manliga ideal. Chris däremot är upprorisk mot sin far. Då han berättar att han ska gifta om sig ger hon sig av till Rom för att sabotera hans bröllop och det är alltså hennes uppror mot fadern som sätter igång hela handlingen. Även i övrigt fiktionsmaterial 1967 dominerar konflikterna mellan generationerna då det finns två sådana med. Och även om de så gott som alltid löses, så är det tydligt att den diakrona inordningen inte längre skildras som lika smärtfri som under de två tidigare perioderna.

Motsättningarna mellan man och kvinna har också vuxit sig allt starkare i fiktionslitteraturen. Mannens karaktär har blivit alltmer brutal och hotfull och kvinnans situation alltmer utsatt. I *Adligt blod* 1897 känner sig Elsa aldrig hotad av sin man. Då Rickard friar till henne tackar hon ja på det villkor att han aldrig får röra henne. Rickard anpassar sig i stort sett till detta, även om han passar på

att ta hennes hand vid bröllopet. Elsa värjer sig mot Rickards sexualitet, men det finns inget av den skräck hos henne som Stella visar då Piers tänder hennes cigarett första gången. En skräck som förstärks hos Chris i *Sju veckor i Rom*, som blir så rädd för mannen, Bob, då han vid ett tillfälle omfamnar henne på en strand att hon flyr ut i vattnet och är nära att drunkna.

Om beskrivningen av cigarettändnings-scenen i *Ormen i Paradiset* förde tankarna till ett sexuellt övergrepp, gäller detta i än högre grad Bobs och Chris första möte 1967. Då Bob stiger in i sin hustrus hotellsvit i Rom och tar miste på henne och Chris, de är lika som bär, måste Chris fly i strumplästen för att undkomma.

Den utsatta kvinnan

När man följer beröringsscenerna i följetongerna så är konstansen i utformningen påfallande, liksom den konstanta fixeringen vid beröringen, men också accentueringen av kvinnans maktlöshet och utsatthet.

Då Rickard (1897) råcker sina armar mot Elsa första gången låtsas hon inte om det. Då han vid frieriet djärvt röra hennes hand rycker hon till som om hon bränt sig och ställer sitt icke-berörings-villkor. Vid giftermålet tar han hennes hand och hon blir indignerad, men hennes hjärta klappar av fröjd. Och då hon efter en tid skadar sin hand *ber* hon honom att förbinda den. Strax därefter smeker hon hans panna då han sover. Och då han, i uppgivenhet över detta misslyckade äktenskap så småningom reser till Amerika, räcker hon honom sitt ansikte för att ta emot en avskedsskyss. Då han återvänder efter några år tar hon emot honom med utsträckta armar.

Går vi så till *Ormen i Paradiset* sker en liknande utveckling. Beröringarna går också här mot en allt större frivillighet och hängivenhet från kvinnans sida, men Stella deltar till skillnad från Elsa inte aktivt i händelseutvecklingen. Det är Piers som rör vid henne och redan första gången känner hon värme och matthet, hennes kraftlöshet tilltar sedan för varje beröring fram till den citerade kysen då hon är beredd att dö.

I *Sju veckor i Rom* ligger också initiativet helt

hos mannen. Det är Bob som initierar beröringarna — och han lägger inte sin hand på kvinnans hand som Rickard, eller på hennes lår som Piers gör då han första gången ger en kärleksfull beröring. Nej: 'Han svängde henne runt, böjde henne bakåt och kysste henne innan hon hann vare sig skrika eller försvara sig. Det var som att komma in i en maskin av hårda armar runt midjan, hård kropp mot hennes och läppar som tvingade sig mot hennes egna intensivt och hårt.'

Principerna för den driftsbearbetning och -förträngning som sker hos fiktionens personer är tydlig redan 1897. Den manliga sexualiteten dämpas av kärleken, den kvinnliga väcks. I och med mellankrigstiden finns emellertid ofta, liksom i *Ormen i Paradiset* och i *Sju veckor i Rom*, två unga kvinnor i berättelsen. En sorts parallellperson till hjältinnan som går under på grund av sitt driftsliv, sitt bejakande av sexualiteten. Jag har redan talat om Clare som blev nedkastad från klipborna, i *Sju veckor i Rom* finns en liknande kvinna som heter Eva, vilken Chris är intill förblandning lik. Hon har ett förhållande till en gift man, vilket karaktäriseras som huvudsakligen sexuellt, och hon tar slutligen sitt liv.

Kvinnlighetens uppdelning börjar på 30-talet

Går man över veckopressfiktionen på detta sätt finner man en förvånansvärd konstans i såväl berättelsernas utformning som innehåll. Detta är i och för sig intressant, eftersom den kvinnliga läsarens situation förändrats i så många avseenden under dessa knappt hundra år. Ser man till den samhällsliga verkligheten kan man utan överdrift säga att den kvinnliga kompetensen ökat i anmärkningsvärt hög grad under 1900-talet. De flesta kvinnor sköter liksom de gjorde på 1880-talet de husliga göromålen i hemmet och uppfostrar barnen. Men de flesta har numera också lönearbete. De är välutbildade i allt större utsträckning. De finns i de flesta yrken och på de flesta samhällsliga nivåer. I veckopressfiktionen däremot, för att övergå till förändringarna inom denna, möter vi en allt inkompetentare kvinna. Hennes förmå-

ga att klara sig själv tycks urholkas alltmer under denna tid. I och med 30-talet kan man följa kvinnlighetens sönderfall såväl metaforiskt som bokstavligt.

