

OM ”RIKTIGA KVINNOR” OCH ANDRA

Agnes von Krusenstjerna

Agnes von Krusenstjerna (1894–1940) är en av den svenska litteraturens mest kontroversiella skildrare av det mänskliga driftslivet. Det som har rört upp känslorna är dels den osminkade öppenheten i kärleksskildringarna, dels att hon inte drog sig för att skriva om förbjudna former av intimitet, som till exempel den samkönade.

Krusenstjernas texter är fortfarande kontroversiella, men nu utifrån andra utgångspunkter än då. I hennes textvärld är kön, etnicitet och sexualitet bemängda med biologisk och kulturell mening på ett sätt som idag knappast passerar som acceptabelt men som då var allmänt.¹ Problemen finns både på en ideologisk nivå och i det litterära bildspråket, karaktärsteckningarna och den övergripande tematiken. Krusenstjerna är ingen idédiktare, utan rör sig närmast i sagans värld. Skrivsättet är melodramatiskt snarare än realistiskt. De goda blir mycket, mycket goda och de dåliga blir mycket, mycket dåliga.

Perspektivet vandrar hela tiden från en romangestalt till en annan och världen ses på olika sätt beroende på vem det är som ser på den. Samma scen kan komma tillbaka flera gånger i berättelsen, tolkad på olika sätt varje gång. Perspektivet är ofta filmiskt, inte sällan expressionistiskt. Prosan är lätt och flödande, men koncentreras ibland så att den övergripande tematiken på några korta, pregnanta rader sammanfattas i en scen där varje detalj är utvald med poetisk precision.

Det verk av Krusenstjerna som brukar diskuteras i genusvetenskapliga sammanhang är *Fröknarna von Pahlen*, den andra av hennes tre romansviter. Den påbörjades under det radikala 1920-talet,

en tid av konstnärliga experiment och utforskande av den moderna människan. Som nämndes i inledningen hade decennier av kvinnokamp resulterat i att svenska kvinnor år 1921 för första gången kunde rösta i ett val till riksdagen, och samma år kom den nödvändiga äktenskapsreformen. Nu var det slut på det husbondevälde som mannen hade haft över hustrun. Behörighetslagen, som trädde i kraft 1925, innebar att kvinnor fick rätt att inneha statliga tjänster, med undantag för präst- och militäryrkena. Traditionella könsroller och samlevnadsformer ifrågasattes i litteraturen, och psykoanalysen gjorde det möjligt att tala om saker som man tidigare knappt hade vågat visa om. Berlin lockade med ett stort utbud av kultur- och nöjeställningar för gaypubliken, och 1933 kom den första motionen i Sveriges riksdag om att homosexuella handlingar inte längre skulle betraktas som brottsliga.^{1b}

Men samma år blev Adolf Hitler rikskansler i Tyskland och marschen mot den stora katastrofen inleddes. Bara några månader efter maktövertagandet förstörde nazisterna Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft och dess bibliotek och arkiv brändes på Berlins gator. Nu var det höger om marsch som gällde. Tillbaka till rasbiologi, patriarkalism och homofientlighet. I Sverige rapporterade *Populär tidskrift för sexuell upplysning* om dessa händelser i en artikel som möttes med åtal.² Börskrascher och den stora depressionen svepte bort framtidstron på många håll i Europa, och i ett allt mer spänt världspolitiskt läge började man också inom kulturlivet att orientera sig mot nationell samling. De lekfulla experimentens tid var förbi.

De första delarna av Pahlensviten blev väl mottagna, även om många tyckte att kärleksskildringarna var allt för frispråkiga, men när de fjärde och femte delarna kom hade klimatet förändrats och Bonniers ville inte ge ut dem med mindre än att författaren gick med på omfattande strykningar i texten.³ Det gjorde hon nu inte utan vände sig i stället till det lilla radikala förlaget Spektrum, men motigheterna var inte slut med detta. När *Porten vid Johannes* och *Älskande par* sedan publicerades (1933) dröjde recensionerna i de ledande tidningarna, trots att författaren genom Tonytrilogin och de första delarna av Pahlensviten var ett etablerat namn.

I sin brett upplagda artikel "Då vinden vänder sig", publicerad i *Social-Demokraten* 28/1 1934, beskrev Karin Boye tystnaden kring Krusenstjernas romaner som ett tecken på att det hade börjat blåsa högvindar i landet och att moralkonservatismen hade brett ut sig. Hennes artikel blev startsignalen för en lång och hetsig strid om litteratur och sexualmoral.⁴ Boye sammanfattade sina iakttagelser med orden: "Reaktionen är här!"

I *Fröknarna von Pahlen* skildrades kärlek mellan kvinnor på ett öppnare sätt än någonsin tidigare i svensk litteratur – och med "öppet" menas här "fördomsfritt" snarare än "naket". Här finns den svenska litteraturens första skildring av ett samlag mellan kvinnor. (Om man bortser från pornografin förstås, för där var sex mellan kvinnor regisserat för en manlig blick ett populärt motiv. Då som nu.) Krusenstjerna var radikal i sexualpolitiska frågor, men hennes texter har också inslag som pekar i rakt motsatt riktning.⁵ Hon drog sig inte för att göra bruk av homofobiska, klassrelaterade, antisemitiska och rasistiska klichéer som hon (?) rotat fram ur den kulturhistoriska skräpkammaren. Hon (?) formligen vräkte ut dem över boksidorna. Om det nu var hon som gjorde det vill säga. Många har påpekat att det finns stora stilistiska och tematiska spänningar i Pahlensviten. Olof Lagercrantz menar att detta kan förklaras med att det inte bara finns en utan två författare till verket, att Krusenstjernas make David Sprengel inte bara korrekturläste utan också lade in utvecklingar som blev allt fler, allt längre och allt säregnare ju längre arbetet med Pahlensviten fortskred och att det var han som låg bakom de problematiska partier som handlar om det homosexuella konstnärskollektivet. Särskilt de erotiska skildringarna bär spår av hans hand, menar Lagercrantz. Liksom de sexualpolitiskt reaktionära, kunde man tillägga. Men också de tydligast antinazistiska och antimilitaristiska.

Litteraturhistorikern Victor Svanberg, som 1928 chockade det literära Sverige genom att hävda att nationalklenoden Viktor Rydberg var homosexuell, kallar Krusenstjerna för "reaktionär" eftersom hon "trots sin frigjordhet hästskt fördömde manlig homosexualitet, som jag räknade till de mänskliga fri- och rättigheterna". Kaj Björk, som under några år var Karin Boyes sväger, menar att Pahlensviten skild-

rar ”homosexualitet som något alldeles förfärligt” och jämför med Martin Kochs homofobiska roman *Guds vackra värld* (1916). Karin Boye menar att det radikala med Krusenstjernas homoskildringar inte ligger i tendensen utan i att de över huvud taget existerar. Det var främst dessa inslag som upprörde sinnena, menar Boye, men påpekar att Krusenstjerna ”gjort alla sina homosexuella individer till ryggradslösa slemdjur och strukit under sin avsky med extra tjocka streck”. Viveka Heyman talar i en uppmärksamman artikel 1946 om Pahlensvitens ”glödande antisemitism” och liknar Krusenstjernas uppfattning i homofrågor vid ”den strängaste moralpredikants”.⁶

Men numera talas det mer om författarskapets nyskapande sida än om dess reaktionära, och flera genusforskare lyfter fram Krusenstjerna som en föregångare till radikalfeminism och queerteori.⁷ De sätter som regel en parentes runt frågan om Sprengels delaktighet i den kreativa processen och lägger ingen större vikt vid det homofoba stråket, som Victor Svanberg, Karin Boye, Viveka Heyman och Kaj Björk fann så problematiskt. Tidigare genusvetenskapliga läsningar sätter kön i första rummet och därefter sexualitet. I denna text blir ordningen den motsatta, vilket får stora konsekvenser. Här undersöks det spektrum av föreställningar om samkönad kärlek som finns inskrivna i Krusenstjernas texter, både de litterärt och sexualpolitiskt nyskapande och de reaktionära. Här ställs frågan om hur dessa föreställningar är relaterade till litterära och andra idétraditioner och hur de bryts mot varandra. I detta arbete har det visat sig att frågan om vem som skrivit vad är högst intressant. Den hjälper oss att se främmande diskurser i Krusenstjernas romaner, textpartier som tematiskt pekar i rakt motsatt riktning mot det radikalfeministiskt utopiska och bär spår av en heteromanligt pornografisk blick. Det handlar inte om att försöka få fram något slags ”autentisk” text och inte heller om att ursäkta Krusenstjerna för plumpheter, utan mera om att se att de olika textsorterna kan kopplas till två makar som var bärare av skilda kulturhistoriska bibliotek och skilda köns- och sexualpolitiska idéer. Jag vill lyfta fram textens stilistiska och tematiska klivenhet i stället för att försöka etablera en estetiskt och idémässigt sammanhållen helhet.⁸

Kapitlet handlar dels om Tonyböckerna (1922–1926), en trilogi

där samkönad kärlek skildras på ett öppet men lågmält sätt, dels om *Bröllop på Ekered* (1935), den sjätte och näst sista delen av Pahlensviten, som är ett av svensk litteraturs mest queera verk, om man med "queer" går tillbaka till ordets ursprungliga innebörd, alltså "udda", "konstig", "excentrisk", "pervers", "förvänd", "homosexuell". *Av samma blod* (1935), den sista delen i Pahlenserien, den som genusforskarna har intresserat sig mest för, finns också med.

En besynnerlig dragning

Agnes von Krusenstjerna hade redan några böcker bakom sig när hon skrev Tonytrilogin, men det var nu som genombrottet kom. Berättelsen om societetsflickan Tony Hastfehrs barn- och ungdomstid väckte både intresse och respekt. Sviten publicerades i rask takt: *Tony växer upp* (1922), *Tonys läroår* (1924) och *Tonys sista läroår* (1926).

Berättelsen är skriven i jagform och perspektivet är Tonys rakt igenom de tre romanerna. Det är den unga Tonys syn på världen vi får möta och hennes utveckling är för år vi får följa. Det är hennes tankar och känslor som är berättelsens centrum. Men samtidigt är romantrilogin en tidsskildring där ett myller av människor och miljöer passerar revy. Folk dyker upp, finns med ett tag, glider bort men stiger ofta in i berättelsen längre fram, förändrade av tiden och omständigheterna.

Livet i Tonys hem tycks vara ett enda långt tidsfördriv, precis som det är i de burgna hem där hon umgås. Man går på visiter och dricker te, man intar middagar och promenerar, man går på baler, reser till kurorter, flirtar, förlovar sig och pratar, pratar, pratar. Arbeta tycks man inte göra i någon större utsträckning, varken i hemmet eller någon annanstans. I den samhällsklass Tony tillhör befattar man sig inte med praktiskt arbete. Det är folk från andra klasser som bereder maten, tar hand om barnen, sköter hemmen och trädgårdarna och ser till att hästarna är i fin form den dag herrskapet vill ta sig en tur till något trivsamt utflyktsmål. Eller att bilen är framkörd, för romanen utspelar sig under en tid då bilar blev vanligare. Kvinnornas uppgifter är att handarbета, musicera, sköta sällskapslivet,

övervaka barnens uppfostran och hålla efter tjänstefolket, men vad männen gör när de inte röker, dricker grogg eller ägnar sig åt erotiska utsvävningar får man inte veta mycket om.

