

EVA ADOLFSSON

LIKVÄL RÖR HON SIG

Kvinnobilder i trettio- och fyrtioårs litteraturen, särskilt hos Agnes von Krusenstjerna och Moa Martinson.

Kanske är det så, att perioder då "sexualfrågan", "sedligheten", "den sexuella frigörelsen" eller vad man har velat kalla saken, intar en viktig plats i den litterära offentligheten, också är perioder som på en gång skapar ovanligt stora möjligheter för kvinnligt skrivande och ställer kvinnorna inför ovanligt stora problem. Möjligheter därför att debatten - och verkligheten bakom den - bryter upp de låsta mönster som har placerat kvinnorna utanför kulturlivet, som hustrur, älskarinnor, bihang. Svårigheter därför att i den mansdominerade offentligheten (och samhället) kommer tolkningar som ser sexualfrågan ur männens synvinkel att dominera - och kvinnornas svåra uppgift blir att skapa *egna* tolkningar, att agera i stället för att reagera.¹⁾

Kanske är det också så att kvinnor för att kunna skapa självständiga litterära verk aktivt måste gå in och bearbeta den manliga litteraturens bilder av dem själva. Att de, för att låna en tanke från Susan Gilberts och Sandra Gubars "The madwoman

in the attic", inte kan uttala det skapande "Jag ÄR", förrän de också har ställt sig frågan: "Vem är jag?".²⁾ Och att den frågan kan besvaras endast om kvinnorna arbetar sig igenom och förbi de bilder som en mansdominerad kultur har skapat av dem själva. Ur sin studie av anglosaxisk kvinnlig litteratur gör Gilbert och Gubar följande sammanfattning:

Under hela 1800-talet och in på 1900-talet är de kvinnliga författarna sysselsatta med att angripa och skriva om, dekonstruera och rekonstruera kvinnobilder som de har fått i arv från den manliga litteraturen.³⁾

Båda de här tanketrådarna: om den sexuella frigörelsens epoker och de speciella villkor som de skapar för det kvinnliga skrivandet, och tanken om ett behov - som skär över epokerna - att "dekonstruera" de manliga kvinnobilderna, har jag haft i huvudet när jag har arbetat på den här skissen om sexualfrågan och kvinnligt skrivande på 30-talet. Det är fråga om just en skiss, en miniatyr: koncentrerad till några bilder av kvinnor som badar. Det fullständiga utredandet av frågorna kräver andra format. Här skriver jag framför allt om kvinnan som fastfruset ideal och om kvinnan som faktiskt rör på sig.

En elementär kvinna

"En ny livskänsla" har man kallat den anda som kännetecknade den unga svenska litteraturen vid 20-talets slut och 30-talets början.⁴⁾ Termen är den samtida kritikern och diktaren Erik Blombergs. Den betecknar en optimism med romantiska inslag - Blomberg talar, med hänvisningar till traditionen från Rousseau, om "tidens romantik".⁵⁾ En viktig förutsättning för denna nya livskänsla var det ideologiska klimat som upptäckten av Freud och det undermedvetna innebar för det svenska kulturlivet. "Det var en tid", skriver en socialdemokratisk redaktör kåserande om andan i sitt partis kulturella elit. "då man inte kunde snyta sig utan att av någon av partiets unga intellektuella bli undervisad om vad en sådan handling enligt Freuds system symboliserade."⁶⁾ Under inflytande av detta freudianska klimat,

men också med impulser från Jung och från en författare som D.H. Lawrence växer det fram en dröm om en frigörande sexualitet, en världsuppfattning där drifterna, det "ursprungliga", det "elementära", står som förnyelsens krafter gentemot en föråldrad kulturvärld, en utnött civilisation.⁷⁾

I denna sexualromantik finns som ett centralt inslag *drömmen om kvinnan*.

Man skapar en bild av en kärlekshungrig kvinna förbunden med naturens livgivande krafter.

Hos Artur Lundkvist, poet, autodidakt och den nya modernistiska litteraturens ledande ideolog, är det drömmen om vad han kallar en "öververklig kvinna".⁸⁾

Så här skildrar han henne i dikten *Kvinna* i samlingen *Vit man* från 1932:

Du är icke Anna eller Greta,
du är icke en utan tusende.
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.
Du släcker icke törsten -
du gör oss till obotliga drinkare.
Ur dina tunga bröst dricker vi döden -
flytande guld, evig lycka!

