

JYTTE KRONIG

BJØRNEN SOM SUBJEKT

En kvindevidenskabelig tolkning af
 "Den stora björnen i Gurlita klätt", en af delnovellerne i
 Selma Lagerlöfs Gösta Berlings Saga.

Selvom kapitlet "Den stora björnen i Gurlita klätt" knytter an til romanen Gösta Berlings Saga som helhed - gennem de optrædende personer og som del af romanens vinterparti - danner den dog en selvstændig fortælling, som jeg her skal forsøge at analysere og tolke. Tolkningen er foretaget udfra et kvindevidenskabeligt perspektiv, d.v.s. udfra den forudsætning at kvinder i et mandsdomineret samfund oplever verden og sig selv anderledes end mænd gør. Hensigten med denne artikel er at indkredse den æstetik der strukturerer fortællingen, og at vise hvordan denne æstetik forholder sig til kvinders psykiske udvikling og de ydre vilkår - økonomiske, sociale og seksuelle - sådan som de opleves af kvinder i en bestemt historisk situation.

I min fremstilling kommer jeg i vid udstrækning til at trække på en teoridannelse, hvor de væsentlige navne er Freud, Lacan og Kristeva. De værker som jeg baserer mig på indgår i litteraturoversigten. Det samme gælder for analysemodellerne, navnlig Propps folke-eventyrmodel, Bals teoretiske skelnen mellem focalisator (den som ser/oplever) og fortæller (den som taler/fortæller) inden for teksten. samt Mussara-Schröders jeg-fortællermodel. En mere udførlig gennemgang af disse teorier og modeller falder udenfor artiklens rammer, hvorfor jeg henviser til den nævnte sekundære litteratur.

Fortællingen om den store bjørn består grafisk set af tre dele, adskilte ved en asterisk. Første del, som jeg

med den svenske term vil henviser til som ingressen, er en stærkt lyrisk præget tekst, der slutter med at en jeger fortæller angiver at ville fortælle en jagthistorie. Anden og tredje del udgør selve jagthistorien, idet udgangssituationen etableres i del to, mens del tre indeholder det egentlige narrative forløb, bjørnejagten.

Om forholdet mellem ingressen og selve jagthistorien påpeger Erland Lagerroth følgende:

"Man kan emellertid konstatera, att den färgstarka upptakten till kapitlet i form av rapsodien över folktro om skogen är mindre väl avpassad till de kommande händelserna. I jämförelse med denna starkt kryddade anrättning...måste nämligen den efterföljande björnjakten med dess mer rationella verklighetsuppfattning te sig tämligen tam, ..."
(Lagerroth, s. 53, min understregning).

Undertegnede oplevede dog langt fra den sproglige kontrast, som unægteligt eksisterer mellem ingressen og jagthistorien, som noget generende eller som nogen form for kunstnerisk "Fehlleistung". Tværtimod.

Hvordan fungerer denne ingress og hvad står den for? Følgende psychoanalytiske tolkning bygger på en analyse af tre niveauer i teksten:

- et tematisk niveau
- et fortæller/focalisatorniveau
- et sprogligt/stilistisk niveau.

Sidetæl i selve artikelen angives med 'pag.', medens sidetæl i de anvendte værker angives med 's.'.

De onde dyr i skoven

Den første del af ingressen, der handler om skovens morderiske dyr, står i en psychoanalytisk tolkning for den tidligste barndom, som den voksne forfatter vender tilbage til. Tematiseringen af kroppe der rives i stykker af vilde

dyr, barnet der kastes for ulvene (for at sønderrives af dem) er typisk fantasier der repræsenterer den første narcissistisk/autoerotiske fase i spædbarnets udvikling. At barnet kastes for ulvene i modsat retning af slædens - med dens ødipale far/mor/barn-inhold - understøtter den regressive bevægelse, som ingressen starter med. Barnet er i denne fase endnu ikke noget jeg eller subjekt, men er opdelt (sønderrevet) i forskellige erogene zoner. Det er med Lacans ord "an asubjectivity of total presence" (cit. hos Jackson, s. 89).

Hertil svarer på fortæller/focalisatorniveauet, at hverken talen om eller oplevelsen af scenen er centreret i én dramatiseret fortæller inden for teksten, modsat ingressens slutning, hvor fortælleren tydeligt træder frem som sådan. I dette første afsnit er stemmen anonym, ligesom oplevelsen, hvorved det fortalte får en almen, mytisk karakter.

Sprogligt/stilistisk set er der tale om en ualmindelig stærk rytmisk sprogudfoldelse, der er struktureret over gentagelser:

"I skogernas mörker bo oheliga djur ... Där bo vargarna ...
Där bor lodjuret ... Där bor uven ... Och där bor den förfärligaste av alla, björnen ..." (s. 140-41)

Hele afsnittet er gennemsyret af assonanser og alliterationer, jf. "käker/äro/väpnade/hemskt/tänder/näbbar/bära/längta/klänga" (s. 140). Sådanne ikke-denotative sprogsymptomer i (poetiske) tekster peger ifølge Kristeva mod den præødipale driftstruktur hos forfatteren¹⁾.

De tre niveauer forstærker hinanden i og med at den nydelsesrige sprogudfoldelse iscenesætter et anonymt, asubjektivt og oralt præget lystunivers af forbudt og fortrængt karakter, hvad der ytrer sig i de negative fortegn dette univers får i teksten. I forhold til de voksnes

"heliga" menneskesamfund repræsenteres driftsuniverset, naturen, af en mørk skov der vrimler med "oheliga" dyr. En konfrontation med disse opslugende kræfter må nødvendigvis udgøre en trusel mod subjektet som etableret helhed.

Bjørnen

I det følgende afsnit fortætter denne trusel sig til én kolossal magisk gestalt: bjørnen. Men i dette tilfælde kan barnet, hvis det ligger meget stille, undgå at bides eller ædes af dyret. Barnet kan redde sig selv ved at betvinge sin flugttimpuls, et første forsøg på en slags beherskelse, i en fase med begyndende ambivalens. Det drejer sig her om den oral-sadistiske fase (barnets lyst til at bide projiceres på bjørnen) der afløser den orale fase (jf. lodjuret som "driker blod ur halsådern" (s. 140))²⁾.

Tematisk indeholder bjørnegestalten i dette afsnit to vigtige tolkningsmomenter. For det første er bjørnen "stor och hög som en vandrande klippa" (s. 141). Barnets oplevelse af bjørnen kan læses som den måde små børn i en liggende position - "Många små barn ha i tankarna legat på marken och haft björnen över sig" (s. 141) - kan tænkes at have oplevet moderen: som en enorm, fallisk skikkelse, der "med ramen (har) rullat dem runtom", hvis "heta, flåsande andedräkt (de ha känt) i sitt ansikte", der "har gått bort" - for at vende tilbage igen (s. 141). Det er gennem oplevelsen af moderens skiftende tilstedeværelse og fravær at barnets savn, aggression, samt skyldfølelser herover opstår. Denne ambivalens overfor moderen sætter dets jeg-dannelse igang, der skal gøre det mindre afhængigt af moderens luner.