Helst håller man sig till släkten. Man känner sig hemma i varandras sällskap och yvs över sina fina anor, även om det samtidigt finns en ångest över att de gamla släkterna kanske har blivit alltför gamla, i betydelsen kraftlösa. Det finns i berättelsen en oro för att ätter som i alltför många led har gift sig inom en alltför snäv krets löper risk att bli degenererade, det vill säga att förlora sin vitalitet och i stället utveckla svagheter av olika slag. Psykisk sjukdom är en sådan svaghet och homosexualitet en annan.

I Tonys släkt är psykisk sårbarhet en ständigt närvarande skugga. Kvinnorna blir ofta galna när de kommer i giftasåldern. Tonys mor gick som nygift in i en psykos som hon sedan aldrig tog sig ur, och även Tonys nervsammanbrott är kopplade till erotiska upplevelser. Det är som om kärleken, vare sig den nu levs ut eller inte, gör kvinnorna tokiga. Den förvandlar hemmens änglar till glupska hondjur, till monster. Även männen bär på svaghetsanlaget, men hos dem får det andra förtecken. De lider inte av för mycket aggressivitet som kvinnorna gör, utan för lite. De saknar riktning och kraft, blir ytliga, fåfänga, effeminerade och sexuellt attraherade av män eller av dominanta kvinnor. Tonys vänner, tillika släktingar, Magnus och Bo, hyser båda en stark dragning till män men låter sig också kuvas av hänsynslösa kvinnor. Sårbarhet och homosexualitet hänger samman i denna romanvärld. Här, liksom i Krusenstjernas kommande böcker, är degenerationstanken viktig, särskilt när det gäller manlig homosexualitet. Relationer mellan kvinnor framställs mer mångfacetterat; ibland handlar det om ärftliga dispositioner, andra gånger rätt och slätt om attraktion.

Tony förväntas inte arbeta för sitt uppehälle. Hon ska gifta sig med en man som sedan ska försörja henne. Hon ska gå från sin fars hem direkt till den blivande makens, utan att någonsin ha stått på egna ben. Någon yrkesutbildning är det aldrig tal om. Den planerade karriären är moderns och makans.

Detta låter enkelt men är i själva verket så komplicerat att Tony inte mäktar med det. Sexualiteten är det nav omkring vilket allting

snurrar i romanens kvinnoliv, det vill säga heterosexualitet utövad inom äktenskapet. Tony försöker förbereda sig på detta men lyckas inte särskilt bra. Hon förlovar sig med en lämplig äktenskapskandidat men bryter med honom eftersom hon – och kanske även han – är mer attraherad av en annan man. Hon blir alltmer labil och alltmer experimentell i sin sinnlighet. Hon söker inte längre lycka och ömsesidighet utan använder sexualiteten på ett självdestruktivt sätt. Hon förstår inte längre sina egna handlingar. Under en vistelse i London söker hon upp en flyktigt bekant man som inte bryr sig om henne och som hon själv inte tycker om. Hon följer honom till sjaskiga barer och hamnar slutligen i ett rum på en trist bordell. Det är inte lust som driver henne. Det är inte ens nyfikenhet.^{8b}

Under den senare delen av berättelsen intresserar sig Tony mest för män, men tanken på samkönad kärlek är hela tiden närvarande i berättelsens känslövärld. Den finns hos de män Tony umgås med och den finns hos hennes själv som ett minne som aldrig förlorar sin laddning:

Så kom jag att bland mycket annat även berätta den underliga historien med Maud Borck, den vackra flickan som hyst en så besynnerlig dragning till mig och slutligen relegerats från vår skola, efter det hon överraskats i en misstänkt situation med en annan yngre flicka. Andedräkten stockades i mitt bröst, då jag drog fram Mauds och mina samtal – då jag sökte skildra hennes kyssar, hennes försök till närmanden. Då hade jag inte förstått henne alls, men medan jag talade med Herbert tyckte jag, att allt med ens stod för mig i ett klarare ljus. De makter, som vilja snärja oss och våra sinnen, fingo ny mening, jag tyckte mig förstå dem utan att längre endast känna avsky.⁹

Det är fästmannen hon berättar för. Han lyssnar uppmärksam och talar sedan om sina egna erfarenheter. Han har känt samma dragning till sin vän Bo, som Tony har gjort till Maud. Båda har alltså haft sin första erotiska upplevelse tillsammans med någon av samma kön.

Tony har fantiserat om samkönad sinnlighet sedan mycket ti-

digt i livet. Hennes barndomskamrat berättade en gång om hur en flicka agades av en lärarinna, hur hon låg över lärarinnans knä och fick smisk på stjärten. Flickorna håller varandras händer och dröjer lustfyllt vid tanken på denna scen, som troligen är inspirerad av de halvpornografiska sedeskildringar som David Sprengel översatte vid tiden för romanens tillkomst.¹⁰ Kamraten berättar en liknande historia om en pojke, men den berättelsen intresserar inte Tony. Det är flickan som fascinerar:

Mina tankar återvände oupphörligt till flickan, som låg kullkastad över lärarinnans knä. Med en samvetsgrannhet som varit värd något bättre genomgick jag allt i detalj, och då jag i inbillningen tyckte mig se tyget spänna mellan benen på flickan och plötsligt strama till, genomfors jag av en underlig ilande förnimmelse.¹¹

Vid sexton års ålder möter Tony Maud Borck, flickan som blir hennes vän och som försöker förföra henne. Maud pratar oavbrutet om än den ene mannen, än den andre. Hon är framfusig och företagsam, låter sig kyssas och smekas av flera. Hon blir förälskad gång på gång, om det nu är förälskelse det handlar om, för Tony uppfattar väninnans kärlekshistorier som ytliga. Tillsammans lär sig flickorna mer om kroppens mysterier. Det är inte bara den samkönade kärleken som varit *terra incognita* för Tony, utan vuxenvärldens sexuella realiteter över huvud taget. Närmandet mellan flickorna sker samtidigt som Tony förstår att hennes far har ett förhållande med en gift kvinna och Maud har varit vittne till ett samlag mellan två berusade människor på en bakgård.

När Tony börjar sin berättelse om Maud "är det som om en grå dimma steg upp och skymde det leende flickansiktet för mina ögon". Det är något hotfullt med Maud, något som kanske liknar den sjukdomsskugga som vilar över hennes egen släkt. "Och ändå! Den lockelse hon då fick för mig känner jag ännu, när jag tänker på henne, och med en liten rysning ser jag hur den grå dimman får en svag skiftning i rosa."¹²

Mitt uppe i alla sina manshistorier kan Maud plötsligt kyssa Tony och göra oväntade närmanden. Tony förstår inte vad det är som

sker. Hon försöker tolka in det i vänskapens tankefigur men lyckas inte alltid. Något i det Maud gör och säger faller helt enkelt utanför ramarna. Och själva ramarna, ja dem förstår Tony sig inte heller på. När Maud pladdrar på om alla pojkar och män hon har mött börjar Tony fundera på om hon själv kanske har lagt ribban lite för högt när det gäller vad som ska räknas som "förälskelse" och "kärlek".

Jag hade aldrig tagit mitt lilla svärmeri för kadett Puke på allvar, men under det jag lyssnade till Maud, vände jag och synade detta mitt svärmeri, och medan de vita vedkubbarna föllo samman till lysande, glödande kol började min känsla att alltmer kostymera sig till likhet med den kärlek min väninna beskrev. Var det så, då behövde jag ju inte längre sörja över att jag inte förstod!¹³

Tony tänker att hon kanske kan klä ut sitt "lilla svärmeri" till "kärlek", samtidigt som hon anstränger sig för att inte se relationen med Maud som något mer än "vänskap". För det är inte lätt. Flickorna ser på sig själva i en spegel, som så många av litteraturens kvinnopar hade gjort före dem, och båda tycker att den andra är vacker. De räcker varandra handen som ett tecken på sin vänskap, men det stannar inte vid det:

Hon tog inte min hand. Hon smög sig intill mig mjuk som en våg. Hennes hår doftade! Hennes hud doftade! Något liknande en svindel kom över mig. Hon tryckte sin mun mot min, och jag drog mig undan.¹⁴

De talar ständigt om pojkar och män. Maud dramatiserar varje blick, varje möte, varje kyss och pumpar upp små vardagshändelser till jättelika fantasiballonger, alltmedan Tony fascinerad hör på. Maud talar om "den rätte", om "läppar som voro som eld", om "den kärlek, som söndertrasar min själ" och skriver dikter med rimmet "hjärta-smärta". Orden är allt för storståtliga för de erfarenheter hon berättar om, vilket gör den *unga* Tony förbryllad, men för den äldre Tony, alltså hon som skriver ner dessa minnen, liksom för läsaren av romanen, framstår det snarare som komiskt. Och kanske också som

oroande, för det blir tydligt att Maud och Tony anstränger sig för att ladda olikkönade händelser med en mening de *inte äger*, samtidigt som de, eller åtminstone Tony, försöker tömma de samkönade på en mening de *uppenbart har*. Den ena operationen är lika svår som den andra.

Maud klagar allt oftare över att Tony är så kall mot henne och Tony förstår inte varför. Hon visar på alla sätt att hon bryr sig om sin vän. Hon bedyrar sin vänskap och smeker henne vänligt, men detta är inte nog för den blodfulla Maud:

– Du är så kall mot mig! hörde jag henne viska. Du kysser mig aldrig! Och jag längtar så efter dig!

– Men jag är ju här! sade jag, förirrad av denna häftighet.

– Du är här! upprepade hon. Javisst! Jag känner ju dig så nära! Sakta trevade hennes hand runt min midja.

– Så rund du är redan! sade hon. Vet du, du är bestämt lik en liten statyett jag har därhemma av en naken flicka. Du måste se den en gång! Hennes midja är så rund och fin och hennes barm också, och bröstet höja sig litet, som om de ville blomma, fasta och fyllda av kraft!

Hennes hand hade redan hunnit upp till mitt bröst, och jag mötte hennes glänsande blick. Jag böjde mig åt sidan, och armen sjönk åter ned i mitt knä.¹⁵

Tony vill se relationen som vänskaplig, men Maud driver den i riktning mot erotik – dels genom sitt kroppsliga närmande, dels genom att jämföra Tony med en staty av en naken ung kvinna. Detta går definitivt utanför vänskapens ram. Tony tänker mer och mer på Maud och försöker förstå hennes egenheter. Som ofta hos Krusenstjerna går tankarna till klass. ”Den vackra Maud, den flyktiga Maud – vem var hon egentligen? En liten matfrisk och ostadig borgarflicka med en aptit på mäns och gossars ömhet och allt slags ätbart, som tycktes omätligt.”¹⁶ Det homoerotiska momentet benämns inte specifikt, utan ses mer som en form av excess. Maud kan liksom inte få nog.