"Det är", skriver Kjell Espmark i sin avhandling om den tidige Lundkvist, "grundmönstret för en kvinnodröm, som skulle återvända gång på gång i den följande produktionen".⁹⁾ I *Vit man* finns en annan dikt, *Sommar*, som kan läsas som "ett slags kommentar"¹⁰⁾ till dikten *Kvinna*. Där heter det bland annat:

Den ljusa stenen ligger i gräset
som höften av en i jorden begravd kvinna -
den är varm av sol, den har rika linjer,
och jag sitter där ofta i drömmar
om en elementär, öververklig kvinna.

Kvinnan blir en metafor för det elementära. Hon blir ett livgivande landskap, ett sädesfält som vagnar i vinden, grönskande kullar, mull och åker.

Ibland också en symbol för staden, som de nya livshungriga författarna var i färd med att erövra. Hos en annan av den nya livskänslans poeter, Erik Asklund, smälter bilden av den totalt tillgängliga och kärlekshungriga kvinnan samman med bilden av staden i väntan på den potente mannen:

Stad

utslagen, het och skälvande,
 blodig, mörk och öm
 med mjuka armar och fast bröst,
 besegrad av kärlek och smärta -
 det stora löftets stad
 och de små förhoppningarnas glädje -
 ett byte för de starka och hårda,
 eggande trotsig och glad
 som en ung kvinna
 [...]

Ofta är det kvinnan som *moder* - en mytisk, elementär moder - som dominerar bildspråket. Det blir särskilt tydligt hos Harry Martinson, en annan av de unga diktarna med proletär bakgrund. Talrika är de nakna, moderliga, storsvuxna kvinnorna i hans tidiga böcker, visar Ingvar Holm i sin Martinsonstudie.¹¹⁾ Liksom hos Lundkvist och Asklund är det fråga om avindividu- aliserade, helhetsomfattande väsen.

Sammanfattningsvis: en optimistiskt färgad sexualromantik blir ett viktigt element i den frambrytande unga litteraturen. Ofta uttrycks den i bilden av kvinnan som öppen och livgivande sexuell varelse. Sällan en individualiserad kvinna, snarare *det kvinnliga* som tecken för det elementära, för de frälsande krafterna hos det ännu inte civiliserade. Artur Lundkvists Lawrenceinspirerade¹²⁾ förebräelse mot samtidens verkliga kvinnor ger en god summering av denna det tidiga trettioalets manliga kvinnoromantik:

Ni kvinnor -
 varför vill ni vara lika blank metall?
 Varför älskar ni det kalla sidenet?
 Ni är ju mull och åker, med dolda rika mjölkådror.
 Ni är träd, klädda med grön bark.
 Giv er nakna åt junimolnens varma regn,
 öppna er för vindar med virvlande frön -

Drömmen om badstranden

"Giv er nakna åt junimolnens varma regn" ... Drömmen om den frigörande sexualiteten, sammantvinnad med ett upplysningsideal - att röja undan den gamla tidens mörkläggning och tabuisering - kom under det tidiga 30-talet att sammanfattas i en rad målningar och språkliga bilder som man kunde kalla "Drömmen om badstranden". Det är bilder av leende ljusa badstränder, befolkade av frimodiga nakna människor, nästan alltid av kvinnokön.

Det är Ingvar Holm som har gjort iakttagelsen om badbilden som något av ett emblem för 30-talsradikalerna. I sin bok Harry Martinson. Myter. Målningar. Motiv. ger han ett rikt urval exempel på sådana bilder.¹³⁾ Mycket reproducerad blev en bild av ryssen Lutsjiskin, betitlad Jag älskar livet. Frimodigt nakenbadande kvinnor dominerar bildens förgrund, i bakgrunden ses en fabrik med optimistiskt uppåtsträvande skorsten/fallos. "Som ett visualiserat program reproducerades Lutsjiskins målning på omslaget till Spektrums psykoanalyshäfte" (1933), skriver Holm. Hos de unga målarna blev "kvinnor som i koloristisk fruktbarhetsrit förenas med vattnet" ett kärt tema. Och hos poeterna jag nämde ovan träder samma badande kvinnor fram och bejakar livet. Hos Artur Lundkvist bl.a. redan i fem unga 1929, i dikten Fattig kärlek:

De badar bland blad och näckrosor
 de gnider sig med doftande björklöv
 de låter vattnet uppbära sina runda bröst
 [. . .]
 Kvinnor, slå ut ert blonda hår,
 gå nakna som huldror in i byn
 . . . i natt, i sommarens, i sädesskördens tid

I Harry Martinson diktning vid den här tiden är motivet med de badande kvinnorna också mycket vanligt, och kvinnorna blir bärare av samma ljusa livsbejakelse. Som här i Kap Farväl:

Det är tre kvinnor, se de borra glada
de nakna armarna i naket hav.
De slunga kring en glättig psalm av joller
och ge sin moderslust åt nakna hav.