Samtidig er barnets situation vis à vis moderen den spejlsituation, hvor det begynder at opfatte sig selv som en

afgrænset helhed, idet det konfronteres med moderens afgrænsede skikkelse³⁾. Det andet tolkningsmoment knytter an til dette spejlforhold mellem mor og barn og den deraf følgende jeg-dannelse. Den store bjørn i fortællingen er ikke nogen almindelig bjørn. Den kan nemlig kun dræbes med en sølvkugle. Dette er et træk der er typisk for varulve⁴⁾. En varulv, eller et andet var-dyr er et menneske, der om natten forandres til en ulv eller et andet farligt dyr ved at det ifører sig dets pels, og i denne skikkelse hærger og myrder. Det er altså et dobbeltvæsen, halvt dyr, halvt menneske. Var-bjørnen er et velegnet udtryk for de ambivalente følelser som barnet projicerer på moderskikkelsen - hun opleves som både kærlig og ond. Samtidig bliver bjørnen som dobbeltvæsen også et billede på barnet selv, der nu befinder sig på grænsen af det animale og det menneskelige, af driftuniverset og den menneskeverden det skal vokse ind i som et selvstændigt jeg.

I denne s.k. spejlfase "...the subject perceives his own image as essentially split, foreign, other" (Kristeva, 1982, s. 87). Det ekstremt angstfyldte i beskrivelsen af barnets konfrontation med bjørnen antyder, hvorledes konstitueringen af jeget fungerer som en veritabel redningsoperation, hvor barnet frelses fra det altopslugende driftsunivers. Det er nok ikke uden betydning at barnet i denne rædslens stund tilkalder Gud(fader), menneskesamfundets - den symbolske orden's for nu at bruge et lacansk udtryk - mest potente religiøse repræsentant. Ødipalt set er faderen desuden barnets mest nærliggende chance for at komme ud af det både trygge og kvælende symbiotiske forhold til moderen.

I dette afsnit er focalisatoren (jf. pag. 1) et 'man', der nærmere betegnes som "många små barn" eller "ett barn", i modsætning til det første afsnit, hvor både fortæller og

focalisator var anonyme, og barnets 'subjektive' oplevelse ikke omtales, af den gode grund at der i den fase endnu ikke er tale om noget subjekt.

I bjørne-afsnittet er fortælleren stadig anonym, men i og med at der i dette afsnit introduceres retoriske spørgsmål og udråb, impliceres der en tilhører, der indeholder en begyndende dramatisering af fortælleren. Vi får et glimt af dette stadigvæk anonyme fortællerjeg gennem en kommenterende bemærkning som "Kan något ge ett djur mera av förskräckelsens nimbus än detta, att han blott kan fällas med silverkula?" (s. 141)

Heksen

I næste afsnit kommer en antropomorf, kvindelig skikkelse i fokus, nemlig heksen. "En häxa är fasan" (s. 142): hermed udtrykkes der meget korrekt at det er barnets angst der er ophav til hekseskikkelsen, moderens onde side⁵⁾. Hele afsnittet er antitetisk opbygget: naturens skønhed stilles overfor dens livsfarlige ondskab. I denne antitetiske opstilling får de besjælede naturelementer en slags antropomorf status som onde forførere, jf. den "lockande fridfull(a)" skov, "bäcken med det lena vatten", der forårsager "häftig sjukdom och död", når man vader i den "efter solnedgången" - hvad der peger mod naturens, moderens natside. Samt gøgen - i sig selv et ambivalent modersymbol - der bliver til høg. (s. 142)

Som bekendt forbliver den lille pige meget længere i et symbiotisk forhold til moderen end den lille dreng. Denne sidste er underkastet mere påtrængende ødipale krav om at tage afstand fra moderen. Samtidig har han i og med sin penis et instrument ved hjælp af hvilket han kan adskille sig fra hende og styrke sit spirende jeg⁶⁾. I sin

behandling af den lille piges forhold til moderen i den prædipale periode påpeger Freud hendes ambivalente libidinale relation til denne som værende "both affectionate and of a hostile and aggressive nature" (Freud, s. 153). To andre aspekter af denne periode for pigen er ifølge Freud hendes angst for at blive forgiftet eller myrdet, samt fantasier om moderen som forfører. I og med at symbiosen med moderen varer længere for pigens vedkommende, ophobes de negative afmagtsfølelser overfor den falliske⁷⁾ prædipale mor - jf. "ditt svaga släkte" (s. 142).

Fokalisationen bevæger sig i dette afsnit via følgende instanser: 'människors öron och hjärtan' - 'man' - et implicit 'du' i de gentagne retoriske imperativer: "tro inte ...".

"Tro inte mossan, inte ljungen, inte berghällen: ond är naturen, besatt av osynliga makter, som hata människan. Intet ställe finns, där du kan sätta din fot i trygghet: underligt är det, att ditt svaga släkte kan undkomma så mycken förföljelse" (s. 142, mine understregninger).

Fortælleren er stadig implicit i det nu ekspliciterede du, men samtidig tematiseres en meget speciel form for det at fortælle, nemlig at "dikta trollsånger". Det er dette digtende, "sjunge(nde)" sprog, der forbinder heksen og tilhøreren ('människan', 'du'). Og det er netop det digtende, syngende i sproget som Kristeva identificerer som det semiotiske, det driftsbetonedede, der er knyttet til moderens orden - modsat sproget som symbolisering, der skaber faderns orden, det patriarkalske samfund, det vi alle er vokset ind i. Det semiotiske betragtes af Kristeva som kilden til al digtning

Sproget i dette afsnit er da også stærkt semiotisk præget, med gentagelser, retoriske imperativer og inversioner, der aggressivt fremhæver det onde jf. "En häxa är fasan", "ond är naturen" (s. 142).

Den erindrende fortæller

I fjerde tekstafsnit er subjektets indtræden i den symbolske orden tydeligt markeret i sproget. Dels oplever vi her ingressens sidste semiotiske konvulsioner i form af rytmiske alliterationer og assonanser: "vælde/varit", "vaggan/vattnet", "jærnhand/hjärta" (s. 143), hvor subjektet tager afsked med moderens orden. Dels introduceres der et fænomen der er typisk for den symbolske orden, hvor et netværk af betydningsbærende elementer etableres gennem konjunktioner og distinktioner. Dette fænomen er tempus, der indebærer en skelnen mellem nutid og afsluttet fortid, jf. "jag vet det" vs. "jag, som har haft stå i vaggan" (s. 142, mine understregninger).