Så en kväll närmar det sig ett avgörande mellan dem. Som vanligt berättar Maud om intimiteter med olika män, men så säger hon:

Jag fick tag i en bok därhemma, jag tror det var en översättning, och där stod så mycket om flickvänskap. Du borde också läsa den, men jag vågade inte ta den med mig. För resten vet jag ej, om det där jag läste om kunde kallas för vänskap. Det var mera kärlek kanske ... De älskade varandra, de där flickorna, och kysstes. Det var så vackert.¹⁷

Återigen närmar sig Maud Tony genom ett konstverk och Tony blir alltmer benägen att ge upp sitt motstånd. ”Det var som blomblad på mina ögon, som fina fingrar om min strupe, det var som om något ville lent strypa mig; det skrämde mig, och ändå kändes det, som om det just nu skulle vara skönt att få hänge sig åt detta som skrämde.”¹⁸

Maud berättar om en vacker naken flicka på en strand. Tony tycker det är besynnerligt med alla dessa berättelser och jämförelser, men samtidigt börjar hon tänka på olika nakenscener i sitt eget liv, hur hon badat tillsammans med den kvinna som sedan visade sig vara faderns älskarinna och hur hon själv hade undersökts av skolläkaren. Då hade hon inte varit så upphetsad som hon nu är. ”Inom mig brast det fram en vek längtan efter ett obeskrivligt något, vars namn jag ej visste.”¹⁹ Orden är knappast valda på måfå. Detta är återigen ett eko av ”The love that dare not speak its name”.

Maud fortsätter förförelsen och blottar Tonys ben. Tony ser sig själv utifrån, känner det som om hennes kropp inte längre är hennes egen och bryter hastigt den erotiska situationen.

Var jag ond? Var jag glad? Var jag ledsen? Jag visste det inte! Men jag visste att jag var rädd, riktigt rädd nu, och därför ville jag gå min väg. Jag gick ifrån henne utan att säga adjö och utan att ge henne någon förklaring

När jag kom ner på gatan, drog jag häftigt efter andan som om jag varit nära att kvävas.²⁰

Den unga Tony håller av Maud men förstår henne inte. Den äldre Tony, hon som berättar om den unga, analyserar henne som en ovanligt sinnlig människa som börjat sin erotiska bana med pojkar för att sedan gå vidare till flickor.

Hon var en bortskämd rik borgarflicka, som var van att få allt vad hon önskade; hon ville ha allt vad hon fick lust till, och när hon fått det, kastade hon bort det och fortsatte till det nästa, som sedan kom i tur att kastas bort. Hon begrep inte, att det fanns gränser, och förstod inte, att hon överträdde några. Var det hela en livskraftig ny bourgeois glupskhet och brist på disciplin?²¹

Mauds gränsöverskridande begär kopplas till klass, något som var vanligt i den sexologiska diskursen men som här turneras på ett lite annorlunda sätt. Det förbinds inte med adlig degeneration som det vanligen gjorde, utan med en livskraftig borgerlighet. Maud vänder sig inte till flickor av brist på kraft, som litteraturens adel brukade göra, utan på grund av ett övermått.

Tony/berättaren ser tillbaka på dessa händelser: ”Jag förstod inte då, att min rädsla delvis berodde på att jag, samtidigt med att jag stöttes tillbaka från henne, drogs till henne, som om hon vore en magnet.”²² En dag mötte hon Maud arm i arm med en yngre flicka. Den unga Tony förstod att det hade hänt något mellan dem, men inte vad. Den äldre Tony förstår mer. ”Bakom henne tyckte jag, att en svart förvriden trädgren i den begynnande skymningen ironiskt grinade mot mig.”²³ Grenen är ”förvriden”, ett ord som delvis är synonymt med det demoniserande ordet ”pervers”. Men därefter kommer en lång reflektion över Maud, som avvisar de vanliga tankeschablonerna.

När jag tänker tillbaka på Maud, kan jag ändå inte förstå, varför just hon skulle driva in på den väg, som väl sällan andra än de lastbara, de sjukligt lastbara, gå. Alla hennes brev ge mig, när jag nu åter läser igenom dem, ett intryck av en öppen natur, mer erotisk än de flesta, men ej fallen för att gömma på något, snarare då benägen för att bravera en smula med allt vad den upplever. Hennes utseende gav mig samma intryck. Inte någon osund blekhet, som döljer lika mycket som den talar om, inga skuggor kring ögonen, ingen slapphet kring munnen! Allt var friskt och rosig, och hennes ögon sågo rätt på den hon talade med.²⁴

Maud bär inga yttre tecken på lastbarhet, som de avvikande brukade göra i både fack- och skönlitteraturen, ändå går hon över gränsen för det tillåtna med den yngre flickan. De blir upptäckta inne på toaletten "... och då..."²⁵ Vi får aldrig veta vad som hände. Maud försöker förklara för Tony. "Jag kan inte hjälpa det! sade hon. Och jag vet inte varför människor döma så hårt. Jag ville inte göra något ont, och den lilla flickan var så lätt att..."²⁶ Så lätt att vad då? Förföra, antar vi, men detta verkar varken hon eller kamraterna kunna sätta ord på. "Det är inte så förbaskat lätt att säga", utbrister en av Tonys klasskamrater. "Jag har aldrig hört talas om sådant där förr, men jag har läst om det. Saker som man inte ens vet namnet på äro i allmänhet de farligaste!"²⁷ Vägen till det förbjudna tar återigen omvägen över en bok, som om det inte vore åtkomligt i direkt tal.

Tony och Maud skiljs åt som vänner. Hon talar inte om Maud med någon, men glömmer henne aldrig. Maud blir den erfarenhet som Tony jämför både egna och andras erotiska erfarenheter med. Till exempel händelsen med Claes. "Jag avskydde honom efter det jag nyss fått höra, men ändå drogs jag till honom. Och med ens kom jag att tänka på, att det varit i mitt förhållande till Maud, som jag först upplevat dessa känslor."²⁸ Attraktion och repulsion i ett och samma ögonblick. När hennes vän Bo berättar om sina heta känslor för Magnus är det återigen till Maud som hennes tankar går.

En tanke kom mig att plötsligt spritta till. Kanske endast för att han nämnt Mauds namn. En scen, som jag aldrig skulle glömma, dök upp så tydligt, att jag tyckte mig höra sprakandet från eldbrasan, som övergöt Mauds unga ansikte med ett glödande skimmer: jag kände åter hennes hand treva mot min kjol och mindes svin-deln, som gripit mig, då en ömhet, som jag icke förstod, slog emot mig under framvisade ord och vid den heta beröringen av hennes hand mot min nakna hud.

Var det inte något av detta, som Bo just nu försökte tala om för mig? Något, som förskräckte och tjusade honom på en gång? Män och kvinnor kanske ändå icke voro så märkvärdigt olika varandra? Samma sensationer! Samma upplevelser! Samma rädsla och samma dragning!²⁹

Många män är homosexuella och könsmässigt ambivalenta i den här romanen och manlig homosexualitet sätts genomgående i samband med någon form av svaghet, men den mest degenererade av alla män i romansviten är heterosexuell, nämligen Tonys psykiater. Han förför henne, gör henne sjuk och förnekar sedan vad han har gjort. Han är en kallhamrad karriärist som utnyttjar kvinnor.

Tonytrilogin ger en förhållandevis balanserad bild av såväl kvinnligt som manligt samkönat begär. De flesta homofoba standardtolkningar avvisas på något ställe i texten, även om de sedan dyker upp igen lite längre fram. De samkönade relationerna handlar oftast om kärlek, även om det inte är rätt ord för det som inträffar mellan Maud och flickan på toaletten. Här är det i stället associationen mellan homosexualitet och pedofili som aktualiseras, något som går tillbaka på det antika Greklands manliga pederastikultur som beskrivs i exempelvis Platons *Symposion*.

I Tonyböckerna framställs mäns och kvinnors samkönade relationer som mer lika än olika varandra och de värderas lika, något som står i skarp kontrast till hur det skulle bli i Pahlensviten. För där finns det, som vi ska se, ett iögonenfallande böghat. Förmodligen sammanhänger detta med att Krusenstjernas make David Sprengel då började lägga sig i hustruns skrivande.

Stiletten och rosen

Fröknarna von Pahlen handlar om åren före första världskrigets utbrott men nådde läsarna under uppmarschen till det andra. Dess cykel med militarism och tyskeri bland officerare och den politiska högern gällde det första kriget, men kunde förstås läsas som ett ställningstagande inför samtida förhållanden. Detta placerar romanbygget i politikens brännpunkt. Andra gånger känns det väldiga romanverket närmast tidlöst.

Sviten skrevs på bara fem år. De första delarna, *Den blå rullgardinen* och *Kvinnogatan*, publicerades 1930 och året därpå kom *Höstens skuggor*. Del fyra och fem, *Porten vid Johannes* och *Älskande par* (1933), lät vänta på sig lite längre, vilket hade att göra med att Bonniers inte ville ge ut dem. De avslutande delarna, *Bröllop på Ekered*

och *Av samma blod*, publicerades 1935 och det är dessa romaner som resten av det här kapitlet ska handla om.

Fröknarna von Pahlen utspelar sig mestadels i lantlig herrgårdsmiljö, men också i mondäna societetsmiljöer i Stockholm. Roman-sviten berättar om några släkter och sociala kretsar där olika gestalters öden konstfullt flätas samman till en komplex helhet. Centrala motiv presenteras, repeteras och varieras och symbolvärlden fördjupas alltmer under berättelsens gång.

I centrum finns Angela och Petra von Pahlen, två kvinnor som lever tillsammans på sitt gods Eka. Båda blir djupt förälskade mer än en gång under de år vi får följa dem men förblir ändå fröknar berättelsen ut. Angela är Petras fosterdotter, men ålderskillnaden mellan dem är inte så stor. De är mer som systrar för varandra än som mor och dotter och ibland liknar de mest av allt ett heterosexuellt par, där Petra intar den manliga positionen. När Angela är nitton år gammal blir hon förälskad i en man som tidigare har varit Petras älskare. Hon blir gravid med honom, och när han överger henne på samma sätt som han en gång övergav Petra, ja då träder Petra in i rollen som barnets andra förälder. I den avslutande delen av sviten flyttar Frideborg och Agda in på Eka, två kvinnor som tidigare har varit tjänstefolk men som visar sig vara en del av släkten med samma rätt till Eka som Petra och Angela. Mellan Angela och Agda växer det fram en djup förälskelse, en av de ljusast skildrade relationerna i hela romansviten.

Petra och Angela umgås flitigt med en annan Pahlenfamilj, som bor på granngodset Ekered: Hans von Pahlen och hans judiska hustru Betty, den frodiga moderligheten personifierad. Att hon är av judisk börd är viktigt i berättelsens föreställningsvärld, som är full av blodsmystik och rastänkande. Kategorier som det adliga, det judiska och det romska blir bärare av berättelser om kroppsliga, psykologiska och kulturella egenskaper på ett sätt som idag framstår som mycket problematiskt.

I Angelas och Petras närhet finns också arrendatorn Tord Holmström, en hjältegestalt, och hans förfärliga maka Adèle, berättelsens häxa. Det finns en förälskelse mellan Petra och Tord som går på sparlåga genom hela sviten, men som flammar upp när Tord har dö-

dat Adèle och det redan är för sent att bygga en gemensam framtid.