Ingvar Holms genomgång av de tidstypiska badbilderna har en påfallande brist: den omfattar enbart verk av manliga konstnärer och författare. Men motivet finns, som vi snart ska se, också hos kvinnliga författare. Och hos dem förändras motivets innebörder - kanske just som ett resultat av kvinnornas strävan, medveten eller omedveten, att "dekonstruera och rekonstruera" den manliga litteraturens kvinnobilder. Innan vi låter bilden av de badande kvinnorna fördjupas ska vi kasta en blick på de reaktioner som mötte den nya öppenheten - de reaktionerna för oss rätt in på de båda författarinnor jag sedan ska uppehålla mig vid: Moa Martinson och Agnes von Krusenstjerna.

Drömmen om badstranden och om den livsförnyande öppenheten stötte på motstånd. Att nazistiska tendenser började få opinioner bakom sig bidrog naturligtvis till att skärpa motståndet mot den sexuella frispråkigheten.

Motståndet mot arbetarförfattarnas frispråkighet blev tydligt när en kvinnlig proletärförfattare, Moa Martinson, 1933 gav ut sin första roman, *Kvinnor och äppelträd*. En ledande stockholmskritiker, Torsten Fogelquist, tog Moa Martinsons bok som utgångspunkt för ett angrepp på proletärromanen överhuvudtaget.¹⁴⁾ "Nu ha vi fått nog av proletärromaner", utbrister han, vi vill inte ha mer "snusk och slem lättja". Han tillerkänner författarinnan en viss "naturbegåvning", men anser inte att hon skapar *konst*. Angreppet gav ett visst eko - och hans bedömning att Moa är en naturkraft snarare än en konstnär har hängt kvar in i våra dagar.¹⁵⁾

Större strider var dock under uppsegling. Den ena blev attackerna mot Ivar Lo-Johanssons roman Kungsgatan, 1935. Den andra, och största striden kom att stå kring Agnes von Krusenstjernas romansvit Fröknarna von Pahlen - sju romaner utgivna under 30-talets första hälft. Vad som här stötte var kombinationen av sexuell frispråkighet och sedeskildringar från en deklinerad överklass - många läste böckerna som nyckelromaner. Seriens första tre delar fick ett blandat mottagande. Med publiceringen av delarna tre och fyra utbröt den s k Krusenstjernafejd, 30-talets stora sedlighetsfejd inom litteraturen.¹⁶⁾

Jag ska inte gå in på detaljer, bara konstatera att det på lång sikt var frispråkighetens företrädare som vann, och att Agnes von Krusenstjernas verk fungerade som något av en murbräcka. (Men ännu på 50-talet stod Fröknarna von Pahlen undanstoppade på bibliotekens gifthylla.) Man kan också konstatera att motståndet mot Krusenstjernas verk var hårt - och faktiskt sträckte sig ett stycke in i försvararnas krets. Ett välartikulerat uttryck för den stödjande men ändå kluvna hållningen kan man finna i en essä av Erik Blomberg, kritikern jag nämnde som förespråkare för den nya livskänslan.¹⁷⁾ Han försvarar Krusenstjernas rätt att forska i "själens dunkla skrymslen", och han prisar hennes förmåga att skildra "kvinnornas driftsliv". Men han finner också en väsentlig brist i romanerna: att de enligt hans sätt att se knappast rymmer någon "verklig man". "Däri genom", menar han, "får även den kvinnliga psykologin ett drag av ofruktbar självbespeglning, eftersom det rikaste mänskliga växelspelet i erotiken saknas." Han finner att "Krusenstjernas världsbild har sin styrka och sin begränsning i kvinnligheten". När det gäller begränsningen spelar han ut "kvinnligheten" mot det manliga med Balzac som förträdare. Den förra står i "svagare och ensidigare kontakt med samhällslivet, med de sociala och ekonomiska krafter, som påverka även våra känslor och impulser", därför stannar Krusenstjernas sedeskildring "på ytan", (utom när det gäller den kvinnliga sexualiteten).

