

Sjølvbiografiske forsøk i Norge - med hovudvekt på Camilla Collett

Autor(en): **Gimnes, Steinar**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858321>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

romantiske litteraturer. Det er kvindelitteraturforskningens oppgave at fastlægge periodens grænser og karakteristika ud fra dens særlige materiale, og den oppgave er der længst taget hul på.

Ulrike Prokop viste i *Weiblicher Lebenszusammenhang* (1976), at romantikken var en periode med et positivt sammenfald mellom kvindernes intimsfæreideal-er og den dominerende ideologi, og at kvindelitteraturen blomstrede i det klima. Den var langt fra i opposisjon til romantikken, dens selvstændighed lå i at utvikle kvindeidealene yderligere, ud over billedets rammer så at si. Birgitta Holm har i *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse* (1981) vist, hvordan sammenhengen mellom romanlæsning og dagligstueliv strukturerte Bremers tekstlige univers. Ellen Moers har i *Literary Women* (1976) forsøgt at knytte kvindelitteraturens generer sammen med typiske livshistoriske kvin-deskæbner fra 1800-tallets første halvdel.

Den sammenheng mellom kjønn og en periode eller genre, der fremtræder i sådanne undersøgelser, bygger på et subjektbegreb, som jeg vil kalde mentalitetshistorisk. «Kvinden» er blevet en historisk mentalitet, der sammenfatter kønsspecifikke erfaringer til en positiv selvforståelse og giver den litterært uttrykk. Et sådant mentalitetshistorisk subjekt kan aldrig uttømme de historiske subjekter; det enkelte forfatterskap kan ikke restløst analyseres som uttrykk for en sådan kollektiv mentalitets diskurs. Hertil behøves finere analyseredskaber, blandt hvilke kjønn kun er én mellom andre determinanter. Jeg vil derfor antage, at et generelt begreb om det kvindelige subjekt og et mentalitetshistorisk begreb om «kvinden» tilsammen kan være et utgangspunkt for feministisk litteraturhistorieskrivning.

STEINAR GIMNES, TRONDHEIM

Sjølvsbiografiske forsøk i Norge – med hovudvekt på Camilla Collett

«Korleis blei eg den eg er?» Eg'et som spør, er forfattar, forteljar og hovudperson i forteljinga og mediet han brukar, får namnet *autobiografi* ein gong mot slutten av 1700-tallet i Tyskland.¹ I Danmark finn ein det som oppslagsord i ei framand-

¹ C. F. D. Schubart brukar det i første del av verket *Leben und Besinnungen* som blir skrivi i 1779 og gitt ut i 1791. I 1796 kjem samlinga *Selbstbiographien berühmter Männer* med D. C. Seybold som utgivar.

ordbok frå 1824,² og i norsk tradisjon har eg funne ordet brukt så tidleg som i 1810 av Nicolai Wergeland. Han kallar si bok *Haldor Smeks Tildragelser efter hans Hjemkomst* (Christiansand, 1810) for «Autobiographi» i forordet. Boka er ein fiktiv sjølvbiografi, der Wergeland står som utgivar og Haldor Smek som forfattar. I den første boka om Haldor Smek som kom ut i København fem år tidlegare, blir ikkje det nye begrepet brukt. Det kan tyde på at Nicolai Wergeland blei kjent med sjangernemninga *autobiografi* ein gong mellom 1805 og 1810. Det nye namnet blir brukt ved sida av etablerte nemningar som *levnet* og *levnetsbeskrivelse*. Den sjangeren kunne både høyre til fiksjonslitteraturen og dei personlege sjangrane. Det nære sambandet mellom sjølvbiografien og fiksjonsforteljinga kjem klart til syne i eit historisk sjangerperspektiv.