Lite mer i periferin finns familjen Landborg, dominerad av den lika kyliga som erotiskt omättligen modern Isa. I det kärlekslösa hemmet söker sig barnen Stanny och Bernard till varandra och utvecklar en incestuös förbindelse. Denna Stanny var tidigare Angelas klasskamrat när hon gick i hushållsskolan och de båda flickorna blev varandras första kärlek. Här finns också Lilian och Peter von Pahlen med barnen Paula och Stellan. Lilian hyser en passionerad kärlek till väninnan Alexandra Vind-Frijs och deras relation framstår som en karikatyr av den romantiska vänskapen, den tankefigur som hade hårbärgerat den samkönade kärleken i 1800-talets litteratur. Sonen Stellan ingår i det homosexuella konstnärskotteriet runt greve Gusten Värnamo af Sauss, en konstellation som får stort utrymme i det följande, eftersom så mycket tankematerial kring samkönad kärlek har samlats här. I detta kotteri finns också målaren Kiss Nilsson och dansaren Elias Vanselin, som båda trår efter Gusten, eller i varje fall efter hans pengar, och som ibland dessutom intresserar sig för varandra.

En viktig person i en bok om kärlek mellan kvinnor, om än ganska perifer i romanen, är Bell von Wenden. Hon är Stannys och Angelas lärare på hushållsskolan där hon gör oönskade närmanden mot Angela. Längre fram ingår hon i det homosexuella konstnärskotteriet där hon gör oönskade närmanden mot Agda. Hon är den enda kvinnan i romansviten som uteslutande intresserar sig för kvinnor.

Flera olika genrebeteckningar har använts för att karaktärisera Pahlensviten, bland annat *le roman-fleuve*, där Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) brukar lyftas fram som modell. *Le roman-fleuve* är brett upplagda sedeskildringar där det inte i första hand är en individs utveckling som för berättelsen framåt utan en hel släkts eller grupps öden. Bildnings- och utvecklingsroman har också provats, eftersom romansviten följer särskilt den unga Angelas utveckling från att vara en föräldralös flicka till att bli en ogift mor. Anna Williams kallar den en idéroman, medan Merete Mazzarella föreslår beteckningarna släktroman eller biologisk roman. Det sista är en ovanlig beteckning men har sina poänger eftersom föreställningen om blod i betydelsen kulturellt/biologiskt

arv ges en så stor betydelse. Blodet inkluderar både det som idag kallas gener och en kulturell komponent; det blir bärare av berättelser som sträcker sig över generationerna.³⁰

Man kunde också kalla verket för en saga, som följer drömmens dramaturgi med blixtnabba klipp från ett tillstånd och ett annat. Människorna har sina givna egenskaper och liknar sagoväsen som egentligen inte förändras så mycket under berättelsens gång. Angela är ängeln och Adèle häxan. Betty är modern och Dora älskarinnan. Rosita är den prostituerade och Bell von Wenden den homosexuella. Det barnafödande kvinnokollektivet på Eka är sinnebilden för det goda och naturliga, medan det homosexuella manskollektivet får förkroppsliga det onda och onaturliga. Liksom i sagan, eller melodramen, arbetade Krusenstjerna med starka kontraster mellan de goda gestalterna och de onda, mellan den närande naturen och den depraverade kulturen, mellan det röda vinet och den oklanderligt vita duken. Krusenstjerna skrev under stark inspiration och ändrade inte mycket i det skrivna. Hon fann formen för sina berättelser i samma stund som hon skrev ned dem. Hennes prosa är enkel, böljande, lyrisk – liksom naturvuxen, skriver Lagercrantz.³¹

Men ibland finns det stilistiska brott i texten. Prosan slår över i en styltig och petimeteraktig stil, ständiga inpass i satserna stoppar upp flödet och gör meningarna längre. Tonen blir torr och hånfull, kärleksskildringen slår över i det voyeuristiska och berättelsen blir till satir och grotesk. Lagercrantz förklarar dessa stilbrott med att det helt enkelt är en annan författare som håller i pennan här, nämligen David Sprengel, "allestädes närvarande" i de erotiska och satiriska passagerna. Från *Porten vid Johannes* är Sprengel "delförfattare till verket", menar Lagercrantz och tänker sig att Sprengel har skrivit så mycket som 9 % av texten i *Bröllop på Ekered*, något han kommer fram till dels genom att granska manuskripten till Pahlensviten och dels genom stilistiska, tematiska och ideologiska argument: "Stilen, innehållet, tendensen, allt pekar på Sprengel." Han tror att Sprengel kan ha gett idéer och uppslag till hustrun och menar att "vad kompositionen beträffar har han varit livligt verksam".³² Slutligen framkastar Lagercrantz tanken att Krusenstjerna inte alltid gick igenom makens ändringsförslag ordentligt eftersom hon ofta

drabbades av psykiska sammanbrott efter långa perioder av skrivande. Sprengels insatser har ibland varit till gagn för romanerna och ibland inte, menar Lagercrantz och summerar:

Sprengels voltairska kallgrin står oförmedlat vid sidan av den lyriska intensiteten hos Agnes von Krusenstjerna. Det blir av förbryllande verkan. Stiletten och rosen på samma tavla.

Inte minst på grund av Sprengels insatser blev Fröknarna von Pahlen ett ofantligt ojämnt verk och stora partier – särskilt de som sysslar med de depraverade konstnärskretsarna – kunde saklöst utgå.³³

Lagercrantz var inte först med teorin om att Sprengel hade del i tillblivelsen av Pahlensviten och att det var han som låg bakom det som väckte anstöt. Viveka Heyman karaktäriserar de partier hon menar vara författade av Sprengel så här:

dessa partier skiljer sig från resten genom meningarnas längd. Agnes von Krusenstjerna skriver annars korta, smidiga meningar. I dessa s.k. sedeskildringar kan meningarna ofta sträcka sig över en tredjedels sida, vilket ger dem ett omisskännligt syskontycke med sina kolleger i Sprengels företal.³⁴

Hon noterar också att de långa meningarna dyker upp i de passager ”som handlar om politik och homosexualitet” och att de uttrycker samma ideologi som Sprengel brukade ge uttryck för i olika sammanhang. Betydelsen av detta har aldrig diskuterats närmare av genusforskarna. Anna Williams menar att ”på sina ställen är stilbrytningen minst sagt uppenbar” men är ändå ganska erkännksam mot Sprengel. Birgitta Svanberg vill tona ned betydelsen av Sprengels insatser vid romansvitens tillkomst, medan Rita Paqvalén vill sätta en parentes runt hela frågan om vem som har skrivit vad.³⁵

Själv vill jag knyta tillbaka till Lagercrantz iakttagelser, trots att det finns fog för den kritik genusforskarna riktat mot honom.³⁶ Jag tror alltså att han – och Viveka Heyman – har rätt i att Sprengels insatser var betydande och menar att det är rimligt att ta med det

i läsningen av Pahlensviten. Lagercrantz beskrivning av makarnas respektive skriv- och tankesätt kan användas för att identifiera olika diskurser kring samkönad kärlek som inbördes är oförenliga: ett skrivsätt som är modernare och öppnare, det som genusforskarna har intresserat sig för, och ett som pekar bakåt i tiden, är mer pornografiskt och samtidigt mer moraliserande.³⁷ Det första ligger närmare Krusenstjerna, det andra närmare Sprengel.

Frågan om vem som skrev vad är alltså viktig för det fortsatta resonemanget, så låt oss dröja lite vid den. Genom att jämföra olika manuskript med varandra kunde Lagercrantz visa att Sprengel hade gjort mängder av ändringar och tillägg i Krusenstjernas texter och redovisar resultatet av sin jämförelse sida för sida och rad för rad.³⁸ Detta är säkra data och när jag i fortsättningen påpekar att det är Sprengel som har skrivit något är det dessa data som avses. Uppgiften att Sprengel kan ha skrivit så mycket som 9 % av *Bröllop på Ekered* bygger dock på osäkrare grund, nämligen stilistiska och innehållsliga argument. Det kan handla om värderingar, textens flöde, berättarens perspektiv, anspelningar på annan litteratur, personer och kulturpolitiska frågor som intresserade Sprengel.³⁹

Den stilistiska och innehållsliga kluvenheten hänger samman med den sexualpolitiska tendensen, som är djupt motsägelsefull och består av (minst) två skilda diskurser. Den ena, den som de genusvetenskapligt orienterade läsningarna har lyft fram, är Krusenstjernas egen, medan den andra, den som många har förklarat bort på ett eller annat sätt, har sprengelska drag. Den reproducerar klichéer från libertinistisk och pornografisk litteratur, som Sprengel i egenskap av översättare och privatforskare var expert på. De människor som karikeras i romanen var hans personliga hatobjekt. Stilistiska och berättartekniska egenheter i texten pekar i samma riktning. Dessutom ingick det faktiskt i makarnas litterära samarbete att han skulle ”krydda” hennes texter.

Krusenstjerna lyfte själv fram makens roll i hennes konstnärliga arbete. I ett efterord till Pahlensviten uppger hon att han har läst korrektur och hjälpt henne att ”utvälja och uppliva detaljer ur de skildrade skedenas politiska historia”. Därefter ger hon fingret åt oss framtida litteraturforskare:

Under årtal skola kanske små petiga litteraturprofessorer med näsorna i vädret eller trynen som snörvla böka upp vem den och vem den och vem den där personen kan vara i mina romaner. Men ni komma bara att finna att, utom mitt, ett enda namn står skrivet över mina böckers blad, liksom med en osynlig skrift som i stark belysning kan lockas fram, och det är namnet David Sprengel.⁴⁰

Också i ett svar på en fråga från *Bonniers litterära magasin*, som gällde diktarens förhållande till litteraturkritiken, lyfter Krusenstjerna fram makens betydelse:

För honom framlägger jag mina idéer, då boken redan är i sin stora helhet klar i mitt huvud. Under de samtal vi härvid ha med varandra bli mina diktade personer alltmera verkliga – ja, i regeln verkligare än de människor jag träffar. Ofta håller då denne min egen kritiker upp en lykta över mitt verk, från vilken det faller ett flammande blixtljus över det och dess diktade gestalter.⁴¹

Sprengel var uppenbarligen belåten med denna text, för han tog med den i sin antologi *Förläggarna, författarna, kritikerna* (1935), som tillkom med anledning av striden kring Pahlensviten. Den passar egentligen inte riktigt in i boken, men han tar med den för att författaren, som han skriver, ”bestämt yrkat på” att han skulle göra det. Om det nu är Krusenstjerna som har skrivit texten, vill säga, för också den har sprengelska stildrag.⁴² Det hör till saken att maken skötte en del av hustruns korrespondens och att han då kunde ta sig häpnadsväckande friheter. I ett brev till förläggaren Karl Otto Bonnier 30/7 1933 skrev han angående Pahlensviten: ”Jag ansvarar i alla fall för att innehållet i de två sista, d. v. s. 6 o. 7, icke blir erotisk anstötligt, utan tvärtom i detta avseende försonande och förklarande volymerna 4 o. 5.”⁴³

Det verkar som att Sprengel uppträdde i rollen som litterär allt i allo på ett tidigt stadium i äktenskapet, ja, att han hade utvecklat den rollen åt sig redan innan han ens hade träffat Krusenstjerna. Han hade nämligen hunnit erbjuda sig att spela en liknande roll för inte mindre än tre andra kvinnliga författare: Anna Branting, Marika