Moa Martinson och Agnes von Krusenstjerna fick ta hårda stötar under de tryckfrihets- och sedlighetsstrider som präglade

det tidiga 30-talet. De stod båda mitt i striderna, de brottades med sin epoks problem - och hamnade ändå på något vis utanför den litterära samfälligheten. Moa blev en "naturkraft". Och om hennes adliga kollega heter det i en översikt över det sexuella som motiv i 30-talslitteraturen: "En särställning intar Agnes von Krusenstjerna."¹⁸⁾

Varför blev det så? Vari består deras särställning och utanförskap? Jag tror att just badbilderna kan belysa. Det handlar om hur "mysteriet" kvinnan, fasthållen som tecken för det elementära och ursprungligt sinnliga, som konstens gåta och utopi, plötsligt börjar röra på sig, för att själv söka svaret på sitt "mysterium". Då uppstår en osäkerhet i bedömningarna. Är detta konst? Är detta en objektiv skildring av världen?

Så låt oss återvända till badstränderna. Så mycket barn av sin tid är både Krusenstjerna och Moa Martinson att vi inte behöver leta länge för att hitta badscener i deras tidiga 30-talsböcker. Moas Kvinnor och äppelträd börjar med orden "I kväll badar mor" och från den långa inledande badscenen grenar betydelsetrådar ut sig genom hela romanen. I Krusenstjernas första von-Pahlen-bok förs vi på promenad till havet, och kort därpå till en badscen, för att sedan få följa en vattensymbolik roman-sviten igenom.

Vi börjar hos Agnes von Krusenstjerna. Hur ser bad- och vattenmotivet ut i Fröknarna von Pahlen? Tidigt i den första boken möter vi en ung kvinna som promenerar vid havet. Hon tycker om att vandra där när det stormar. En dag kommer en man och tar henne hårt i armen när hon står längst ute vid piren. Det är farligt, säger han. När hon kommer hem är det som om det hade blivit märken på hennes vita arm av hans hårda hand. Hon blir förlovad med honom.

Snart står vi vid ett annat vatten, i sällskap med en liten flicka, Angela. Tillsammans med sin guvernant Elsa rör hon ut i en sommarvacker insjö, till en paradisk ö i dess mitt. De beslutar sig för att ta ett bad.

Nu störs plötsligt idyllen:

Det var Elsa, som gick mot vattnet. Angela flämtade av häpnad, och hon blev rädd, som om hon fått syn på ett vidunder. Hon hade icke sett någon vuxen människa naken förut. Detta stora, breda, vita var icke längre Elsa, som nyss suttit på stenen bredvid henne. Det var något annat, något tungt och hemskt, som trampade ned och knäckte de vackra blommorna och det vajande gräset. De breda skulderna, höfterna så feta och vaggande, den stora baken, de grova låren . . . Lukten, som kom med vinden, förde med sig en från dunst til Angelas näsborrar. Under kläderna, som suttit så ordentligt hopfästa, under banden och strumporna, lurade detta stora djur, som man icke visade, icke ens tänkte på. Det var besynnerligt, som om Elsa plötsligt delats i två helt olika väsen.

Denna scen har förebådats i ett tidigare avsnitt: Angela står ensam vid den vackra sjön och längtar efter att komma ut till ön. Nära stranden växer en näckros:

När Angela ivrigt drog för att få upp ett blad, kom en lång stjälk upp ur djupet. Den låg våt och tung och slemmig framför hennes fötter. Och Angela hoppade åt sidan, som om en orm kommit åt henne.

I stället för den manliga litteraturens enkelt moderliga och kärleksbejakande kvinna möter vid Krusenstjernas stränder en

Denna scen har förebådats i ett tidigare avsnitt: Angela står ensam vid den vackra sjön och längtar efter att få komma ut till ön. Nära stranden växer en näckros:

När Angela ivrigt drog för att få upp ett blad, kom en lång stjälk upp ur djupet. Den låg våt och tung och slemmig framför hennes fötter. Och Angela hoppade åt sidan, som om en orm kommit åt henne. (I. s. 74)

I stället för den manliga litteraturens enkelt moderliga och kärleksbejakande kvinna möter vid Krusenstjernas stränder en

I stället för den manliga litteraturens enkelt moderliga och kärleksbejakande kvinna möter vid Krusenstjernas stränder en mycket mer komplicerad syn: unga kvinnor kluvna mellan längtan ut till vattnen och en diffus rädsla för den stora moderlighetens och den manliga sexualitetens symboler.