Nemningane *autobiografi* og *sjølvbiografi* blei tidleg tatt i bruk i vårt land, men dei tok i svært liten grad over for dei eldre, etablerte nemningane. Av ca. 900 titlar innanfor dei personlege sjangrene, fram til ca. 1940, er det bare eit tjugetalls publikasjonar som blir kalla *autobiografi/sjølvbiografi*.³ Og av desse igjen får mange sitt namn av seinare utgivarar, ikkje av forfattarane. Av dei skjønnlitterære forfattarane er det f.eks. bare Nils Collett Vogt som signaliserer gjennom tittelen at *prosjektet er sjølvbiografisk*.⁴ Ein av grunnane til dette er at sjølvbiografien i større grad enn memoaren er sosialt problematisk i eit lite norsk kulturmiljø. Fororda og metakommentarane vitnar om ei konstant legitimeringskrise. Å skrive om interessante menneske, miljø, hendingar, (dvs memoarar), er det lett å finne alibi for, å skrive om danninga av sitt eige *sjølv*, føreset brott med sosiale konvensjonar – om mottakaren blir definert som eit *offentleg* publikum. Men det skjer relativt sjeldan. Norske sjølvbiografiar på 1800-tallet vender seg oftast til ein privat mottakar.

Den sjølvbiografiske sjangeren sto fram som eit aktuelt og interessant literært prosjekt tidleg på 1800-tallet i Norge. Sjangeren trekte ikkje først og fremst til seg skjønnlitterære forfattarar, men helst embetsmenn som gjerne også dyrka andre *personlege sjangrer* som memoaren og dagboka. Om lag samtidig med at Nicolai Wergeland skreiv Haldor Smeks fiktive sjølvbiografi, prøvde noen av embetsbrørne hans i «slekten fra 1814», prega av opplysningstid og latindanning, å gi litterære svar på det autobiografiske kjernes spørsmålet. Tre av dei var Claus Pavels, som endte som biskop,⁵ Peter Motzfeldt, militær, eidsvollsmann og statsråd,⁶ og Hans Holmboe, kjent skolemann og rektor ved Bergens Katedralskole.⁷

Ingen av desse skreiv for utgiving, og først lenge etter dei var døde, blei sjølvbiografiane prenta. Ein av dei få utgitte sjølvbiografiane frå denne tida er *Gjest*

² BADEN (1824: 14). Opplysningane i note 1 og 2 henta frå KONDRUP (1982: 61, 276).

³ Bibliografien *Norsk Memoirelitteratur og norske Selvbiografier* i Arthur Schjelderups Bibliothek, 1937, med to tillegg.

⁴ VOGT (1932).

⁵ PAVELS (1866).

⁶ MOTZFELDT (1902).

⁷ HOLMBOE (1894).

Baardsen Sogndalsfjærens levnetsløb, forfattet af ham selv; (1835). Den har kommi i nytgåver heilt fram til vår tid. Heilt frå tidleg 1800-tall har vi altså hatt desse to greinene av sjølviografien; den *offentlege*, som helst høyrer til «underholdningslitteraturen» og som blir legitimert ved forfattarens spennande liv, og den *private* som har slekt, venner eller berre forfattere sjølv som mottakar, og som har andre funksjonar enn å underhalde. Våre tre sjølviografar vurderer alle sjølviografien som «et vigtigt Middel til Selvkundskab» – for å bruke Holmboes uttrykk.

Han som er den mest vitskapelege i si holdning til prosjektet, vil skrive berre for seg sjølv – for å sikre at framstillinga blir mest mogleg sann, minst mogleg skjemma av «Sidehensyn».

For desse opplysningsmennene er ikkje sjølvet gåtefullt og irrasjonelt, men det betyr ikkje at personlegdomen står fram som enkel og utan motsetningar. Dei opplever alle motsetninga mellom det ytre og det indre, mellom andres bilde og sjølvbildet, det dei viser og det dei føler, mellom rollene som samfunns-menneske og privatmenneske, og dei kan også nemne drag ved seg sjølve som dei ikkje forstår.