Om heksen kan der nu siges "Sitter hon ännu kvar ...?" (s. 142), hvorefter et erindrende jeg træder frem i nutiden:

"Stort har hennes vælde varit, jag vet det, jag, som har haft stå i vaggan och eldkol i badvattnet, jag vet det, jag, som har känt hennes järnhand kring mitt hjärta" (s. 142-3, mine understregninger).

'Jeget' har bogstaveligt kæmpet sig frem i teksten, og der er tale om et nærmest triumferende indtog i den symbolske orden. Men i sin rytmiske gentagelse vedkender dette 'jeg' sig sin semiotiske 'arv'. Samtidigt har realitetsprincippet sejret og må 'jeget' erstatte et fantasmatisk billede, nemlig heksens vælde, med en realistisk gengivelse af den præ-ødipale situation, nemlig barnets liv i vuggen og i badebaljen. Heksens vælde har været stor, d.v.s. er nu reduceret: moderen er kastreret, berøvet sin magt. Ifølge Kristeva er spejloplevelsen og moderens kastration de to skelsættende momenter i den proces der fører til subjektets etablering⁸).

Fokalisering og fortællen samles i et 'jeg' i dette tekstafsnit. 'Jeget' erindrer sin forhistorie. Anvender vi her Musarra-Schröders model, hvor der skelnes mellem en (intrafiktionel) jegfortæller og en af denne udsagt

jegfigur (det fortidige 'jeg') kan følgende bemærkes:

1. Det i afsnit 4 etablerede 'jeg' er den instans som intrafiktionelt set viser sig at have udsagt hele den foregående tekst.
2. Det udsagte omfatter ikke nogen jegfigur, da 'jeget' jo ikke var konstitueret som sådan i fortiden.
3. Det endnu ikke konstituerede 'jeg' repræsenteres i teksten af en række figurer, gennem hvilke dets tilblivelse iscenesættes: et lyst- og angstbetonet samspil af dyr og kroppe, der fortætter sig til bjørnefiguren, hvorefter bjørnefiguren deler sig i en 'du'-oplevelse af det begyndende subjekt, en dufigur, og et objekt, den (onde) moder, heksen. Dufiguren stammer selvfølgelig fra moderens gode menneskeside, medens heksen repræsenterer hendes aggressive, dyriske side, begge dele projektioner af barnets ambivalente forhold til hende.

Den fortællende fortæller

I femte og sidste afsnit af ingressen møder vi jegfortælleren som et etableret subjekt inden for den symbolske orden, faderens univers. Moderens orden, driftsuniverset, er tilsyneladende blevet effektivt fortrængt, ligesom troldsangene er blevet fortrængt af jagthistorier, en typisk mandegenre:

"Men det skall ingen tro, att jag nu vill berätta om något hemskt och förfärligt. Det är bara en gammal historia om den stora björnen i Gurlita klätt, som jag måste tale om, och det står envar alldeles fritt att tro den eller inte tro den, såsom det ju bör vara med alla riktiga jakt-historier." (s. 143)

Den sproglige forskel er meget stor: det ekstatistiske sprog i de første fire afsnit er blevet afløst af en ræsonnerende diskurs, det 'farlige' semiotiske trængt ud af sproget. Den au(k)toritære imperativ "Tro inte ..." er blevet afløst

af tænkende subjekters eget valg m.h.t. at tro eller ikke at tro. Selve verbet "at tro" har skiftet betydning fra "at kunne have tillid" til "at tilkende sanheds-/realitetsværdi". Dette sidste er selvfølgelig væsentligt indenfor den symbolske orden.

Læserne/tilhørerne beroliges: fortællersken er ingen heks der synger troldsange, men en rigtig fortæller. De dunkle skove gennemkrydses af jægere der nok skal få bugt med det farlige vildt. Det er det de rigtige historier, jagthistorierne, handler om. At den store bjørn ved fortællingens udgang stadig ikke er skudt ved læseren endnu ikke. Ironien i den citerede passage er til at tage og føle på: det er jagthistorien som genre, det optimistiske jagt-eventyr, der rammes af den.

Ironi er et fænomen der tilhører den symbolske orden - der så at sige fungerer på dens præmisser - men samtidig udgør en slags modgift mod den tilsyneladende bogstavelighed og fastlåsthed i den symbolske ordens diskurser. Ironien er en 'voksen' måde at genintroducere og inforlive ambivalensen i sproget.

En rigtig jagthistorie

I det følgende vil jeg vise hvordan de dunkle, subversive semiotiske kræfter integreres i SL's narrative diskurs. Der optræder de ikke med samme semiotiske kraft, som i ingressen, men mere underfundigt, gennem at der drives en leg med den traditionelle eventyrstruktur. Flere eventyrstrengte flettes sammen og belyser hinanden, ofte ironisk. Samtidig peger modifikationer af denne struktur mod et helt andet, overset niveau i fortællingen, nemlig den historie hvor den store bjørn er subjekt, og ikke bare objekt for nogle jægere.

I afsnit II ligger den store bjørn i hi på Gurlita-bjerget. Han bliver vækket af kavalererne Beerencrutz, Fuchs og Gösta Berling, der er på jagt. Gösta er den eneste der har mulighed for at skyde dyret, men han lader det undslippe, af medlidenhed: bjørnen har takket være kavalererne allerede mistet sin hustru og sine børn, sit ene øje, og desuden halter han fordi de tidligere har skudt ham i benet. Vækket af sin vintersøvn hærger den ensomme slagbjørn nu hele omegnen og alle bliver mere og mere overbevist om at det er et magisk dyr der kun kan dræbes med et magisk middel, en kugle af sølv og klokke-malm, støbt en torsdagften ved nymåne i kirketårnet uden af præst, degn eller nogen anden ved noget om det.

Efter denne eksposition drager i afsnit III den mest passionerede bjørnejæger, den grimme, misogyne eksmilitær Fuchs ud for at fabrikere denne kugle. På vej over broen til kirken redder han organisten Faber fra degnen Larsson. Degnen truer nemlig Faber med at kaste ham i vandet hvis han ikke får lov til at gifte sig med dennes søster. Som tak for redningen inviterer organisten Fuchs med hjem til et måltid, hvor Fuchs ikke forbliver upåvirket af den pæne lille jomfru Faber og hendes forgrædte øjne. Fuchs æder og drikker Faber under bordet, og så snart denne sidste er faldet i søvn, stjæler han kirkenøglen og begiver sig op i tårnet. Her udfører han sit ærinde ved hjælp af Broby-præstens sølv, som denne gnier har gemt oppe i tårnet.

Efter at han er kommet ned fra tårnet og ud i det naturlige mørke opdager Fuchs bjørnen i nærheden af organistens skur, hvor dennes to køer befinder sig. Men lige da han skal til fyre af får han en ny ide. Han henter degnen, som han lader skyde bjørnen, overbevist om at denne i så fald nok skal få jomfru Faber og gøre hende lykkelig. Han glemmer dog at hindringen for ægteskabet var Larssons penge-

mangel - Brobypræsten havde nemlig tilsneget sig dennes arv på 500 rigsdaler. Ved at Fuchs lister dette beløb fra præstens skat i tårnet og lægger dem i den skudte bjørns gab, løses også dette problem og de to kan få hinanden.