Petra, kvinnan som promenerade vid havet, misslyckas i sitt första kärleksäventyr. Hon tar till sig sin unga brorsdotter Angela, som blivit föräldralös. Vi kommer att få följa dem, och människor i deras närhet, romansviten igenom. I första boken låter Krusenstjerna Petra grubbla över sitt kommande liv med Angela. Här finns en nyckelmening, tror jag, när det gäller att förstå själva projektet i romanserien. Hon skriver: "Petra greps av en längtan att göra den andras liv lyckligt, som om hon genom

hennes skulle kunnat leva om sitt eget liv." (I, s. 13).

Samtiden tycks ha läst Fröknarna von Pahlen som realistiska sedeskildringar och kvinnostudier.¹⁹⁾ Som jag ser det är böckernas grundläggande språkliga hållning en annan: dess realism är oftare drömmarnas än den yttre verklighetens. Drömbilder, sexualsymboler, sagans häxor och vidunder, mytiska gestalter - det är sådana realiteter som möter Angela och Petra på deras väg mot lyckan, d.v.s. i deras kamp för att övervinna de hotbilder som den stora vita modern och den mörka manliga sexualiteten utgör i romansvitens början. Fröknarna von Pahlen blir så ett psykodrama om kvinnors kamp för att finna sin plats i världen som älskande människor.

Krusenstjernas samhörighet med det Freud-och Junginspi-rerade litterära avantgardet är tydlig i böckernas utnyttjande av drömmens material. Men Krusenstjerna arbetar också med en förfreudiansk symbolvärld och i en äldre berättartradition. Fröknarna von Pahlen har stora beröringspunkter med den engelska kvinnoromanens tradition. Där finns, framför allt, uppenbara paralleller till Charlotte Brontës Jane Eyre. I båda böckerna används samma teknik att i skenbart realistiska scener och gestalter skildra *inre* landskap - det knappt medvetnas häxor, demoner och lyckofantasier. Båda böckerna handlar, bland annat, om vad man kunde kalla *den viktorsianska kvinnans* kamp för att överleva som människa. Hos Brontë i början av hennes historia, hos Krusenstjerna när epoken går mot sitt slut. Men grundvillkoren är desamma: det handlar om en epok i den europeiska överklassens och borgerskapets historia när sexualiteten får en betydelse som aldrig för, och det skapas en säregen kulturprodukt: den hysteriska kvinnan.²⁰⁾

Den hysteriska kvinnan spelar en stor roll både i Jane Eyre och i Fröknarna von Pahlen. I båda böckerna har hon fått gestalten av en häxa - men det är typiskt för deras berättarteknik att hon är tecknad med realismens medel. I Jane Eyre är det den galna, svikna, djuriskt sexuella kvinnan som lever instängd på vinden.²¹⁾ I von Pahlen-sviten har hon fått träda ut och ta del i handlingen: Adèle, som hon heter, är det onda som måste bekämpas av de krafter som vill lyckan - och lyckan kan uppnås först när hon ligger död, strypt i det smutsröda draperi hon satt

upp framför sitt kärleksnäste. På samma vis kan Jane Eyre nå sin lycka först efter att kvinnan på vinden gått under i eldsflam-mor.

Det ser länge ut som om Krusenstjerna vill lösa den viktoria-nska kvinnans problem efter Lawrences recept, i pakt med tidens sexualromantik. Till någon del är det så: att våga öppna sig för den virile mannens kärlek blir ett förlösande steg för romanens vita herrgårdsfröknar. Romanens stora älskare heter Tomas Meller, lady Chatterleys älskare hette som bekant Mellors. I romanens femte del möter Angela honom i kärleks-lycka i en stuga vid havet. Där får han lägga ut den fria kärlekens evangelium om hur allt i naturen som älskar vill förenig.

Men romansviten har två delar till. Här dominerar andra teman, förberedda i tidigare delar. Det ena är ett tema om förhållandet mellan mor och dotter, det andra och närbesläktade ett tema om lesbisk kärlek.

Här finns ett blodsmotiv invävt. Det handlar om att våga släppa till blod - vid det första samlaget och när ett barn skall födas. Det handlar också om blodet som föreningslänk mellan människor. Det påminner om den blodets gemenskapsmystik som finns så tydligt uttalad hos Lawrence.²²⁾ Det påfallande i von-Pahlen-serien är att blodet framför allt är en föreningslänk mellan *kvinnor* - mellan mor och dotter, mellan väninnorna som båda har förlorat sin oskuld, mellan kvinnor som föder. Berättel-sen om fröknarna von Pahlen avslutas så i en skildring av kvinnogemenskap i födandets och moderlighetens tecken.