Stort sett kan desse problematiske områda knytast til motsetninga *følelse* – *fornuft*. Sjølve dannelsingsprosessen blir sett i lys av denne motsetninga. «Fornuftens Herredømme» over irrasjonelle lyster og kjensler er ei forutsetning for ei heldig karakterutvikling. Omkring seg i studentmiljøet i København ser dei tallrike eksempel på landsmenn som går til grunne fordi lysta og ikkje fornufta får herredømmet. Men felles for dei tre er at alle er «vellykte» i den forstand at balansen mellom følelse og fornuft er til stades i skrivesituasjonen. Når desse sjølviografiane har eit så pass klart felles preg, botnar det både i at forfattarene stort sett har same historiske og sosiale bakgrunn og at dei oppfattar det sjølviografiske prosjektet nokolunde likt. Dei framstiller alle ei livsreise prega av freistingar og små og større kriser, men til slutt når dei fram til balanse og harmoni. Det er dannelsingsromanenes lest som pregar forløpsskildringa.

Ei freisting og ein fare som fleire sjølviografar på denne tida legg stor vekt på, er den populære trivial-romantiske litteraturen. Diskusjon om skadeverknader av romanlesing møter vi ofte på 1800-tallet. Litteraturen som våre sjølviografar fryktar, er for det meste tysk «Moerskabs»-litteratur – «Ritter-Geschichten», «Feen-Märchen» og «Geister-Geschichten». Holmboe nemner to særleg farlege bøker: *Rinaldo Rinaldinis Eventyr* (av Christian August Vulpius, 1762–1827) og den tyske Lafontaines (1758–1831) *Gewalt der Liebe*. Holmboe kallar denne litteraturen «den tidligt indsugede Gift» som han først på eit seint stadium i si utvikling greidde å frigjere seg frå. Litteraturen hissar og nærer lystene og dei «sværmeriske Følelser», fører til «sygelig Phantasien», «Uvilje og Foragt for det daglige Livs prosaiske Virkelighet». Han gjer unge menneske til «forskruede Personager» som ikkje kan finne seg til rette i kvardagslivet. Motzfeldt bruker seg sjølv som eksempel. Han blei ein slik «personage», utilfreds med borgarlege menneske og eit keisamt borgarleg liv. Nei, store menneske, store bedrifter, store kjensler skulle til! Ikkje minst i kjærleik. Slik vurderer opplysningsmenne-

ne seg sjølve som unge, romantiske svermarar. Dei blei freista av bøkene sanselege «Udsvævelser», men dei levde freistinga ut i fantasien. For i sjølvbiografiane fell mange i freisting, men aldri sjølvbiografane sjølve. Hadde det da blitt noen sjølvbiografi?

Den motsette og reddande påverkninga kjem frå etisk-moralsk høgverdige venner. Det maskuline vennskapet, vennerolla, står sentralt i desse sjølvbiografiane. Motzfeldt nemner særleg samværet med venner i det *Norske Selskab* som viktig. Det retta opp dei «svulstige Ideer» frå romanlesinga. Han framstiller gjerne påverknadene han er utsett for, i motsetningar. Rasjonalisten Motzfeldt kan nok ironisere over sine ungdommelege sukk over «at finde saa lidet Følelse hos Mennesker; jeg vilde have dem mere ømme, mere sympathiserende», men ved å beskrive saknet, har han antyda ein ambivalens, ei spenning til ei strengt rasjonalistisk verdinorm, jamvel om han i *skrivesituasjonen* er ideologisk forankra i denne norma. Forteljarens nå er ein del av den sjølvbiografiske diskursen. Resultatet av dannelsingsprosessen er heile tida med og styrer framstillinga. Dei problematiske, unge heltane finn seg etter kvart til rette i kvardagslivet som nyttige og fornøgde borgarar – godt støtta av eit guddommeleg «Forsyn» og verdige venner.