Stiernstedt och Olly Donner.⁴⁴ Att Stiernstedt var adlig, Branting hade varit ingift i adeln och Donner var rik var troligen ingen tillfällighet. Sprengel var mycket intresserad av det adliga. Han ville bistå dessa kvinnor med sina kunskaper, ”krydda” deras stil, vara deras impressario och sedan vara med och dela på förtjänsten. Relationen mellan Colette och hennes förste make Willy tycks ha varit Sprengels förebild: Colette skrev medan Willy ”kryddade” och tog åt sig både äran och förtjänsten.⁴⁵ Marika Stiernstedt, som umgicks intensivt med Sprengel en tid, berättade senare om hur han hade föreslagit att de två skulle samarbeta:

Sprengel menade att om *han* fick ta hand om mig, ordna lite bättre svenska åt mig, ge mig – visst inga råd eller uppslag – men en upplyst och hängiven lektörs hjälp o.s.v. – Vi talade en del om dessa Colette-böcker av *mig*!! Hon var då ännu mest känd (eller bara känd) för sina Claudine-böcker, exakt samma en ung flickas utvecklingshistoria som Agnes v. K. sedan publicerade med sina Tonyböcker!! Jag skulle, föreslog han, ta upp barndomen, mina första vaga erotiska erfarenheter, första författarförsök.⁴⁶

Stiernstedt gjorde denna dagboksanteckning 1951, alltså samma år som Lagercrantz bok publicerades. Troligen finns det ett samband och anteckningen ska därför tas med en nypa salt. Men klart är att Sprengel hade stora kunskaper att erbjuda, särskilt på området ”ryktbara sedeskildringar”. Han översatte bland annat Matteo Bandellos *Renässansnoveller* (1927), Jean-Jacques Rousseaus *Bekännelser* (1912–14) och Denis Diderots *Nunnan* (1925), varav inte minst den senare lystet dröjer vid den samkönade erotik som klosterlivet så gärna förknippas med i pornografiska sammanhang. (Lillian Faderman utnämner *Nunnan* till en av det litterära 1700-talets mest förvridna skildringar av begär mellan kvinnor.⁴⁷) Han översatte också Søren Kierkegaards *Förförarens dagbok* (1902) och två romaner av Herman Bang, Nordens vid den här tiden mest kände homosexuella författare.⁴⁸ Men varför han trodde sig om att kunna bli en bra impressario är en gåta, med tanke på att han själv hade så svårt att klara sin försörjning och ständigt kom i konflikt med folk.

Sprengel försökte också sälja in sina tjänster till åtminstone en manlig konstnär, nämligen Rolf de Maré, finansiär och ledare för den sedermera legendariska Svenska baletten i Paris, som nämndes i inledningen.⁴⁹ Den bereste och språkkunnige Sprengel tänkte sig att han skulle kunna fungera som ett slags dörröppnare för företaget, och dessutom föreslog han att han skulle engageras som ”någon kombination mellan programförvaltare och påkläderska, gärna med min huvudsakliga manuella insats förlagd till den senares verksamhetsområde”. Han lyckades få lite pengar av de Maré och tackade för dem i ett brev som han undertecknade ”D. S. garderobière vid Svenska Baletteatern”, alltså en *kvinnlig* garderobiär.⁵⁰ Förmodligen tänkte sig Sprengel att detta flörtande med såväl (homo)erotik som könsöverskridande skulle tilltala den öppet homosexuelle de Maré, men något samarbete blev aldrig av. Rolf de Maré for till Paris med dansaren och koreografen Jean Börlin, målaren, scenografen och Pariskännaren Nils Dardel samt dansaren och koreografen Carina Ari, men utan David Sprengel.

Detta tålde inte Sprengel. Fick han inte vara med i företaget skulle han förgöra det – och kanske var det han som låg bakom en anonym artikel i skandaltidningen *Fäderneslandet*, där Rolf de Maré, Nils Dardel och Jean Börlin outades som homosexuella och smädades på ett sätt som tyder på att författaren personligen kände sina offer. Artikeln blev början på ett pressdrev mot de Maré och hans balett företag där det inte fanns någon gräns för vad som kunde sägas. Den antisemitiska högertidningen *Vidi* kallade Jean Börlin för ”detta genuina generaläckel” medan vänstertidningen *Gnistan* skrev om den ”äckliga företeelsen Rolf de Maré”.⁵¹ Pahlenböckernas skildring av det homosexuella konstnärskollektivet är samma andas barn som pressdrevet och karikerar samma grupp av konstnärer – de återger drevet men lägger skulden på konstnärerna; de påstår helt enkelt ha skrivit artiklarna själva i syfte att få uppmärksamhet.

Följande diskussion utgår från att det *finns två olika tanke- och skrivsätt* i Pahlensviten som samspelar med varandra mer eller – oftare – mindre väl. Vissa partier *vet* vi att Sprengel skrev, andra och längre partier kan man *ana* eller kanske *anta* att han var djupt engagerad i. Det är Krusenstjerna, en rebellisk adelsdam med sinne för

kvinnopolitiska realiteter och samtidigt en skör människa, som väver samman myllret av människor och miljöer till en mångstämmig helhet. Det är hon som håller läsarna i ett järngrepp genom verkets 3 000 sidor och det är hon som skildrar kärlek mellan kvinnor på ett nydanande sätt. Sprengel var expert på libertinistisk, sexologisk och pornografisk litteratur och hade Strindbergs *Svarta fanor* som sitt satiriska ideal, en roman som etablerade samband mellan emancipation och samkönat begär och gick till storms mot båda.⁵² I *Svarta fanor* spann Strindberg vidare på de möjligheter som öppnades av den vanligaste formeln för homosexualitet vid den här tiden, nämligen omkastning, en formel som finns i begrepp som perversion, inversion och konträr sexualitet.

Sprengel hade kommit på kant med det mesta och flyttat över sina ambitioner på sin 14 år yngre hustru. Låt oss kalla det vi *vet* att han skrev – de handskrivna ändringarna i det renskrivna manuskriptet – i kombination med det som Lagercrantz och andra *tror* att han skrev för ”det sprengelska stråket”, för att få bort fokus från frågan om vem som faktiskt höll i pennan. Det kan ju ha varit så att Sprengel mera influerade än skrev dessa partier, och även om han skrev dem skedde det rimligen med Krusenstjernas goda minne och kan i så fall sägas ingå i författarens intention – om dessa passager nu inte är tillagda när hon var sjuk och ur stånd att protestera. I det sprengelska stråket finns förbindelser med en hel- eller halvpornografisk litterär tradition (som han var expert på) och med de emancipations- och homofientliga fantasier som Strindberg utvecklade i *Svarta fanor* (och som Sprengel beundrade), två föreställningsvärldar som sinsemellan står i konflikt med varandra, vilket gör bilden än mer komplex.

Krusenstjerna för fram berättelsen om Petra, Angela och de andra mot en harmonisk kvinnovärld i samklang med naturen. I det sprengelska stråket förs de homosexuella gestalterna ut i kulturens marginaler och bort från all ära och redlighet.

Sprengel och de homosexuella männen

Låt oss börja med det sprengelska stråket, som har en sarkastisk ton och som ofta utgår från otidsenliga värderingar i frågor som rör kön och sexualitet. Lagercrantz beskriver några inslag i den världsbild som finns här:

Sprengel delar ej denna tids begynnande förståelse för homosexualiteten som en sjukdom. Han står kvar vid 1700-talets hårda domar. Hans ståndpunktstagande präglas mera av Rousseau och Diderot än av Freud. Diderot försäkrar när han går att skildra kärleken mellan kvinnor i de katolska klostren att han gör det endast för att offentligt brännmärka denna vederstygglighet. Sprengel gör i antologien motsvarande försäkringar och kan alltså som Diderot samtidigt spela rollen av moralist och vällustigt intresserad åskådare.⁵³

Det är väl fångat. Det sprengelska stråket är moraliserande och pornografiskt på en och samma gång. Lystet berättas det om detaljer i olika intima förhållanden, samtidigt som det moraliseras över särskilt de homosexuella karaktärerna. Ett annat drag är efterbildning av sexologins taxonomi. Det hör till saken att det fanns en viss överlappning mellan sexologins berättelser och den pornografiska litterära traditionen. Romansviten uppvisar en provkarta på de handlingar, begär, roller, identiteter och sorter som sexologerna var i färd med att beskriva eller hitta på, hur man nu ser på saken. Olika former av incest och prostitution, manlig och kvinnlig hetero- och homosexualitet, transvestism, voyeurism, narcissism, exhibitionism, sadism, masochism, fetischism, våldtäkt, sex mellan gammal och ung, mellan sjuk och frisk, tidelag, allt finns där och mer därtill.⁵⁴ Det finns ett slags knappologi i detta, något som alltid är en markör för det sprengelska stråket. Den samkönade kärleken befinner sig således i dåligt sällskap i berättelsen. Det hade den gjort i äldre, religiöst färgade föreställningar också och det skulle den komma att göra under hela sexologins första århundrade. Ett sista karaktäristiskt drag i det sprengelska stråket är efterbild-

ning av Strindbergs groteskerier kring det perversa i *Svarta fanor*.

I sitt förord till kritikerantologin beskriver Sprengel själv det sprengelska stråket:

Det är författarinnans mening att hennes hjältinnor skola passera genom en anfrått värld av förruttnelse, narraktighet och olycka: en "pervers" värld som hos männen mest är förförelse, narraktighet och onaturlighet och hos kvinnorna mest är förförelse, olycka – och kanske natur.

Och denna värld är vår moderna verkliga värld.