Angela når fram till lyckan. Under en lång och svår process arbetar hon sig fram till det som för sexualromantikerna var självklara beståndsdelar i en statisk kvinnobild - att våga öppna sig för kärleken, blodet och smärtan. Och arbetar sig vidare: till en förenig med mödrar och systrar.

En av höjdpunkterna i slutbokens kärleksskildring är en berättelse om lesbisk kärlek. Angela och en väninna är vid sjön där Angela en sommar blev så rädd för det stora kvinnovid-undret. Det är vinter nu, och de båda kvinnorna har upptäckt att de älskar varandra. Med lätta rörelser åker de skridskor på isen. Runtomkring dem är allt gnistrande vitt. De ser en eka fastfrusen i isen. Nu kan Angelas tankar utan minsta hinder vandra över till sommarens öppna vatten och växterna som finns därunder:

Hon såg genast för sig båten nere på sjöns botten, överspunnen av alger och små rosiga blommor. Där skulle den ha det gott och varmt. [...] Och när natten kom skulle månskenet kasta sitt överkliga ljus ned till den, och i sitt gamla skrov skulle den gömma bilden av en blank gul måne, en himmelens stora silverslant som den aldrig skulle få behålla. (VII, s. 254)

Övervunnen är rädslan för de slemmiga ormarna, nu är vattnet trygg moderlighet och barn som ska födas.

Det finns en matriarkal eller feministisk tendens i Agnes von Krusenstjernas Fröknarna von Pahlen - en dragning åt kvinnogemenskapen både som problem och som lyckomöjlighet. Hos Moa Martinson, som vi nu skall se närmare på, finns en motsvarande stark inriktning på kvinnogemenskapen. Men skildrad i romaner av helt annan karaktär än Krusenstjernas, och med andra förutsättningar.²³⁾

Det finns en social, biografisk bakgrund till kvinnogemenskapen i Moa Martinsons böcker. Det är de starka mödrarna i den tidiga svenska industrialismens fattiga arbetarfamiljer - matrifokala familjer där fäder bara är sporadiskt närvarande. Sådana familjer upplevde Moa under uppväxtåren och blev själv en sådan stark mor i sitt äktenskap med en alkoholiserad arbetare.

Andra biografiska fakta som pekar in mot kvinno-solidaritetsens tema i hennes böcker är kontakter med kvinno-sammanslutningen Fogelstadförbundet (i början av sin bana som skribent följde Moa en kurs på Fogelstadförbundets medborgarskola för kvinnor). Också kontakterna med den radikala sexualupplysningsrörelsen, framför allt Elise Ottesen-Jensens arbete för frivilligt mödraskap hör till bilden.²⁴⁾

Vid tiden för romandebuten, 1933, stod Moa Martinson i nära förbund med de unga autodidakterna. förespråkarna för den nya livskänslan. Hon är sedan några år tillbaka gift med poeten Harry Martinson. Till hennes torp söder om Stockholm kommer gärna de unga författarna för att fests och diskutera konst.

Det är inte överraskande, sålunda, att finna en badscen i själva inledningen till Kvinnor och äppelträd. Eller att detta bad blir en viktig betydelsesenhet romanen igenom. Badscenen är

tidstypisk också i det att den ger uttryck för en ny moral - öppenhetens, friskhetens - gentemot den gamla tidens mörker och syndföreställningar. Men ungefär här slutar likheterna med de unga männens sexualromantik. Den nakna kroppens stelnade tecken bryts upp. Kroppen får en historia, och blir samtidigt ett socialt landskap. För vem är det som badar?

Två halvgamla kvinnor, båda nära de femtio, den ena med femton barn om man räknar den förstfödda, som kom före giftet och för länge sen försvunnit i världsvimlet som utackorderad oäkting. Den ena med fjorton barn, den andra barnlös, gift med en halvblind ofärdig gubbe som hade litet, alldeles för litet jord, men enligt ett envist rykte hade de mesta pengarna av alla i socknen. (s. 7).