Den kretsing omkring kjærleiken som t.d. pregar Camilla Colletts «*Optegnelser fra Ungdomsaarene*,⁸ ville desse opplysningsmennene vurdert som ufornuftig svermeri som motarbeidde eit praktisk kvardagsliv. Vi har sett korleis dei har vurdert den sentimentale underholdningslitteraturen som skadeleg. Men deira samtidige Henrik Steffens, mannen som har fått æra av å introdusere romantikken i Danmark, har eit anna syn på denne litteraturen. I sitt memoarverk *Was ich erlebte*,⁹ grip han tak i ein påstand av den tyske historikaren B. G. Niebuhr om at kvinnene i det 18. hundreåret hadde utvikla høgare danning enn mennene. For Niebuhr er dette ei gåte, men Steffens finn årsaka i den litterære påvirkninga. I det stille og einsformige heimelivet hadde kvinnene i «velhavende» familiar lite anna å bruke tankar og kjensler på enn omsette kjærleiksromanar. På mennene fekk ikkje denne litteraturen varig verknad, hevdar Steffens, men på kvinnene sette den eit varigare merke. Når dei kom i den alderen at «de bleve bevægede af ubestemte Følelser og Ahnelser, hensank de i Drømmerier» og håp om stor og edel og rein kjærleik. Steffens identifiserer seg med desse unge kvinnene som opplever kontrasten mellom ideal og røyndom, for også han lever meir i «Drømme, end i Virkeligheten», hevdar han. Denne identifiseringa gir han følgjande innsikt: «for første gang begyndte det at ahne mig, at Qvindekjønnen, ikke sjeldent, vaabenløst og fjendtligt berørt af alle ydre Forhold, bliver givet til Priis til Mændernes raae Magt».¹⁰

Så stor praktisk betydning fekk truleg ikkje denne innsikta. Det forundrar nemleg Steffens når han som gammal mann framstiller denne episoden frå sin

⁸ COLLETT (1926).

⁹ STEFFENS (1840–44). Dansk omsetting: *Hvad jeg oplevede*, 3. del, København 1841: 24 ff.

¹⁰ op. cit. S. 24.

ungdom, at han så fort gløymde den og den innsikt den gav han. Først i skrivesituasjonen, i 1840 åra, hugsar han dette som hende i 1790-åra, hevdar han.

Steffens' feministiske innsikt blir vårt springbrett til Camilla Collett. I hennes mange refleksjonar over den sjølvsbiografiske sjangeren, er det denne innsikta ho tenkjer seg tematisert. Ho gir den kvinnelege sjølvsbiografien ein viktig kritisk, feministisk funksjon: Den skal avdekke samfunnets forkvakling av kvinnene.

«Hvorledes blev jeg den jeg er?» spurde Peter Motzfeldt og verken han eller embetsbrørne hans såg på dette litterære prosjektet som eit prosjekt av *offentleg* interesse. Det gjer Camilla Collett. Ho gir litteraturen ein viktig sosial funksjon. Ho sjangerbestemmer sine eigne litterære arbeid som «Erindringer og Bekjendelser», men skil dei klart frå sjølvsbiografien. Samlinga *Sidste Blade* kallar ho ein «slem Mellemting» mellom sjølvsbiografi og upersonleg diktning. Ho brukar nemninga «Reiseskildringer» om dei fleste tekstene i samlinga, og denne teksttypen vurderer ho som ei hybridform som ikkje tør eksponere forfattaren slik sjølvsbiografien krev.¹¹ Sjølvsbiografien står for Collett som ei ideell teoretisk mulighet; reiseskildringa og memoaren som hemma realiseringar. Den kvinnelege sjølvsbiografien er ein utopisk litterær sjanger i Norge, påstår Collett.