De senare delarna av Fröknarna von Pahlen äro nakna böcker om denna förruttnande, karikatyrlikt narraktiga, förvridna och olyckliga världens öken⁵⁵

Det sprengelska stråket skildrar den värld som förkroppsligas av det homosexuella konstnärskollektivet med ord som anfrått, förruttnelse, narraktig, pervers, onaturlig, karikatyr och förvriden, ord som ingick i tidens homohatiska diskurser. Som vi redan har sett fann inte alla samtida läsare denna sida av romansviten särskilt trivsamt. Förlaget gjorde det inte, för Tor Bonniers strykningsförslag handlade till stor del om just detta. Kulturradikaler som Karin Boye och Victor Svanberg gjorde det inte och den politiska och religiösa högern gjorde det inte heller.⁵⁶

I sitt förord till *Förläggarna, författarna, kritikerna* går Sprengel till attack mot Pahlensvitens kritiker. Problemen med utgivningen hade börjat med *Porten vid Johannes*, den del där det homosexuella konstnärskollektivet får en större plats och som har några rader ur Strindbergs *Svarta fanor* på försättsbladet. Citatet handlar om hur farligt det är att kritisera homosexuella: "Ett råd ska du få: rör inte i den saken; ty 'de där herrarna' råkar du i alla samhällslager, även där du inte tror. Rör inte vid dem, ty då blir du bojkottad..." Strindberg utgick från teorin om homosexuellas underjordiska nätverk, vilken i och för sig hade visst fog för sig – eftersom homosexualiteten var kriminaliserad var man ju tvungen att smussla med denna sida av sitt sociala liv. Men det var en konspirationsteori genom att homosexuella antogs vara samhällsomstörtande. Idén att homosexuella

skulle ha makt att förgöra sina fiender får nog ses som paranoid. Strindbergcitatet plockades in i *Porten vid Johannes* efter det att Bonniers hade refuserat romanen. När Sprengel ondgör sig över att homosexuella inte får kritiserats utgår han från samma skruvade logik som Strindberg gjorde:

”Homosexualiteten må gärna skildras i romanerna, men naturligtvis med det allvar, den smak och den urskillning som man fordrar vid behandlingen av andra ämnen.” Det har icke tidigare varit bekant att man måste skildra även narraktigheten och dumheten med allvar, smak och urskillning, helst om man icke själv har smak för vare sig narraktighet eller dumhet. För narraktigheten och dumheten har det förefallit författarinnan att ett gammalmodigt satiriskt ritstifts kallhetsiga gyckel varit lämpligare, men därmed har hon enligt såväl konservativa som radikala glidit ned på sina egna modellers vulgärare plan, och ingendera falangen kan ”känna sig särskilt förtjust i hennes sätt att se på tingen”.⁵⁷

Det är det sprengelska stråket som försvaras här. Homosexuella förtjänar att skildras satiriskt eftersom de är så narraktiga och om någon tycker att karikatyrerna liknar verkliga människor kan författaren inte anklagas för att ha skandaliserat dem eftersom de ju redan har skandaliserat sig själva.⁵⁸ Homosexuella är helt enkelt livs levande karikatyrer. Direkt efter ovanstående passage jämför Sprengel motståndet mot Krusenstjernas homoskildringar med motståndet mot hennes skildringar av nazirörelsen, en halsbrytande jämförelse kan tyckas, om än inte fullt så dramatisk 1935 som den är när vi nu sitter med historiens facit. Tanken är klar: homosexualismen utgör ett hot precis som nazismen.

I denna text lägger Sprengel fram sina teorier om homosexualitets väsen, samma teorier som finns i ”det sprengelska stråket” och som skiljer sig från det tänkande som utmärker sviten i övrigt. Kvinnors och mäns samkönade kärlek är i grunden olika, anser Sprengel, och om den kvinnliga skriver han:

Utan tvivel är det en medfödd och primitiv och alltså naturlig

och i viss mån förtjusande drift hos unga kvinnor att hänge sig åt en passiv *jouissance de soi-même*, att överlämna sig åt en extatisk käll- och spegelkult och i fantasien kyssa och smeka sin egen avbild. På samma sätt är det helt säkert en medfödd och primitiv och alltså naturlig och i viss mån förtjusande drift hos dem att kyssa och smeka varandra. Hur långt sedan smekningarna gå, beror väl bara på livsomständigheter, miljö, temperament – och i sista stund mången gång på om de fått en insikt, som kan bevara dem från att ge efter för blodets frestelse och det kroppsliga exemplets förförelse. Gränsen mellan det estetiskt tilltalande och det estetiskt motbjudande, mellan det socialt ofarliga och det socialt betänkliga eller avgjort fördärliga, mellan det som den i Västerlandet officiellt hyllade moralen anser ”tillåtet” och det som den anser ”otillåtet”, blir dessutom i regeln vag, utflytande, svår att fastställa.⁵⁹

Kärlek mellan kvinnor kan alltså ibland vara en ”medfödd” och ”ofarlig” form av narcissism, men andra gånger vara ”fördärlig”. Perspektivet är den heterosexuelle voyeurens, en man som kan avgöra vad som är ”förtjusande” och ”estetiskt tilltalande” i kvinnornas samspel med varandra och vad som inte är det. Sprengel låter detta manliga ögas lust och olust bestämma vad som är ofarligt/fördärligt och tillåtet/förbjudet, eller med andra ord: om relationen står i konflikt med den heteronormativa ordningen eller inte. Han konstaterar att det som regel bara är manlig homosexualitet som har bestraffats. Han jämför sin egen uppfattning om kvinnlig homosexualitet med Strindbergs och menar att Strindbergs var mer avståndstagande än hans egen, men att det fanns fog för Strindbergs hat mot kvinnorna och kvinnorörelsen:

Enligt Strindberg var hela Sverige redan på 1880-talet genomsyrat av en kvinnlig homosexualitet, som var allt annat än förtjusande – skräckinjagande, hårresande. Hela kvinnorörelsen, hela den s.k. sedlighetsrörelsen, hela den värld av fanatiska författarinnor, föredragshållerskor, propagandavalkyrior och trapetzkonstnärinnor i den offentliga diskussionen liksom hela den feminina eller avkönnat manliga värld, som stod bakom dem, alla dessa, vilkas gälla

diskanter, kvittrande ömma eller lågt kuttrande stämmor ännu skära igenom epoken, voro ingenting annat än lössläppt kvinnlig homosexualitet.⁶⁰

Referatet visar förtrogenhet med Strindbergs tankevärld. Och sympati. Strindbergs åsikter i kvinnofrågan fick många att tro att han var rubbad, skriver Sprengel, men det var den värld som Strindberg levde i som var rubbad. Han parallellställer Strindbergs situation med Krusenstjernas, en mindre lyckad manöver eftersom det ju var han själv som var den stora Strindbergbeundraren och – troligen – den som skrev de strindbergiserande partierna.

När Sprengel övergår till manlig homosexualitet konstaterar han att ynglingavänskap är ett långt vanligare motiv i litteraturen än flickvänskap och att den ofta sammanfaller med en dyrkan av antikens Grekland. Som exempel på författare som odlade den nämner han Viktor Rydberg och Vilhelm Ekelund. Sprengel delar upp den manliga homosexualiteten i två sorter, "sodomiteriet" och "le vice allemand", där den första är en vuxen mans begär till en yngling medan den andra är en relation mellan vuxna män. Sprengel försvarar den första sorten, eftersom den äldre parten där behåller sin manlighet genom att göra den yngre till objekt, göra honom till kvinna. (Vad som händer med den yngre parten intresserar honom inte.) Men han förkastar "le vice allemand" som utspelar sig mellan jämlika parter. Sprengel förklarar:

Le vice allemand söker en ungefär jämnårig motpart, och båda parterna bli i regeln effeminerade, förlora mycket av sitt eget köns karaktärsegenskaper och ikläda sig i stället maskeradlikt något av kvinnors väsen och sätt, som hos dem naturligtvis endast kan bli narraktighet och vedervärdighet. Något narraktigare och vedervärdigare än dylika par av vuxna män, varav båda kunna vara långt uppe i tjugu-, trettio-, ja fyrtio- och femtioårsåldern, har väl i själva verket kärlekslivet aldrig framvisat. Ändå är det denna typ som dominerat den manliga homosexuella världen i Sverige lika fullkomligt som i Tyskland.⁶¹

Dessa tankar, liksom tankarna i de ovan citerade passagerna från Sprengels text, finns också i Pahlensviten. Krusenstjerna kan givetvis ha delat dem, men mot det talar för det första att Tonytrilogin, där Sprengel inte spelade samma roll vid tillkomsten, har en lika nyanserad syn på manlig som på kvinnlig homosexualitet och för det andra att avståndstagandet från homosexualiteten finns i ett koncentrat just i de passager vi faktiskt *vet* att Sprengel skrev.

Det är inte homosexualiteten som sådan som är föremål för karikatyren i *Fröknarna von Pahlen*, skriver Sprengel, utan det som handlar om ”narrars följande av narrars exempel”. Han utgår från att män feminiseras av att älska män och att detta är något förkastligt. Tanken att det skulle kunna finnas homosexuella män som är traditionellt maskulina föresvävar honom inte ens. Och inte att det kunde finnas något gott i att män utvecklar traditionellt ”kvinnliga” egenskaper heller. Sprengels syn på kvinnlig och manlig homosexualitet utifrån helt skilda logiker var vanlig vid denna tid. Det var främst manlig homosexualitet som förföljdes, såväl inom skönlitteraturen som i samhället i övrigt.⁶² Den kvinnliga kunde under vissa förutsättningar få passera, till exempel när den serverades pornografiskt för heteromanliga konsumenter. Men en sak har kvinnlig och manlig samkönad sexualitet gemensamt enligt Sprengel: den är ok bara så länge den idkas av bi- eller heterosexuella personer.^{62b} När homosexuella personer ägnar sig åt den framställs den som vedervärdig.

Det manliga konstnärskollektivet

Homokollektivet i Pahlensviten är en karikatyr av medlemmarna i Svenska baletten, något som tydligen var så lätt att genomskåda att Krusenstjerna (?) kände sig föranlåten att förneka det. Men det brev till förläggaren Karl Otto Bonnier där hon (?) gör det bekräftar egentligen bara det faktum att det är så.⁶³ Sprengels förord i *Förläggarna, författarna, kritikerna* pekar i samma riktning.

Medlemmarna i Svenska baletten hade i sin tur kopplingar tillbaka in i skönlitteraturen. Flera av dem odlade en typ av manlighet som brukade kallas ”dandyism” och som var en form av snobbism och hyperesteticism, ofta med homoerotiska inslag. Dandyismen

hade förbindelser till den konstriktning som kallas dekadens och som Sprengel själv hade odlat i sin ungdom.⁶⁴ "Épater la bourgeoisie" var ett av den dekadenta rörelsens slagord. (Ungefär: chockera eller förbluffa borgerskapet.) Att iscensätta kön och sexualitet på andra sätt än de normativa var givetvis ett sätt att åstadkomma detta.

Charles Baudelaire var en beundrad förebild för dekadenterna och en annan var Joris-Karl Huysmans, vars roman *À Rebours* (1884) brukar lyftas fram som paradigmatiske. I engelsk översättning hette den *Against nature*, medan den på svenska fick titeln *Mot strömmen*. Orden i den franska titeln kan bland annat betyda baklänges, bakvänt, bakfram, alltså ord som i likhet med den engelska titeln vid denna tid var starkt konnoterade till manlig homosexualitet. Romanens hjälte är en liderlig och raffinerad kännare av såväl konstens som sinnenas njutningar, inte minst de samkönade, vilket inspirerade Oscar Wilde till att skriva *The Picture of Dorian Gray* (1890). Andra kända dekadenter var Algernon Swinburne – som gärna sysselsatte sig med lesbiska motiv – och Aubrey Beardsley, den bildkonstnär som mer än någon annan har kommit att förkroppsliga denna riktning. I Norden brukar författare som Herman Bang, Ola Hansson, Stella Kleve, Hans Jæger och L. Onerva, pseudonym för Hilja Onerva Lehtinen, räknas hit. Alla dessa författare utmanade etablerade föreställningar om vad kön och sexualitet får och kan vara och de flesta av dem skildrade mer än en gång förbjudna samkönade begär.⁶⁵

Dekadenslitteraturens hjältar blev prototyper för dandyn. Wilde utvecklade själv denna form av manlighet till perfektion i det levda livet. I Sverige anslöt sig Nils Dardel till samma tradition både som privatman och som konstnär. Hans bildkonst vimlar av dandys, som ofta har lånat drag av honom själv. Den mest kända av dem är *Den döende dandyn* (1918), ett av det svenska 1900-talets högst värderade konstverk. *Den diskrete gossen* (1919) föreställer en dandy som går igenom en skog full av yppiga, nakna kvinnor, men gossen håller diskret upp sin solfjäder som skydd mot deras trånande blickar.⁶⁶ Alla dandys var inte homosexuella och alla homosexuella var inte dandys, men rollen gav spelrum för en annan typ av manlighet än den traditionellt heteromanliga. Dandyismen var spridd och popu-

lär, vilket inte minst Karl Gerhards lite självvironiska succékuplett "Jazzgossen" (1922) vittnar om, och så sent som 1940 sjöng Ulla Billquist "Min fästman han var modelejon, dandy, charmör" i örhänget "Min soldat". Dandyn hade för övrigt en kvinnlig motsvarighet, som gärna nyttjade frack, monokel och cigarett i elegant cigarethållare. Bell uppträder ibland i den rollen i *Fröknarna von Pahlen*.