Trods denne happy ending, hvor Fuchs af degnen modtager det flotte bjørneskind, er han meget nedslået fordi den store bjørn nu er død og det ikke har været ham der har skudt den. Men efter hjemkomsten i Ekeby viser det sig at den skudte bjørn ikke er den "store bjørn" - den mangler nemlig ikke det ene øje. Nu er også Fuchs lykkelig, ved tanken om at han stadig kan nå at nedlægge dette mytiske dyr, og han takker Vorherre for Hans godhed.

De fleste læsere vil intuitivt opfatte strukturen i jagthistorien som en hist og her modificeret eventyrstruktur. I det følgende vil jeg vise at dette stemmer ved at afprøve Propp's folkeeventyrmodel på jagthistorien. Dernæst har jeg forsøgt nærmere at bestemme de forskellige eventyrstrenger og -modifikationer. Udfra et kvindeperspektiv kommer jeg navnlig til at beskæftige mig med mande- og kvinde-rollens udformning i de forskellige lag i fortællingen som modifikationerne skaber, medens lagenes indbyrdes vekselvirkning også indebærer nye tolkningsmuligheder.

Eventyrstrukturen

Som bekendt fordeler Propp folke-eventyret i handlings-segmenter, s.k. funktioner. Til visse funktioner er der knyttet visse roller i helheden - disse roller kalder han for aktionssførere, for dermed at angive at det er handlingerne der bestemmer rollerne og ikke omvendt. Vigtige aktionssførere er "helten", "prinsessen og hendes far", "modstanderen" og "hjelperen". Propp hævder selv at hans model har gyldighed langt udover materialets - 300

russiske folke-eventyr - grænser⁹⁾.

Afsnit II omfatter stort set det som Propp kalder for det forberedende afsnit (*Partie préparatoire*), mens afsnit III omfatter heltens opbrud samt det egentlige eventyrforløb. I den følgende gennemgang tilføjer jeg Propp's symboler for de forskellige funktioner i parentes efter omskrivningen af hver enkelt funktion.

Aktionssfærerne "helten" og "modstanderen" bliver i deres tilknytning til de forskellige funktioner udfyldt med kavalernerne, blandt hvilke Beerencrutz, Fuchs og Gösta Berling fremhæves, resp. den store bjørn, der optræder som det farlige uhyre der skal besejres. Vi kan skelne mellem følgende eventyrfunktioner: Udgangssituationen (α): bjørnen sover - samt forbud mod at vække den (γ'): "Ve den, som stör honom i otid!" (s. 144). Dette forbud overtrædes (δ'), idet bjørnen vækkes af hagl fra kavalernerens bøsser. Modstanderen får oplysninger om helten (ζ'): "Gamla bekanta till skogskonungen. Han mindes ..." (s. 144) - bjørnen ved at det er kavalernerne der har vækket ham. Det lykkes for modstanderen at undslippe helten. Dette kan betragtes som funktion (η'): modstanderen vildleder helten, i dette tilfælde ved at ændre udseende (*prendre un autre aspect*) - bjørnen tager sig pludselig anderledes ud for Gösta Berling. Til det ironiske i denne sammenhæng vender jeg tilbage. Næste funktion indebærer at helten lader sig vildlede og derigennem hjælper modstanderen (θ'): Gösta lader bjørnen undslippe.

Nu hærger bjørnen hele omegnen og det er det som må betragtes som funktionen: forbrydelse (A). "Folket däruppe vid övre Löven" (s. 14) udfylder nu aktionssfæren "mandateur", idet de sender bud (B) efter helten, d.v.s. kavalernerne, for at de skal drage ud og uskadeliggøre bjørnen. Dette gentages: "bud på bud sändes" (s. 147) og denne gentagelse brydes først når man bliver klar over at der er tale om en

en mangel (a), nemlig mangelen på en sølvkugle, en magisk genstand, det eneste der kan dræbe den overnaturlige bjørn. Hermed kommer vi over i afsnit III, hvor "björndödaren" Anders Fuchs repræsenterer helten.

"Til sist förstår också han (Fuchs, JK), att björnen bara kan fällas med silverkula". (s. 148).

Dette er optakten til modstanderens bekæmpelse (C). Heltens opbrud følger (↑): Fuchs tager afsted fra Ekeby med bøsse og støbegrejer.

Funktion (D) indeholder mødet med "giveren" af en magisk genstand. Fuchs møder undervejs organist Faber i den ovennævnte ubehagelige situation. Her er der tale om varianten (d⁷) af funktionen (D): giveren befinder sig i en situation af afmagt, men beder ikke om noget - helten har lejlighed til at gøre ham en tjeneste. Hertil hører funktionen (E⁷), heltens reaktion, selve redningsoperationen. Funktionen (F⁸) indeholder heltens tyveri af den magiske genstand, i dette tilfælde kirkenøglen og Brobypræstens sølvpenge, der i og for sig ikke er magiske, men fungerer som hjælpemidler ved den magiske genstands fremstilling. Brobypræsten i giverrollen er forøvrigt ikke uden ironi.

Det lykkes nu for Fuchs at fremstille den magiske sølvkugle, hvorpå han forlader tårnet for at opsøge modstanderen (G). Denne dukker op, men før kampen finder sted afstår Fuchs fra sin helteposition til fordel for degnen. Fuchs flytter i stedet over i hjælperens aktionssfære, og fører degnen hen til kamppladsen (G). Den nye helt dræber bjørnen med den magiske kugle (J⁵) og dermed er det slut med bjørnens hærgen: denne sidste funktion kaldes for genoprettelse (K).

Men helten får endnu ikke "prinsessen", jomfru Faber, der sammen med sin bror, organisten, udgør aktionssfæren "prinsessen og hendes far" (broderen optræder jo som hendes

formynder). Først når degnen som beskrevet har fået sine 500 rigsdaler accepteres han som jomfru Fabers tilkommende. Dette kunne betragtes som funktionen (T) "transfiguration", hvor helten pludselig tager sig anderledes ud for omgivelserne gennem at han viser sig som smuk, rig e.l.. Forløbet afsluttes med (W¹) løfte om bryllup, i form af "förlovningskalas" (s. 157).

På de ovenstående punkter fremviser jagthistorien stort set den eventyrstruktur som Propp har kortlagt. I det følgende skal vi undersøge de forskellige eventyrforløb, hvorefter vi skal beskæftige os med modifikationer i eventyrstrukturen.