Det som hindrar realiseringa av ein «sann» sjølvsbiografi er for opplysningsmennene «*Egenkjærligheden*» og andre psykiske feilkjelder, men også dei grenser som erindringa set. Den viktigaste fasen i personlegdomsutviklinga er den tidlege barndomen, skriv Holmboe, og denne fasen er eit lukka område for minnet. I tillegg kjem problemet at «man selv allermindst veed at bedømme hvad man er» (Motzfeldt). Og når ein ikkje kan bestemme resultatet, korleis skulle ein da kunne beskrive årsakene? Sjølvsbiografien kan berre forstå seg sjølv og forklare seg sjølv stykkevis og delt. Den innstillinga går dei til prosjektet med.

Men Collett som oppfattar sjølvsbiografien som ein offentlig sjanger, legg avgjerande vekt på den sosiale problematikken i sine mange metakommentarar – spreidde over store delar av forfatterskapet. Sjølvsbiografiens prosjekt forestillar ho seg slik:

Afklæde sig Stykke for Stykke, som for Guds Aasyn! Skrifte sig selv, med sine Anlæg, sin Natur, sin Udvikling, sin Forkvakling, det ømmeste, det saarest, det sterkeste, det kleineste, rive op i de Vunder, der behøver et helt Liv for at læges!¹²

«Guds Aasyn» er mottakar i dette utopiske prosjektet. Det er ein *ideell mottakar* heva over sosiale fordomar. Rousseau brukar same taktikk i innleiinga til sin sjølvsbiografi. Ved å vende seg til eit «evig vesen», gjer han seg ikkje berre fri frå si samtids publikum. Det «evige vesen» har vel og ein retorisk funksjon. Det skal garantere overfor lesaren at framstillinga er *sann*. Eit evig vesen lyg ein ikkje for. Men Collett kan ikkje i sin praksis i *I de lange Nætter* (1862), heve blikket frå det bildet ho har av samtidas sneversynte norske lesar som steglar overfor alt nytt og

¹¹ Innleiinga til COLLETT (1868).

¹² COLLETT (1868: 59).

normbrytande. I «Tilegnelse» og «Første Nat» kan ein studere korleis ho prøver å skape ein *mottakarinstans* som ho kan kommunisere med. Mottakaren ho skaper er hennes svevnlause og fortrulege lidingsfeller, eit hemmeleg, kongenialt fellesskap som skil seg ut frå det ho kallar «Dagspublikummet». Sjølve kommunikasjonssituasjonen og kommunikasjonsproblemet blir ein spennande del av diskursen. Diskursen blir mogleg fordi ho greier å skape ein immanent lesar som *I de lange Nætter* kan kommuniserast til. Men ho kan ikkje skape ein ideallesar for ein sjølvbiografi av den typen ho forestillar seg i sitatet ovanfor. Det norske lesarmiljøet, slik ho oppfattar det, tillet ikkje eit slikt litterært produkt.

I Optegnelser fra Ungdomsaarene, som ikkje er skriven for utgiving, treng ho ikkje legge framstillinga til rette for ein mottakar, men også her finst metakommentarar som både reflekterer over forholdet liv – skrift og over *mottakarspørsmål*. I slutten av framstillinga legg ho stoffet til rette for ein fjern, framtidig lesar. Passasjerar mellom jorda og månen skal finne papira hennes i ballongen ho har sendt dei opp i, og der skal dei kunne lese om «hvordan man elskede i vore barbariske tider.» Denne distanseringa blir eit bilde på at Camilla Collett såg på den norske kvinnelege sjølvbiografien som ein for tidleg fødd sjanger. Men tanken på å gi ut «Optegnelser» blei mindre og mindre framand for henne i hennes siste leveår.