Sprengel och Dardel kände varandra och odlade samma svärmeri för dekadensen. Dardel gjorde ett porträtt av Sprengel som bedagad dandy, som en man som inte nekat sig några utsvävningar av vare sig det ena eller andra slaget. Sprengel hade alltså själv ingått i de kretsar och odlat den estetik som skulle komma att karikeras så grovt i Pahlensviten. Här var dandyismen ett levande ideal. Dekadensen utvecklades i Svenska baletten till modernism, vilket dock aldrig skedde hos Sprengel. Karikatyrerna i Pahlensviten utgår från en reaktionär estetik. När schismen mellan Sprengel och Svenska baletten var ett faktum gjorde Dardel ett nidporträtt av Sprengel, nämligen *Bödeln eller Svenska Balettens triumf* (1920). Här leder en Dardelliknande man fram en Sprengelliknande figur för halshuggning och efter avrättningen sparkar en dansare det avhuggna huvudet till svinen. Det fanns således starka kopplingar mellan Sprengel och Svenska baletten och när brytningen kom blev hämnden från båda sidor desto mer infam.

Nils Dardel dyker upp i *Fröknarna von Pahlen* i Kiss Nilssons gestalt. Hans förnamn finns i karikatyrens efternamn, men adelsmarkören "von" har försvunnit. Dardels läspning, hans dandyism och detaljer från hans bilder känns igen i berättelsen, även om romanfiguren samtidigt lever sitt eget liv. Kiss Nilsson har gjorts till en osympatisk figur, ytlig och falsk. Hans förnamn "Kiss" är möjligen tänkt att föra tankarna till det engelska ordet för "kyss", men ordets svenska innebörd är förstås den starkaste konnotationen.

Även Elias Vanselin, dansaren i romansvitens fiktiva kabaréföretag, har fått sitt namn från något som kan associeras till underlivsregionen, vaselinet. Det kan också föra tankarna till en verklig balett där Jean Börlin, karikatyrens förlaga, uppträdde på scenen till synes naken. Stycket hette "Människan och hennes åtrå" (1921) och Börlin dansade iklädd endast ett par minimala byxor och insmord

i en glänsande, orangeaktig färg, som gjorde att han såg naken ut. Nidpressen skrev hånfullt att han var insmord med vaselin, givetvis för att anspela på de homosexuella praktiker där vaselinet antogs komma till bruk.

Bell von Wenden, romansvitens enda exklusivt homosexuella kvinna, har också fått sitt namn från den sexuella sfären, men inte på samma plumpa sätt. Hennes förnamn, Bell, är samma som det smeknamn drottning Kristina en gång gav sin väninna och "sängvärmare", Ebba Sparre. Efternamnet von Wenden har att göra med tyskans wenden, vända. Bells begär är omvänt, inverterat eller perverterat. Gusten, nidbilden av balettledaren Rolf de Maré, heter Leo Lars Lorenzo Medici da Värnamo af Sauss. Namnet är överdrivet storstatligt, vilket krockar med det faktum att Gustens familj inte alls kommer från någon uråldrig adelsätt utan har snikit åt sig sin adelstitel helt nyligen. Det krockar också med hans karaktär. Lorenzo Medici, renässansfursten som brukade kallas "Il Magnifico", den praktfulle eller ståtliga, finns inskriven i namnet. Och Gusten är allt annat än ståtlig. Han är slapp och såsig.

Medlemmarna i det homosexuella konstnärskollektivet skildras på ett formelartat sätt och samma beskrivningsord återkommer gång på gång. Det som oftast sägs om Kiss är att han "läspar", "fnissar" och "trippar" och att han har "frökenhänder" och ett "fjunigt" ansikte. Det stående epitetet för Elias Vanselin är "lille", men det sägs också att han är "nätt", "kokett", "knubbig", "näpen", "teatralisk" och "tillgjord", att han alltid rör sig som på en scen och att han gärna vickar med "sin kvinnligt runda och stora bak".⁶⁷ Stellan von Pahlen är "beräknande", "egoistisk" och har ett stort och tomt huvud som liksom "vinglar omkring" på hans smala hals, medan Gusten är "fet", "slö", "slapp", "pussig", "oformlig", "viljelös", "svampaktig" och har en "irrande" blick.

De unga männen runt Gusten beskrivs som flickaktiga, vilket visar sig i skvalleraktighet, avundsjuka, fåfänga, tillgjordhet, feghet, ytlighet, fjäskighet och lystenhet. Männens flickaktighet beskrivs i entydigt negativa termer, medan den hos den unga Angela beskrivs lyriskt, men då är det förstås helt andra sidor i det flickaktiga som lyfts fram. De homosexuella männen får härbärgera de egenskaper

som var den ideala manlighetens motsats. Mannen skulle ha fast blick och vara kraftfull och viljestark. Han skulle inte vara ett objekt på någon tänkt eller verklig scen, som Elias Vanselin, utan det subjekt som satte igång hela maskineriet. Homosexuell manlighet beskrivs i sviten som heterosexuell manlighet i inverterad form – den blir allt det som den ideala manligheten inte får vara. Som vi ska se är kvinnors maskulinitet skildrad på ett betydligt mer nyanserat sätt än mäns femininitet, men en sak har teckningen av den förment undermåliga manligheten respektive kvinnligheten gemensamt: den framställs i ordalag som hade det gällt dysfunktionella könsorgan. Slapp, kraftlös och svampig heter det om männen och förtorkad, steril och tom om kvinnorna.⁶⁸

I Pahlensviten som helhet hyllas kärlek, födande, omsorg, ansvar och naturen och det naturliga, medan de homosexuella männen får representera njutningslusta, dödsskräck, egoism, sterilitet och onatur, alltså det motsatta. De vänder uppochner på den vanliga världen och gör den grotesk. Också sättet de skildras på, som kännetecknas av omkastning av de värden som råder i romanvärlden i övrigt, kunde kallas groteskt. Här excelleras det i form- och smaklöshet, förvridning och bisarreri. Här skildras en dekadent, onaturlig värld där det mänskliga sammanblandas med det icke-mänskliga. Till det konstlade i detta kollektiv bidrar det faktum att de är konstnärer, för även konst ställs mot natur i denna romanvärld. Att de är homosexuella – inverterade – och konstnärer gör dem onaturliga i kubik.⁶⁹

Ibland har skrivsättet i dessa partier av Pahlensviten lästs i ljuset av Michail Bachtins begrepp grotesk realism så som den beskrivs i hans uppmärksammade bok *Rabelais och skrattets historia*.⁷⁰ Bachtin beskriver den groteska realismen så här:

Att nedsätta betyder här att ta ned på jorden, att göra delaktig av jorden, såsom en på *samma gång* uppslukande och alstrande princip; genom att nedsätta begraver man på samma gång som man sår, man dödar för att pånyttföda något bättre och större. Att nedsätta betyder också att man görs delaktig av den lägre kroppens liv, magens och genitaliernas liv, och följaktligen akter som samlaget, avlelsen, havandeskapet, nedkomsten, uppslukandet

av föda, avföringen. Nedsättandet gräver en kroppens grav för en *ny* födelse. Härigenom har det inte bara en förintande negativ innebörd, utan på samma gång en positiv, pånyttfödande; det är med andra ord *ambivalent*, det samtidigt förnekar och bekräftar. Att nedsätta, att ta ner på jorden betyder inte bara att man rätt och slätt kastar till marken, att man kastar till den absoluta förintelsen, utan att man överbringar till ett reproducerande "nedre", som alltid är *i färd med att alstra och frambringa*. Den groteska realismen känner blott "nedre" som är liktydigt med den födande jorden och modersskötet, det "nedre" som är *begynnelsen*.⁷¹

Bachtin menar att det karnivaliska skrattet är ambivalent och riktas mot skrattarna själva lika mycket som mot andra. Det är ett universellt skratt, ett festens skratt som bekräftar och förnekar på en och samma gång. Han skiljer det från den moderna satirens skratt, som varken är ambivalent eller produktivt och som låter skrattaren placera sig själv på trygg åskådarplats. Satiren handlar om cynism och förolämpning. Pahlensvitens skildring av konstnärskollektivet ligger närmare den moderna satiren än den groteska realismen i Bachtins förståelse. Ord som används om konstnärerna är "löjlig", "frånstötande", "vederstygglig", "slemmig", "onaturlig", "beräknande", "egoistisk", "rutten", "sjuk", "ohygglig" och "grotesk", och det hån och äckel de väcker hos den lokale domedagsprofeten Hesekiel är – kanske – också tänkt att delas av läsaren.

I *Bröllop på Ekered* används omkastningens teknik på flera olika nivåer samtidigt. Romanen handlar om ett dubbelbröllop, där ingen av parterna älskar sin tillkommande. Stellan gifter sig med den gravida Frideborg för vinnings skull, precis som han gör med allting i livet. Han får betalt av Bernard, barnafadern, för att äkta henne, men både Stellan och Frideborg skulle mycket hellre ha varit tillsammans med Bernard än med varandra. Gusten gifter sig med Agda i hopp om att hon ska frälsa honom från hans förfall och hon gifter sig med honom i tron att hon ska lyckas med det. Runt dessa båda par kretsar deras mer eller mindre depraverade vänner och bekanta.

Här finns Stellas föräldrar Peter och Lilian von Pahlen och dessutom Lilians älskade Alexandra och Alexandras allt mer äls-

kade frikyrkopredikant. Här finns Gustens mor, som tillika är hans syster, Kiss Nilsson och Elias Vanselin, Bell von Wenden och Ida af Idestam, två kvinnor som så småningom blir ett par. Här finns den judiske strebern Jacob Levin, hans älskarinna Dora Macson och hennes make, tillika romansvitens löjligaste person. Macson är anti-semit, militarist och nationalist, men inte desto mindre anser han att Sverige ska förenas med Tyskland. Han hyllar den nordiska mannanligheten, som i hans tappning består i supande, piprökande, skrävlande, bärande av uniform och skjutande av fåglar. Han jagar småflickor, pressar pengar av hustruns älskare och är allmänt omöjlig.