3 eventyrniveauer

Ved at Fuchs træder ud af heltepositionen til fordel for degnen bliver to eventyrforløb flettet ind i hinanden: et med degnen som helt og et med Fuchs som helt. I degneforløbet er den skudte bjørn modstanderen og jomfru Faber prinsessen. Men hvad med Fuchsforløbet? Hvem fungerer som modstander resp. prinsesse for Fuchs? Her må svaret være at "den store bjørn" udfylder begge aktionssfærerne, modstanderens og prinsessens, da bjørnen jo tillige er objektet for Fuchs' begær.

For denne påstand kan vi hente støtte i tekstens parallellisering af den store bjørn med kvindegestalter og af den skudte bjørn med jomfru Faber. Denne parallellisering fremtræder i billedsproget, samt tematisk og strukturelt. I afsnit II står der om den store bjørn der ligger i hi:

"Han har bäddat in sig så väl. Han liknar sagens sovande prinsessa. Såsom hon väcktes av kärleken, så vill han väckas av våren. Av en solstråle, som silar in genom riset och värmar hans nos, av några droppar från den smältande drivan, som väta igenom pälsen, vill han väckas". (s. 144, mine understregningar)

To sider længre henne, hvor Gösta Berling er faldet i staver mens bjørnen kommer lige henimod ham, hedder det:

"Gösta har naturligtvis stått och drömt om den sköna Marianne, som i dessa dagar ligger svårt sjuk på Ekeby, förkyld efter den natten då hon sov i drivan.

Han tänker på henne, som, också hon, är ett offer för den hatets förbannelse, som vilar över jorden, och han ryser över sig själv, som har gått ut för att förfölja och döda." (s. 145-6, mine understregningar)

I denne sidste passage drages der en parallel mellem den skønne Marianne Sinclair, på det tidspunkt Gösta Berlings kærlighedsobjekt, og den store bjørn¹⁰⁾.

Et strukturelt argument for bjørnen som "prinsesse" er parallelliseringen af "förlovningsskalas" og "skottgille" (s. 157). Degnen har fået jomfru Faber og Fuchs har fået "den präktiga björnhuden", der af kavalererne karakteriseres som "ett vackert skinn" (s. 158). Dette kan gengives i følgende skema:

tekstniveau	aktionssfärer		funktion
	helten	prinsessen og hendes far	
degneforløbet	klockaren	den lilla fina jomfru Faber + hennes bror	(løfte om) bryllup (W)
Fuchsforløbet	Fuchs	den präktiga björnhuden/ ett vackert skinn (= ett vackert sken? ¹¹⁾) ingen formynderfigur	skottgille

Ved at degneforløbet og Fuchsforløbet belyser hinanden kan der forøvrigt læses en undertekst, der forholder sig ironisk til det kvindebillede som beskrivelsen af jomfru Faber, indbegrebet af den traditionelle kvinderolle, lægger op til. En sådan kvinde afsløres som noget dødt, et pænt men tomt hylster.

Mens degneforløbet kan tænkes at stå for en samfundsorden, hvor der ved siden af mandlig seksualitet (det at skyde) kræves en ordentlig økonomi (500 rigsdaler), samt en kvinde uden farlige kræfter, for at der kan holdes bryllup, peger Fuchsforløbet mod andre sammenhænge. Fuchs er egentlig ikke ude efter en hvilken som helst bjørn - som det skudte eksemplar viser sig at være - men efter den store bjørn, det mytiske, farlige dyr, den frygtede og elskede falliske moder. Dette regressive begær hos Fuchs har åbenbart været i vejen for en etablering af et forhold til en virkelig kvinde. Han kan hverken glæde sig over bjørnehuden eller føle sorg over at jomfru Faber skal tilhøre en anden (jf. s. 157).

"Men detta är det, som går honom till hjärtat, att den gamla, enögda skogskonungen nu är fallen, utan att han har fått skjuta av silverkulan mot honom". (s. 157)

Det er et paradoks, når den modstander man vil dræbe er den samme som den prinsesse man vil have. Det hænger sammen med at drifts- og menneskesiden i bjørnegestalten endnu hænger sammen. Så snart manden skyder, d.v.s. praktiserer seksuelt, opstår der en splittelse hvor han enten får en passiv kvinde der er menneskelig, men uden egen (seksuel) kraft, eller et driftsvæsen (bjørnehammen) der ikke regnes som et menneske.

For Fuchs suspenderes paradokset kun i det øjeblik han forestiller sig at han skyder bjørnen. Det Fuchs egentlig begærer er således ikke selve den store bjørn, men det at

skyde den som imagineret akt. Derfor er han så lykkelig når det viser sig at den store bjørn stadig lever og at han, Fuchs, altså kan fortsætte med at begære denne akt. Det han egentlig begærer er begæret, for at bruge et lacansk udtryk.

Til at begynde med udfyldte vi heltepladsen med kavalernerne som kollektivitet. Det er dem som der sendes bud efter når bjørnen hærger egnen, selvom det er underforstået at det også har været dem der har sluppet den løs. Om bjørnen siges der at han har:

"tolv mans styrka och som, när han har blivit slagbjörn, blott kan fällas med silverkula". (s. 141, min understregning)

I eventyr forholder det sig for det meste sådan at helten og modstanderen er lige stærke, men at helten vinder ved at han gennem sine personlige egenskaber kan komme til at disponere over magiske hjælpemidler. Det af tolv mænd bestående kavalerskollektiv svarer altså i styrke til bjørnen, og dermed kan vi udskille endnu en forgrening af eventyrforløbet: kavalierforløbet. Her er jagten ikke en nyttig gerning, hvor kreaturer (Fabers to køer) beskyttes mod vilddyr - som i degneforløbet. Det er heller ikke nogen lidenskab som for Fuchs. Her drejer det sig om en form for fornøjelse og underholdning for mænd, der ikke væsentlig interesserer sig for de lidelser de derved tilføjer et levende væsen. Den eneste der er klar over dette er Gösta Berling, selv en outcast.

Modifikationer i eventyrstrukturen

M.h.t. eventyrstrukturen finder vi to modifikationer der åbner op for endnu et lag i fortællingen. Ved at der vendes op og ned på visse elementer i eventyrstrukturen bliver denne ironisk belyst og dermed 'sat under debat'.

Folke-eventyret er en gammel anonym fortælleform der eksisterede længe før den industrielle revolution. Børne-

psykologen og eventyrforskeren Bettelheim behandler fortællinger indenfor denne genre som tilbud om en optimistisk tolkning af tilværelsen, der kan hjælpe børn at finde deres "trygge plads i verden" (Bettelheim, s. 18). Hans synspunkt er ahistorisk og eksistentielt: eventyr er og har altid været givende for individer der skal vokse ind i et bestående samfund. Ved dette sidste sættes der hos Bettelheim ingen spørgsmålstejn. Dog er det berettiget at spørge hvad det betyder for eventyret som tilværelsestolkning så snart dette samfund ændrer sig radikalt, f.eks. fra et mere feudalt til et mere industrialiseret samfund.