Badscenen arbetar sig långsamt fram över bakgrundsbeskrivningar som denna, för att kulminera i skildringen av kvinnornas nakenhet (mor Sofis äldsta dotter är nu med i scenen):

Snart står Fredrika där i all sin vita femtioåriga frodighet. Mor Sofis dotter är som en stängel mot den storväxta kvinnan och mor Sofi själv, liten och mager, ser ut som en ynklig plockad höna om inte det vore för de granna ögonen och det krusiga ljusa håret. Munnen var infallen och rynkorna började äta sig in i det lilla energiska, fasta kvinnoansiktet, bröstet hängde som två små lösa påsar efter att ha blivit diade av femton små giriga munnar. Den smärta magra kroppen, som var som en flickas, var smäckrare än någon av döttrarnas när klänningen satt på. Liknade en livets egen runsten när kläderna föll. Magen var ett enda ärr, knut vid knut, ärr vid ärr med stora, breda, skimrande strimmor här och där.

- Fasliga bärningsbristor ho har, brukade "barngreta" säga vid förlossningarna.

Ofta stod mor Sofi och stirrade på denna mage under badaftnarna. Likt en mager kvinno-Budda, satt hon där och såg ned på revor och ärr, munnen stramades till och ibland föll en tår och rann ned utefter någon av bärningsbristorerna och ibland sade hon högt och bittert: - Sånt ynkligt elände. Då brukade aldrig Fredrika svara, pysslade bara med kaffekokaren och gnolade en visa.

Första gången dottern såg sin mor avklädd, såg hennes mage, så brast hon i gråt.

- Vad är det, mor, vad är det med din mage?

- Bärningsbristor, svarar mor Sofi kärvt.

Dottern bara stirrar, försöker prata vidare men kan inget hitta på, sitter där naken i sin ungdomliga fägring, ser på sin egen släta mage, på sina vita bröst, fylligare och större än någonsin moderns. Till sist säger hon:

- Var vi så tunga?

- Nej, men ni blev för många. Och mor Sofi tvålar in bristor och knutar som om hon tänkte de skulle kunna tvättas bort.

Åskådligare än någonsin tidigare i svensk litteratur skildras

moderskapet som kroppslig realitet för kvinnan - längre fram i romanen följs det här avsnittet upp i en av de första realistiska skildringarna av en kvinnas födsloarbete.

Moa tar utgångspunkt i sexualromantikens dröm om öppenheten, riktar så blickarna mot kärlekens och moderskapets sociala villkor. Samtidigt som romantiken finns där, glimtvis: erotiken som ursprunglighet, naturkraft. Direkt efter skildringen av mor Sofis mage fortsätter texten så här:

Och dottern tiger och badar noga sin unga kropp. Hon vet, hon vet alltför väl att nog finns det män som vill se, se och smeka, kyssa, och hon glömmer mors ängsel och barningsbristor och tvålar sina bröst och axlar med ett lyckligt skimmer i ögonen (s. 19).

Men också skildringen av denna goda sexualitet får efter hand ge plats åt den sociala anklagelsen. Berättelsen fortsätter hos mor Sofis dotter-dotter, uppvuxen bland de fattiga i stadens gränder. För henne har kärleken blivit skam och råhet, och berätterskan anklagar:

"Stöld av sol, av mat, av all livets lekamliga nödtorft är ett intet mot stölden av kärlekens privilegium för grändens folk." (s. 109).

Som hos Krusenstjerna blir det i stället kvinno-solidariteten som får representera det existerande goda. Liksom i von-Pahlen-serien är släktskapet i kvinnoled betydelsesfullt både idémässigt och kompositionsmässigt. Kvinnor och äppelträd är en episodisk skildring av flera kvinnors - och några mäns - liv. Det som håller samman de skilda berättelserna är just släktskapet på kvinnolinjen.

Men i övrigt är kvinnogemenskapen högst olik den som skildras i Krusenstjernas böcker - här slår författarnas olika klassbakgrund igenom på ett nästan övertydligt sätt. Hos Krusenstjerna är det blodet och kärleken som förenar kvinnorna, hos Moa är det arbetet - och det är en gemenskap som inte behöver erövrars, utan finns där som en självklar tradition. Vi kan se det i badscenen. Det är under det gemensamma arbetet som de båda kvinnorna undfår tanken att börja med sina bad:

Fulla av stoff, svarta av damm som kolmilare och efter dagar av hårt arbete med linet gick mor Sofi tung og trött i skymningen bredvid sin medhjälperska och ville bli ren. [. . .] (s. 7).