Det er ein nesten ironisk kontrast mellom Colletts visjon av den sanne og verdifulle kvinnelege sjølvbiografien som kunne avdekke den forkrøplande sosialiseringssprosessen og ved det «bringe Menneskeheden kraftigere fremad end meget af det Digt og Hjernesvind, man nu næres ved»¹³, og den angst for det opent personlege som pregar hennes egne forsøk. Mens ho forankrar sjangerens verdi i det kritiske og forandrande potensialet, praktiserer ho sjangerens tendens til å dekke, forsona og harmonisere. I *I de lange Nætter* er denne strategien ein del av den eksplisitte intensjonen: Ho skriv for sine «Børn» og for si eiga «Samvittighed», for å «kaste et renere Skjær over nogle Karakterer og Forhold» (bl.a. faren og broren) som samtida ikkje har forstått. Det opprør og den kritiske innsikt i sosialiseringssprosessen som ungdomsbrev til Emilie Diriks stundom vitnar om, blir til forståing og forsvar i *I de lange Nætter*. Framstillinga av mora er eitt eksempel. I det subjektive perspektivet i brevet, er det den opprørske dottera som opplever motsetninga til mora og som ser hennes veikskap; i memoarboka er det dottera som moras biograf som er på ferde. Ho prøver å forstå henne i eit meir distansert og objektivt perspektiv. Men på ein imponerande innsiktsfull måte forutser den unge, opprørske og kritiske brevskrivaren memoarbokas forteljarrolle. Ho forutser at ho vil bli «sønderrevet av Angerens Fortvilelse» når mora dør. Anger over at ho ikkje har gitt mora nokon glede og ikkje vori som ho burde mot henne. Tjuvefem år seinere blir dette bekrefta i kapitlet om moras

¹³ COLLETT (1862), Første Nat.

død i *I de lange Nætter*. Men brevets påstand om at mora er *skuld* i denne angeren, kan ikkje memoarboka opent formidle, for:

Mine Fortællinger er ingen Selvbiografi, naar man dermed mener en fra et Menneskes Inderste udsprungen og sammenholdt Kjede af Oplevelser og Begivenheder. Jeg har valgt den biografiske Form som en bekvemmere Baggrund for endel Personer og Tilstande, jeg gjerne vilde give den størst mulige Sandhedens og Livets Relief, og jeg har i det mindste ønsket kun at fremtræde saa meget, at jeg kunde konstatere mig som et lyslevende, forstandigt og paalideligt Vidne.¹⁴

Slik sjangerbestemmer ho sjølv boka si. Ho forutser også to ulike lesarholdningar. Nokre vil kritisere henne for å ha «talt for meget om mig selv», andre for det motsette. Men dei siste vil «føle, hvad der *ikke* er talt om, hvad der *inderligst* udgjør og angaar et Menneske.»¹⁵ Det sjølvsbiografiske skulle etter dette vere til stades på eit latent nivå, tilgjengeleg for den kongeniale mottakar.

Ei utgåve av sjølvsbiografien hentar si form og si forløpsskildring frå *danningsromanen*. Nokre sjangerteoretikarar held denne forma fram som den *ideelle*, og definerer ho slik:

«The ideal autobiography (. . .) describes a voyage of self-discovery, a life-journey confused by frequent misdirections and even crises of identity but reaching at last a sense of perspective and integration. It traces through the alert awakened memory a continuity from early childhood to maturity or even to old age. (. . .) And as a work of literature it achieves a satisfying wholeness.»¹⁶

Denne definisjonen ekskluderer ein stor del av det historiske materialet, men råkar sentrale delar av prosjektet til dei mannlege sjølvsbiografane vi stansa ved. Camilla Colletts teoretiske utlegging av det sjølvsbiografiske prosjektet, minner meir om desillusjonsromanen enn om dannelsingsromanen. Men tanken på å realisere eit slikt kritisk prosjekt i sjølvsbiografisk form, kunne ikkje bli anna enn ein flirt med det utenkjelege. Sjølve bildet ho brukar, «Aflæde sig Stykke for Stykke», rommar i seg både det vidunderlege, det forferdelege og det umoglege. Å syne seg fram naken er ikkje berre eit spørsmål om mot, det er og eit spørsmål om kritisk, vurderande avstand til seg sjølv som resultat, som produkt av ein forkvaklande sosialiseringssprosess. Det er ein krevjande sjanger Camilla Collett forestillar seg.