Modifikationer i folkeeventyrstrukturen hos en forfatter som SL, der forøvrigt fra barnsben af var fortrolig med genren, men brugte den til sine egne litterære formål,¹²⁾ kunne tyde på en kritik hos hende af denne genres optimistiske tilværelsestolkning og/eller af den eksisterende samfundsorden, men også henvise til de radikale ændringer i det svenske samfund som skete på SL's tid. I forhold til disse blev den klassiske eventyrmodel af hende måske oplevet som mindre adækvat. Men nu tilbage til de to nævnte modifikationer.

Den store bjørn kan genkendes ved at den har mistet et øje. Den har altså et mærke. I standardeventyret er det ikke modstanderen der får et sådant mærke, men heltén. Dette er funktion (I) i den Proppske model. Gennem dette mærke tilkendegiver den ægte helt sig for prinsessen og evt. kongen (Q) og bliver en falsk helt afsløret som sådan (Ex).

Denne modifikation kan tolkes på to måder. For det første kan den betragtes som en antydning af at det er bjørnen der er den egentlige helt - den er jo ovenikøbet titelfiguren samt fokalisator i en del af fortællingen. Der sættes altså spørgsmålstejn ved en mere traditionel udfyldning af heltens aktionssfære.

For det andet fremstår det pikante forhold, at en falsk modstander - den forkerte bjørn - afsløres gennem at han ikke besidder mærket, det manglende øje. På denne måde taber degnen, som har skudt den og som er helten i den strukturelt set mest traditionelle del af eventyret, endnu mere af den helteglæds, han i forvejen ikke ejer i overmåde. Man kan roligt tale om en parodiering af eventyret som genre og som tolkningsmodel for virkeligheden.

Den anden modifikation peger ligeledes mod den store bjørn som subjekt i en egen historie og ikke som objekt eller modstander for andre helte. I afsnit II vendes der på en meget speciel måde op og ned på funktionen (η^1). Denne indeholder at helten vildledes af den negative modstander, der optræder i positiv forklædning eller fremtoning. Dette har som følge at helten lader modstanderen undslippe. Men i afsnit II, hvor Gösta Berling en kort overgang indtager heltepladsen - som han altså ikke udnytter - hedder det:

"Och där kommer den stora björnen rätt emot honom, blind på ena ögat av ett hugg med en kavaljers kniv, halt på ena benet av en kula från en kvaljers bössa, vresig och ruggig, ensam altsedan de ha dödat hans hustru och bortfört hans barn. Och Gösta ser honom sådan han är, ett fattigt, förföljt djur, som han inte vill beröva livet, det sista han har kvar, sedan människorna ha tagit ifrån honom allt annat." (s. 146, min understregning)

Bjørnen fremtræder som ikke negativ, som et væsen der fremkalder positive følelser hos Gösta (og læseren), men det er ingen maske, sådan er han, siger fortælleren. Hvis det er dette der er virkeligheden må alt det andet være opspind. Passagen implicerer at det egentlig er jægerne der er aggressive og destruktive, ikke bjørnen. Gösta kan identificere sig med bjørnen fordi han selv også er udstødt af samfundet, en "ohelig" præst, og dernæst fordi han er "en drömmare och poet" (s. 145). Dette fører os til det spørgsmål som vi i fortællerens fodspor kan stille m.h.t. bjørne-

figuren:

"Är han då en poet, en veklig drömmare, denna ludna skogskonung, denna snedögda rövare?" (s. 143)

Konklusion

Svaret må være: ja, det er hun. "Den stora björnen i Gurlita klätt" kan læses som en fortælling, hvor der for fortællerskens vedkommende er tale om at "reculer pour mieux sauter". Hun vender tilbage til den prædipale scene og udvælger så at sige bjørnen som sit totemdyr, som sin repræsentant i den følgende jagthistorie. Bjørnen er uhyre velegnet som billede på et kvindeligt skabende subjekt. Som oprindelig modergestalt indebærer den en mulig kvindeidentitet, der er både fallisk, d.v.s. ejer sin fulde kraft, og integreret, d.v.s. at driftssiden og menneskesiden er forenet i en gestalt. Det har store fordele fremfor enten billedet af heksen, der er fallisk, men resultat af splittelsen i 'ond' drift og 'god' menneskelighed, eller billedet af en af samfundet positivt vurderet men passiv (kastret) kvinde, der resulterer af samme splittelse. Det er disse sidste to kvinde billeder Gilbert og Gubars berømte dikotomi: monster vs. engel in the house drejer sig om.

Bjørnegestalten hører hjemme i en fase hvor kønsforskelle endnu ikke spiller den store rolle for barnet. Både små drenge og små piger får deres første subjektforfølelser med moderen som 'spejlbillede'. Dette kommer til udtryk i bjørnens androgyne karakter i fortællingen, hvor den tematisk optræder som en 'han', men strukturelt set som en 'hun'. Om forholdet mellem androgynitet og kunstnerisk skaberevne er der skrevet en del: forøvrigt har også poeten og drømmeren Gösta Berling androgyne træk.

Så vidt kommen kan man selvfølgelig påpege at også

mandlige forfattere kan vende tilbage til spejlfasen og evt. deres personlige pendant til bjørnegestalten, og at dette ikke er noget der er typisk for en kvindelig forfatter. Dog har mandlige forfattere ikke samme problem med at skulle undgå både heksen og engelen som frustrerende subjektive billeder.

Hvad oplever bjørnen, det kreative kvindelige subjekt, i den symbolske orden, mandssamfundet? Det er ikke særlig hyggelige vilkår der bydes hende i kavalernes mandeverden. Derfor er hun i virkeligheden "ett fattigt, förföljt djur" (s. 146). Men på en eller anden måde undslipper hun altid - der er ingen der kan få fat i hende. Undslipper den store bjørn fordi "han har lärt slughet av räven (NB. Fuchs! JK) och snabbet av vargen (kavalers-pakket, JK)?" (s. 147). D.v.s. fordi det kvindelige subjekt har lært mændenes kneb? Nej, siger fortælleren, den undkommer fordi den er en 'var'-bjørn, m.a. ord et menneske der har integreret sin driftside og dermed har tilgang til sine energier. Det er dette der gør at det ikke bliver offer for jægerne, mandssamfundet.

Hvordan så den historiske kontekst ud? Gösta Berlings saga blev til netop i de ti år da seksualdebatten rasede. Dobbeltmoralens vogtere holdt fast ved kvindens kyskhed udenfor og underkastelse indenfor det borgerlige ægteskab, mens de implicerede mænd frit bevægede sig omkring på prostitutionens jagtmarker. De radikale brandesianere prædikede den fri kærlighed for begge køn uden at opholde sig ved de konsekvenser den medførte for kvinder i en tid uden effektiv prævention. Ved siden af de velbjærgede gifte kvinder, der var umyndige, fandtes der en voksende skare ugifte kvinder, der måtte forsørge sig selv på et for dem næsten helt lukket arbejdsmarked, hvor de af deres mandlige kolleger let opfattedes som 'røvere', og samtidig seksuelt set var frit jagtvildt for mændene.