Skildringen av badet är fylld av detaljer som har med arbetet att göra: kaffebrödet kvinnorna har bakat, stugans väggar som de har arbetat med att täta, brasveden som sonerna har huggit, mor Sofis kropp som berättar om arbetet med att föda och amma.

Moa Martinson har i *Kvinnor och äppelträd* tagit en utgångspunkt i det tidiga 30-talets sexualromantik, men vänt den till en skildring av arbetande kvinnors villkor i bondesamhället och under den tidiga industrialismen. Hon bryter upp den manliga sexualromantikens kvinnobild, där kvinnan blev en gåtfull och utopisk bärerska av livsbejakelse, och skapar i stället kvinnor som är föränderliga, insatta i en rörelse som är arbetets och de livsuppehållande erfarenheternas. Samma föränderlighet skapar Agnes von Krusenstjerna, på andra vägar: genom att iscensätta ett inre, psykiskt drama. Kvinnan mångfaldigar sig: blir än en häxa, än en kvinna sliten mellan livsångest och kärleksfullhet. Kvinnogestalterna sätts in i häftig antagonism men också i samspel, dras alla in i samma oavslutade rörelse.

Noter

1. I sin bok *Dobbeltblikket. At beskrive kvinder. Ideologi og æstetik i Victoria Benedictssons forfatterskab*, (Kbn 1980) har Jette Lundbo Levy anlagt ett sådant perspektiv på Victoria Benedictsson och 80-talets sedlighetsdebatt. Hon visar hur debatten tenderade att göra kvinnan och en ur det kvinnliga livssammanhanget lösriken kvinnlig sexualitet till den sjuka punkten i systemet, och till objekt för männens befrielsesstrategier. Victoria Benedictssons kamp för att se klart från en egen utgångspunkt blir den röda tråden i Lundbo Levys uppslagsrika studie.
2. Sandra M. Gilbert och Susan Gubar, *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven and London, 1979., s. 17.
3. a.a., s. 76.
4. Jfr. Ingvar Holm, Harry Martinson. *Myter. Målningar. Motiv*. Sth 1974, s. 129.
5. Erik Blomberg, "En ny livskänsla", i: *Efter stormen - före stormen. Kulturkritik 1924 - 1938*. Sth 1938, samt *Tidens romantik. Perspektiv och program*. Sth 1931.
6. Citerad i Olle Holmberg, *Sverige - modell 1933*. Sth 1933.
7. Sammanfattande skildringar av det tidiga trettioalets anda finns i bl.a. Erik Hjalmar Linder, *Fem decennier av 1900-talet*, del 2, och i Ingvar Holm, Harry Martinson (a.a.)
8. Kjell Espmark utreder i sin avhandling *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*, Sth 1964, den tidige Lundkvists kvinnosyn under rubriken "Drömmen om en 'öververklig' kvinna" (s. 232 ff.).
9. a.a., s.233

10. ib.
11. Holm, a.a., s. 158.
12. Espmark, a.a., s. 237 f.
13. Holm a.a., s. 159 f.
14. Torsten Fogelkvist i Dagens Nyheter 27.10.33.
15. Fogelkvist bemöttes av flera proletärförfattare i Social-Demokraten 28.10.33.
16. Stora delar av debatten finns dokumenterade i David Sprenkel, Förläggarna, författarna, kritikerna om Agnes von Krusenstjerna och hennes senaste arbeten. Stockholm 1935.
17. Erik Blomberg, "Kvinnospegel", i: Från öst och väst. Trettiotalskritik i urval, Stockholm 1951.
18. Holm a.a., s. 129.
19. Se Sprenkel a.a. och Blomberg, "Kvinnospegel" a.a.
20. Se Michel Foucault, Sexualitetens historia, Södertälje 1980.
21. Gilbert & Gubar, a.a., s. 336 ff.
22. Jfr. Espmark, a.a., s. 230.
23. En utarbetad jämförelse mellan de båda författarinnorna görs i Barbro Backberger, "Samhällsklass och kvinnoliv - en studie i Agnes von Krusenstjernas och Moa Martinsons författarskap", i Ramnefalk och Westberg, Kvinnornas litteraturhistoria. Lund 1981.

24. Se Ebba Witt-Brattström, "Lita på en karl, man skulle ha stryk!" Hela svenska folkets Moa - myten, människan och verket" i: Eva Adolfsson m.fl. Vardagsslit och drömmars språk. Svenska proletärförfattarinnor från Maria Sandel till Mary Andersson. Sth 1981.