Ho har vurdert sine eigne litterære produkt innafor dei personlege sjangrane som slemme «Mellemting» fordi dei ikkje oppfyller hennes krav til ei sjølvsbiografisk idealform. Sitatet frå *I de lange Nætter* ovanfor indikerer at ho meiner dette også kan gjelde for denne boka. Det synspunktet er sjølvsagt lite fruktbart som analytisk, fortolkande tilnærming til dette spennande verket. For fortolkaren er spenninga som eksisterer mellom den memoaristiske og den sjølvsbiografiske diskursen ei utfordring.

¹⁴ COLLETT (1862), Tolvte Nat.

¹⁵ COLLETT (1862), Tolvte Nat.

¹⁶ BUCKLEY (1984: 39f.).

Camilla Collett heldt heile livet fast på dei personlege sjangranes verdi, men i sitt siste store essay om litteratur og kvinnefrigjering er det først og fremst *romanen* ho nemner som viktig dokumentasjonskjelde når det gjeld kvinners trellekår gjennom tidene.¹⁷ Litteraturhistorisk er det også romanen som kom til å oppfylle dei tematiske krav Collett stiller til sjølvbiografien. Og sjølvbiografien i vårt land fekk aldri den sosiale funksjonen Collett tenkte seg, vart aldri nokon viktig, kritisk sjanger.

¹⁷ «Kvinden i Literaturen», i COLLETT (1877).

ANNELIES VAN HEES, AMSTERDAM

Et romantisk kvindebillede hundrede år efter

Kvinden som et billede på den naturlighed romantikkens litteratur enten følte sig adskilt fra eller dybt forbundet med i en postuleret kosmisk harmoni, er beslægtet med 1700-tallets stereotyp: den følsomme kvinde. Foruden dette ideal findes i perioden det spejlvendte femme fatale billede, eller i den fantastiske genre *La Belle Dame sans Merci*. Denne todeling i kvindetyper synes Karen Blixen med sin forkærlighed for den romantiske periode i litteraturen ukritisk at have overtaget.

Det er efterhånden velkendt at der kan skelnes mellem to typer i hendes fiktive kvinder. Robert Langbaum pegede på en mulig deling i heks-engel typen i søsterparret Eliza-Fanny i «Et Familieselskab i Helsingør» (LANGBAUM 1964: 91), Bernhard Glienke udvidede i 1977 modsætningen til alle parvis optrædende kvinder i forfatterskabet. Det blev til syv par hvor han som overordnet kategori håndterede adel-borgerskab modsætningen i parret Zosine-Lucan i *Gengældelsens Veje*. Et par år derefter prøvede jeg at udvide modsætningen til andre kvinder i forfatterskabet, også dem der ikke optræder i par (VAN HEES 1980). Typerne kaldte jeg for henholdsvis heks og blomst. En anden metaforisk betegnelse, som ligeledes stammer fra selve teksterne, er Marianne Juhls og Bo Hakon Jørgensens Diana-Venus modsætning (JUHL/JØRGENSEN 1981).

Når man gennemgår beskrivelserne for alle fiktive kvinder i forfatterskabet i den hensigt at finde gennemgående træk, kan der på god strukturalistisk vis konstateres en dichotomi som 1. er konstant, 2. dækker alle fiktive kvinder og 3. koncentrerer sig om beskrivelsen af kvindens navn, ydre, det materiale hun er lavet af og hendes mål og attributter. Den ene type hedder heks eller Diana, hun er kølig, kold, bleg eller stiv, hun er lavet af sten, glas, porcelæn, elfenben, mar-