Denne type kvinder, der måtte være stærke, selvstændige og kreative for overhovedet at kunne overleve, blev ofte betragtede som farlige mandekvinder¹³⁾. Objektet for den i samme periode blomstrende mandekvindeteori er "de karaktertræk, der ikke lader sig indskrive i og begrunde inden for de 'kvindelige' livssammenhænge i den kernefamiliale, borgerlige intimsfære" (Bryld/Lykke, s. 149) Disse karaktertræk, der udviklede sig hos de kvinder der kom ind i lønarbejdets mandesfære, blev også af kvinderne selv ofte oplevet som noget fremmedgjort i forhold til den intimsfæresammenhæng de var socialiserede til. Denne splittelse tematiseres i tidens kvindelitteratur, hvor udgangen ifølge Bryld og Lykke enten bliver undergang eller resignation. I denne sammenhæng er den store bjørns overlevelen et bemærkelsesværdigt fænomen.

Mændenes perspektiv på de antydende social-økonomiske og seksuelle scenarier, med protagonister som den gifte borgerkvinde, tjenestepigen/luderen og det frie forholds drømme-kvinde, spores på jagthistoriens forskellige niveauer. Vi behøver bare at tænke på degneniveauet med den passive, umyndige lille jomfru Faber, kavalerniveauet med sin glade jagt på den mishandlede bjørn og Fuchsniveauet, hvor det rene begær, uden økonomiske bagtanker er sat i højsædet.

I denne verden bevæger sig den selvforsørgende borgerkvinde SL. Som prinsessen/bjørnen plages hun af drømme om kærlighed og våd, men det der sker er at hun vækkes til den hårde virkelighed af en skare jægere der er ude efter underholdning. Bjørnen har mistet sin familie, noget også de ugifte kvinder går glip af. Den har også mistet et øje, en metafor for at den er halvt kastreret¹⁴⁾. Det manglende øje er både bjørnens heltemærke og det der karakteriserer den som mandekvinde (den halvtkastrerede). Det der på et dybdepsykologisk niveau er en positiv styrke viser sig at vække negative reaktioner i jagthistoriens, den

symbolske ordens, realitet.

Den ugifte lærerinde SL bevæger sig i en oplevelses-verden, som hun har omdigtet gennem den meget fortættende skaberproces jeg her har forsøgt at angive konturerne af. I denne digtverden repræsenteres hun af et fortællersubjekt under udvikling - i ingressen -, og af den store bjørn - i jagthistorien. Det er næppe tilfældigt at den store bjørn på Gurlitabjerget er halt, ligesom SL selv.

NOTER

- 1) jf. Kristeva (1974) s. 95 og Brügman s. 171-2.
- 2) "In the first sub-stage what is in question is only oral incorporation, there is no ambivalence at all in the relation to the object - the mothers breast. The second stage, characterized by the emergence of the biting activity, may be described as the 'oral-sadistic' one; it exhibits for the first time the phenomena of ambivalence ..." (Freud, s. 132)
- 3) Jeg følger her D.W. Winnicott's opfattelse af den lacanske spejlfase, fremsat i "The Mother as Mirror", hvor der ikke er tale om et bogstaveligt spejl, men om en eller flere personer der fungerer som sådan for barnet. Jf. Mitchell, s. 39.
- 4) Jeg baserer mig fremforalt på Russell og Russell, der behandler fænomenet varulv/vardyr udførligt. Der er mange andre slags vardyr: i Asien er der f. eks. tale om vartigre. Et Upplandssagn fra middelalderen handler om en sympatisk skildret varbjørn, en prins der er blevet forvandlet af sin onde stedmor.
- 5) Chodorow, s. 122.
- 6) idem, s. 96 og s. 122.
- 7) idem, s. 122-3.

- 8) Kristeva (1974), s. 55.
- 9) Jf. Propp, s. 79.
- 10) Det er et spørgsmål, hvor meget vægt man må tillægge det faktum at Marianne Sinclaires fædrene hus hedder Bjørne. I Gösta Berlings saga vrir det overhodet med bjørne, jf. Beerencrutz og Berling (= lille bjørn), noget også Ahlström har gjort opmærksom på. At bjørnen havde en speciel betydning for SL kan der nok ikke være tvil om.
- 11) Denne tolkning er inspireret af en lignende tolkning i Karl Ejby Poulsens analyse af Sven Holms novelle "Værdien af et skind".
- 12) Jf. Toijer-Nilsson, s. 14 og Ritte, s. 76.
- 13) Bryld/Lykke, passim.
- 14) Jf. Mitchell, s. 75: "... an analysis of dreams demonstrates that blinding is a metaphor for castration; after the discovery of his crime Oedipus blinds himself as a punishment."

ANVENDT LITTERATUR

- Ahlström, G., 1959, Kring Gösta Berlings saga. Stockholm.
- Arild, L. e.a., 1975, Ideologihistorie II. Videnskab, idé-debat, elite- og massekultur i Danmark 1870-1970. Fremad.
- Bettelheim, B., 1979, Sagens förtrollade värld. Folksagornas innebörd och betydelse. Uppsala (oversættelse af The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales, 1976).
- Brandell, G., 1971, "Verkligheten i poesien. Om fantasi-skikten i Gösta Berlings saga". In: Lyrik i tid och otid. Lyrikanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström. G. och St. Bergsten red. Lund.

- Brügmann, M., 1982, "Wie is er bang voor Julia Kristeva? Inleiding in Kristeva's theorie over tekensystemen en hun feministische implicaties." In: Tijdschrift voor Vrouwenstudies, Jaargang 2, nr. 2. Nijmegen.
- Bryld, M. og N. Lykke, 1982, "Er begrebet "mandekvinde" kvindefjendsk? Om en opfattelse af "overgangskvinden" i kønsfilosofi og kvindelitteratur." In: Overgangskvinden. Kvindeligheden som historisk kategori - kvindeligheden 1880-1920. M. Bryld e.a. (red.). Odense Universitetsforlag.
- Chodorow, N., 1979, The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender. Berkeley, Los Angeles and London.
- Danielson, L.W., 1975, "The Uses of Demonic Folk Tradition in Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga." In: Western Folklore. Vol. XXXIV, nr. 3, July 1975. Berkeley, Los Angeles and London.
- Ellis Davidson, H.R., 1978, "Shape-Changing in the Old Norse Sagas". In: Animals in folklore. J.R. Porter, W.M.S. Russell eds. Cambridge.
- Edström, V., 1960, Livets stigar. Tiden, handlingen och livskänslan i Gösta Berlings saga. Stockholm.
- Fehrman, C., 1974, "Gösta Berlings saga och des förvandlingar." In: idem, Diktaren och de skapande ögonblicken. Stockholm.
- Freud, S., 1973, The Pelican Freud Library. 2. New Introductory Lectures on Psychoanalysis. (ed. J. Strachey).
- Gilbert, S.M. and S. Gubar, 1979, The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven and London.
- Gubar, S., 1981, " 'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity". In: Critical Inquiry. Winter 1981.