Det är under 30-talet uppdelningen av kvinnan i två eller flera blir allt vanligare inom veckopressfiktionen. Kvinnlighetens olika sidor ryms inte längre i en enda gestalt utan måste delas upp i två eller flera för att kunna diskuteras. Den inre process som huvudpersonerna i dessa berättelser alltid genomgår, exemplifierat i Elsa 1897, Stella 1937 och Chris 1967, konkretiseras i och med 30-talet allt oftare genom att olika kvinnor ställs emot varandra. Inledningsvis tycks de ofta, som Stella och Clare, Chris och Eva, ha stora likheter med varandra, men allt eftersom berättelsen fortskrider accentueras de monstruösa dragen hos den ena och de änglalika hos de andra. Berättelserna kan liknas vid en exorcism där en del av kvinnligheten; sexualdrift utan kärlek, egoism och karriärism, utdrivs.

Gilbert och Gubar kallar i sin studie *The Madwoman in the Attic* vår patriarkala kulturs två kvinnobilder för just 'monstret' och 'ängeln i huset'.¹³ I sagan om Snövit finner de en tillämpning. Snövit är då ängeln, en barnkvinna, maktlös och utsatt. Skendöd placeras hon



Ur *Hemmets* veckotidning 1937:45.

i en glaskista, men räddas till livet av en kungason. Den monstruösa styvmodern får däremot — på grund av sin självhävdelse — dansa sig till döds i ett par rödglödgade järnskor. Och man kan säga att om det är denna dans som vi ser i 30-talets veckopressfiktion, det yttre våldet mot berättelsernas monstruösa kvinnor är påfallande starkt under denna tid, så är det den skendöda, utsatta Snövit som dominerar under efterkrigstiden.

NOTER

1. *SOU 1972:20* 'Läs- och bokvanor i fem svenska samhällen. Litteraturutredningens läsvanestudier', Sthlm 1972, s 261.
 2. Robert Escarpit, *Litteratursociologi*, Sthlm 1973, s 131.
 3. *SOU 1972:20*, s 378, 386.
 4. Fredrik Böök, *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*, Sthlm 1907, s 292.
 5. Se bl a Birgitta Holm, *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse, Romanens mödrar 1*, Sthlm 1981, s 33f.
 6. Se bl a Staffan Björck, 'Den första svenska bokfloden. Om 1800-talets romanserier och länebibliotek' i *Studiekamraten* 4-5, 1972. Ann-Lis Jeppson, *Tankar till salu. Genombrottsidéerna och de kommersiella länebiblioteken*, Uppsala 1981. Eric Johannesson, *Den läsande familjen. Familjetidskriften i Sverige 1850-1880*, Sthlm 1980. Ingemar Oscarsson, 'Fortsättning följer'. *Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850*, Lund 1980.
 7. Bernhard Lundstedts bibliografi *Sveriges periodiska litteratur 1-3*, Sthlm 1895-1902.
 8. Bl a i varje nummer av *Nordisk Mönstertidning* (sedemera *Femina*) 1898, Allers förlag, Helsingborg.
 9. *Illustrerad Familj-Journal* (f o m 1892 *Allers Familj-Journal*, f o m 1937 *Allers*) 1879-, utg Carl Allers förlag 1879-93 utg ort Köpenhamn, 1894 — Helsingborg.
 10. *Hemmets Veckotidning* 1929 —, utg 1929-32 Vitus Petersson, 1932-76 Allhems förlag, 1976-81 Tifa, 1981 — Allers förlag. utg ort Malmö.
 11. *Året Runt* 1946 —, utg Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm.
 12. Roger Bernow och Torsten Österman, *Svensk veckopress 1920-75*, Sthlm 1979, visar i sin kvantitativa undersökning på detta.
- Förmodligen är dominansen under mel-lankrigstiden än större än deras siffror anger eftersom deras urval för 1935 inte omfattar fiktionsdominerade tidningar som *Hemmets Veckotidning*, *Allas Veckotidning*, *Vårt Hem*, *Hela Världen* och *Lektyr*.
13. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, London 1979, s 3 ff.

SUMMARY

A female narrative tradition

Between 1600—1700 the bourgeois novel was developed in conjunction with and dependent upon female readers. Since then women have continued to dominate the reading public, and regardless of their social position, women have continued to prefer romantic novels, detective novels and historical novels.

For over a century the popular weekly press has been the main medium for this narrative tradition. The central date, in regards to both quantity and quality, is 1930 when the Swedish popular weeklies were dominated by fiction: fiction comprised more than half of the material in the period's leading weekly magazine, *Hemmets Veckotidning* (*House and Home Weekly*). In many ways one of the most characteristic of the serialized stories was Anne Duffield's *Ormen i paradiset* (*The Snake in Paradise*). Set amongst the English upper class on an island off the coast of North Africa, the story takes place far from the reader both socially and geographically. The events described develop violently and drastically. In the process of female adaptation depicted in the narrative, the main character's sexual alter-ego is murdered. Interestingly enough, however, in the process of subordination and adaptation, the generation aspect takes precedence over the sexual.

Comparing earlier and later works, one notices how the conflicts which popular press fiction devotes itself to have become more and more violent, especially sexually, but also vis-à-vis generations. Totally in contradiction to the increased competence amongst women that one can observe in 20th century society, womanhood is undermined in the period's popular press. The woman appears less and less capable in fewer and fewer areas.

Lisbeth Larsson
Litteraturvetenskapliga inst
Helgonabacken 12
223 62 LUND