- Hertz, W., 1862, Der Werwolf. Stuttgart.
- Holm, B., 1983, "Att se "kungligt högt på lifvet". Från Gösta Berlings saga till Jerusalem". In: Kvinnor och skapande. En antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westman Berg. Malmö.
- Jackson, R., 1981, Fantasy. The Literature of Subversion. London.
- Kristeva, J., 1978, Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a.M. (översättning af La révolution du langage poétique, Paris 1974)
- Kristeva, J., 1980, Desire in Language: a semiotic approach to literature and art; ed. by L.S. Roudiez; transl. (from the french) by Th. Gora e.a., Oxford. (Översättning af Polylogue. Paris, 1977)
- Kristeva, J., 1982, "Psychoanalysis and the Polis". In: Critical Inquiry Vol. 9, nr. 1. Chicago.
- Lagerlöf, S., 1925, En saga om en saga. Stockholm.
- Lagerlöf, S., 1926, Gösta Berlings saga. Stockholm.
- Lagerroth, E., 1958, Landskap och natur i Gösta Berlings saga og Nils Holgersson. Stockholm.
- Lindqvist, E., 1982, "O, forna tiders kvinnor! En studie av kvinno-skildringen i Selma Lagerlöfs roman Gösta Berlings saga". Uppsats för litteraturvetenskapligt proseminarium vid Göteborgs Universitet. (Upubliceret)
- Mitchell, J., 1979 (1974¹), Psychoanalysis and Feminism. Pelican Books.
- Moyaert, P., "Jacques Lacan: begeerte - taal - subjectiviteit." In: Denken in Parijs, Berns E. e.a.. Alphen a/d Rijn.
- Musarra-Schröder, U., 1974, "Tankegengivelsen i 'Sult', et bidrag til jeg-fortællingens teori." In: Edda, Hefte 3, 1974.

- Poulsen, K. Ejby, 1982, "Skindet bedrager. Et forsøg på en tekststimmanent analyse af Sven Holms novelle "Værdien af et skind"." In: Tijdschrift voor Skandinavistiek, Jg. 3, nr. 2, 1982.
- Propp, V., 1970, Morphologie du conte. Éd. du Seuil, Paris.
- Register, Ch., 1983, "The Sacrificial Hera: Selma Lagerlöfs The Treasure as a Feminist Myth". In: Mothers - Saviours - Peacemakers. Swedish Women Writers in the Twentieth Century. Kvinnolitteraturforskning IV. Eds. Karin Westman-Berg - Gabriella Åhmansson. Uppsala.
- Ritte, H., 1979, "Forsök till en omvärdering av Selma Lagerlöfs författarskap med utgångspunkt från komparativa studier". In: Lagerlöfstudier 6. Lund.
- Russel, W.M.S. og C. Russell, "The Social Biology of Werewolves". In: Animals in Folklore. J.R. Porter, W.M.S. Russell eds. Cambridge.
- Toijer-Nilsson, Y., 1959, (Indledning til:) S. Lagerlöf Dockteaterspel. Selma Lagerlöfsällskapets skrifter 2. Malmö.

Birgitta Holms Lagerlöfmonografi Selma Lagerlöf och ursprungets roman, der udkom fornylig (efterår 1984) har jeg dessværre ikke kunnet anvende i forbindelse med denne artikel - den var stort set afrundet før bogen udkom. Artikelen er dog i høj grad blevet inspireret af Birgitta Holms forelæsninger om Julia Kristeva på Djurö-seminariet maj 1983.

SAMENVATTING

In dit artikel wordt een hoofdstuk uit Selma Lagerlöfs roman Gösta Berlings saga geanalyseerd. Dit hoofdstuk, "De grote beer van de Gurlita berg", vormt evenals de andere hoofdstukken in deze roman, een min of meer afgerond verhaal met het karakter van een novelle. Het hoofdstuk bestaat uit een inleidend gedeelte, de "ingress", waarin een verstelster zichtbaar wordt die aankondigt een echt jachtverhaal te zullen vertellen, en de daaropvolgende twee gedeelten, waarin dit fantastisch getinte verhaal vol sprookjeselementen wordt verteld.

De "ingress" wordt geïnterpreteerd als een dramatisering van de psychoseksuele ontwikkeling van een kind tot een vrouwelijk subject. Hierbij ben ik uitgegaan van de theorie van het sprekende subject en de poëtische taal, ontwikkeld door Julia Kristeva, die daarbij voortbouwt op het werk van o.m. Freud en Lacan. In "De grote beer van de Gurlita berg" zien we hoe het vrouwelijk subject haar intrede doet in de symbolische orde, maar zonder zich te schikken in de passieve, door verdringing gekenmerkte plaats, die vrouwen in deze orde is toegedacht.

In plaats daarvan weet zij de weg terug te vinden naar haar diepere psychische energiebronnen, die samenhangen met de driftstructuur, en deze te integreren en productief te maken voor haar vertellen. De "ingress" gaat over deze terugkeer, waarbij de ontwikkeling nog eens stap voor stap in sterk geladen taal wordt uitgedrukt. Van de beelden die zij daarbij oproept kiest zij het met de spiegelphase verbonden beeld van de grote beer als de gestalte die in het jachtverhaal het sterke, geïntegreerde vrouwelijke subject zal vertegenwoordigen. Deze beer is een 'weer'-beer - 'weer'dieren zijn dubbelwezens, mensen die soms in

een agressieve dierengedaante optreden.

Op deze wijze mijdt de vertelster problematische vrouw-beelden, die in een later stadium van de ontwikkeling (de objectfase) optreden als afsplitsingen: de heks/monster-vrouw en de passieve "angel in the house", die overigens beide wel aan de orde komen in het verhaal (de heks, de kleine juffrouw Faber).

De vertelster vertelt nu in het jachtverhaal op verdeckte wijze hoe het de beer/het sterke vrouwelijke subject vergaat in de symbolische orde, die een patriarchale orde is. Zij doet dit door een ironisch spel met de narratieve structuur van het jachtverhaal (NB. een typisch mannen-genre), die nauwe verwantschap vertoont met die van het volkssprookje. Bij een verdere analyse van deze structuurelementen aan de hand van V. Propps volkssprookjesmodel blijkt de grote beer nl. op bepaalde niveaus de prinsessenrol te vervullen. Het ironisch spel met de sprookjesstructuur interpreteer ik als een impliciete verwijzing naar de als hachelijk, maar niet hopeloos ervaren positie van zelfstandige en alleenstaande vrouwen - zoals de schrijfster - in de samenleving van de tijd waarin het verhaal werd geschreven.