Alla möts de på ett tåg från Stockholm till den småländska landsbygden, en resa från staden, som förknippas med onatur, ut till landsbygden, som får stå för det naturliga. Bröllopsföljet är märkt av stadens dekadens och ingen utom Agda känner sig hemma i den lantliga miljön. Deras främlingskap inför naturen sammanfattas av Bell von Wenden: ”Jag tycker inte om detta dystra nordiska allmogeland, dessa småländska urskogar. Här är för tyst – för nära döden. Det tvingar en att tänka.” Bröllopsföljet kommer snart i konflikt med de människor som lever där. En av dem är Kiss egen farbror Hese-kiel, en gestalt som fått samma namn som den gammaltestamentlige profet som strängt manade folket att ändra sitt ogudaktiga leverne. När de träffas på gästgiveriet får han Kiss att framstå som en i alla avseenden mindervärdig människa, i en scen som tycks hämtad ur en expressionistisk film:

Han föreföll inte bara att ej vara släkt med handelsman Hesekiel. Det var som om han varit av en helt annan ras än han. En fördärvad och förskämd ras, som lekte med laster och synder och smålog åt den Gud, som så strängt regerat Hesekiel och hans likar. Och här i den stora salen, där ljuset lät skuggor stora som svarta sago-djur uppföra ett besynnerligt spel, växte handelsmannen med den dystra minen och den sträva mustaschen så att Kiss till sist såg ut som en liten vanskapt dvärg bredvid honom.⁷²

Dagen före bröllopet samlas de närmaste vännerna i kyrkan för att öva inför bröllopsakten. Det finns lust och längtan i luften men inte

hos de par som ska gifta sig med varandra. Där finns bara yta. Dubbelbröllopet äger rum på hösten, dödens och förruttnelsens tid, inte på våren, förnyelsens och det spirande livets. I detta, som i så mycket annat som har med konstnärskollektivet att göra, har traditionella värden kastats om.⁷³

I deras generalrepetition inför vigselakten förvandlas den högtidliga ceremonin till karneval. Kiss agerar präst och för att det hela ska bli riktigt verklighetstroget ger han Gusten en ring, som han själv en gång har fått av Gusten, för att han i sin tur ska kunna ge den till Agda. Men hon följer männens blickar när ringen går från den ene mannens hand till den andres och snart också till den tredjes och anar de passioner som har utspelat sig mellan dem. Berättelsen påminner här om Diderots *Les bijoux indiscrets* (1748), där ett smycke avslöjar de intimaste hemligheterna hos den som råkar hamna inom dess trollkrets. Agda drar undan sin hand just som Gusten ska trä ringen på hennes finger; i stället sticker Stellan blixtnabbt fram sin och kan på så sätt motta ringen från den tankspridde Gusten. I denna bröllopsövning länkas alltså de tre männen samman medan brudarna blir stående utanför händelsernas centrum. Under de sekunder ringen vandrar mellan männens händer kretsar Agdas tankar kring homosexualitetens väsen:

Agda visste ju tillräckligt om arten av det besynnerliga band som fanns mellan dessa män, då Bell ingående hade berättat henne därom. Men var det för vanlig uppfattning mycket annorlunda än det underliga band som knutits mellan henne själv och Bell? Hon fann det ju helt annorlunda: att unga flickor eller unga kvinnor utbytte smekningar hade väl skett så länge världen varit, och omständigheterna kunde väl göra att smekningarna gingo hur långt som helst och blevo de intimast möjliga. Men helt onaturligt blev väl saken i alla fall endast då, när en onaturlig drift, som var helt vänd bort från det motsatta könet, förestavade smekningarna, och det visste hon ju med sig att förhållandet aldrig varit så hos henne, om också möjligen hos Bell. Hos sig själv kunde hon icke framkalla någon uppriktig skuldkänsla eller finna att hon gjort sig skyldig till något onaturligt: hon fann sig vara helt och fullt

kvinna. Ja till och med Bell fann hon i det mesta av hennes uppenbarelse, hennes sätt och väsen vara helt och fullt kvinna och icke förete något oskönt eller motbjudande. Men dessa besynnerliga herrar, unga eller halvgamla, som tyckte om varandra och bland vilka de tillbedda älsklingarna antogo behagsjuka och bortskämda kvinnors sätt, de voro ju uteslutande löjliga och frånstötande! Bell hade berättat henne att vackra sådana förbindelser existerat i forntiden och visst ännu existerade bland de primitiva folken och att antikens största författare skrivit hänfödda sidor om deras skönhet och värde, men i det nutida Europa måste de ha blivit enbart vederstyggliga.⁷⁴

Tankarna kring såväl kvinnors som mäns samkönade begär är identiska med dem som finns i Sprengels förord till kritikerantologin. Inte så konstigt kanske, för det är Sprengel som har skrivit hela det citerade stycket.⁷⁵ Lägg märke till tanken att kvinnors samkönade begär sägs vara naturligt om kvinnorna samtidigt intresserar sig för män! Vi får anledning att återkomma till detta i slutet av kapitlet. Att det är Sprengel och inte Krusenstjerna som står för denna sexualpolitiska utläggning märks både på psykologin och stilen, eller snarare bristerna. Sprengel har tillskrivit Agda tankar och känslor som han själv hyser men som är väsensfrämmande för hennes karaktär. Den erotiska knappologin och det moraliserande tonläget avslöjar att passagen är gjord av en annan hand än den ordinarie. Agda är varm och kärleksfull och skildras annars på ett närmast förälskat sätt, men här ser hon ned på sina medmänniskor. Passagen bryter av och det syns att den är ditsatt i efterhand.

I *Av samma blod* finns ett annat ställe där Sprengel avslöjar sig som medförfattare på ett nästan komiskt tydligt sätt. Avsnittet, mot slutet av boken, handlar om Gusten och det är Sprengel som har skrivit de rader som här har kursiverats:

Genom livets dörr hade han gått fel väg. Bultat på väggar, som borde varit slutna, till rum, som ingenting rymde. Trängt in i slingrande trånga gångar, *som ingenstädes ledde, endast längre och längre in i den perversa erotikens labyrinter, där allt till sist blott blev skam*

*och nesa och åtlöje för den, som icke var född att leva och att irra där eller som inte hade en säker lykta i ett överlägset förnuft, en osviklig skönhetskänsla eller ett rent och barnsligt hjärta.*⁷⁶

Här försvaras helt plötsligt de förbjudna njutningarna. Fast inte just Gustens. Men har man bara skönhetskänsla, ett rent hjärta och framförallt ett överlägset förnuft verkar man kunna hänge sig åt dem utan att ta någon skada. Raderna bryter mot fiktionen och pekar mot den egentlige författaren till passagen, nämligen Sprengel. Personen med den säkra lyktan i citatet liknar det som kanske är hans idealbild av sig själv.⁷⁷ Han uppträder ju som mannen med lyktan även i Krusenstjernas (?) ovan nämnda text om författaren och kritikern.

När brudparen har övat färdigt börjar även vännerna leka bröllop. Kiss Nilsson och Bell von Wenden knäfaller sida vid sida vid altarringen och Ida af Idestam och Elias Vanselin hakar på, allt medan Agda ser på dem med obehag:

Vad var detta för spel? Vad menade de egentligen? Halva människor. Stumpar av liv. De utbytte blickar av hemligt och oblygt samförstånd. De hörde samman och kunde inte komma ifrån varandra. Agda mindes de där stunderna uppe hos Bell, då Bell tryckt henne in i sin heta famn. Det var som om en man slagit sina armar omkring henne då. Män till män. Kvinnor till kvinnor. Skulle de nu försöka spela naturliga och mannen söka kvinnan i stället? Skulle de inte trasas sönder i försöket?⁷⁸

Att dessa fyra homosexuella personer leker heterobröllop skruvar alltså upp skeendet ytterligare ett varv. De blir liksom dubbelt onaturliga. Att föra ihop homosexuella män och kvinnor till en och samma kategori har sällan varit någon självklarhet. Ord som ”kvinnohatare” för män och ”manshatare” för kvinnor bygger på att grupperna inte har någon beröring med varandra. Att förknippa homosexualitet med enkönade miljöer som sjöliv, kvinnorörelsen, harem och kloster följer samma logik – könsåtskillnad. Homosexualitet som en kategori som inkluderar både kvinnor och män hör den

moderna tiden till. I *Fröknarna von Pahlen* beskrivs homosexuella kvinnor och män för det mesta på olika sätt, men just här blir de en gemensam grupp som ibland benämns ”sort”, ”typ”, ”ras” eller ”sådan”.

Under tiden sitter predikanten vid orgeln och spelar sig svettig, medan Alexandra blir alltmer exalterad. Just som de två möts i en passionerad kyss dyker den stackars Lilian upp, ser dem och blir förtvivlad. Så småningom kommer Macson och hämtar henne med en nyskjuten fågel slängd över axeln, vilket inte gör Lilian muntrare. Hon ser sig själv i den döda fågeln, som blir sinnebilden för kärlekens död i detta bröllopsspektakel. Agda tycker att hela himmelen förmörkas när hon ser fågeln och Dora ser sitt eget sårade hjärta när hon ser det döda djuret. Detta bröllop står inte i livets och kärlekens tjänst, utan i dödens och dekadensens.

På själva bröllopsdagen får Stellan reda på att det finns två dyrbara brudkronor i kyrkan, som har donerats av Gustens far, tillika morfar, en okänd häradsbetäckare. Församlingsborna får använda dessa dyrbarheter under förutsättning att brudarna kan visa upp ett skriftligt intyg på sin oskuld. Detaljen är inskriven i samma halvpor-nografiska berättelsetradition som den nyligen diskuterade detaljen med ringen, och det är förstås Sprengel som har skrivit den.⁷⁹ Detta är hans expertområde. Det var bland annat detta slags litteratur han översatte. Precis som ringen avslöjar brudkronan människors erotiska hemligheter. Att den gravida Frideborg inte kan få bära en av dessa brudkronor är givet, men hur står det egentligen till med Agda? Hon har haft sex med Bell, men betyder detta att hon därmed har berövats sin oskuld? ”En ljuv purpurrodnad överfor Agdas ansikte, men det var tydligt att den sköna flickan nog trodde sig komma att bestå provet, hur grundlig undersökningen än bleve.”⁸⁰ Frågan om Agdas sexuella status ställs gång på gång i berättelsen. Blicken är omisskännligt pornografisk och värderingen heteronormativ. Det som kan ske mellan kvinnor räknas bara som en halv erotisk händelse, en fullvärdig akt förutsätter en mans deltagande. Kärlek mellan kvinnor är *amor impossibilis*.

När brudarna ordnar med sin utstyrsel vill Stellan vara med. Han leker med brudbuketten och vill själv stå brud. Ringen i kyrkan,

brudkronorna, brudklädseln, brudbuketten, allt tar han lättsinnigt på. Han profanerar bröllopsceremonins centrala moment:

Det var som om han upptäckt och för alla ville demonstrera någon hemlig, överväldigande komik i alla dessa traditionella och för så många heliga saker. Och han var så inne i maskspelet att det föreföll som om han omöjligen förmådde nöja sig med att vara brudgum och ej kunde bärga sig med mindre han själv finge stå brud.⁸¹

Berättelsen om de bröllop som firas på Ekered blir en uppvisning i den uppochnedvända världens logik. Allt som har anknytning till det homosexuella konstnärskollektivet förvrids till groteskeri, och själva vigselakten blir komisk genom att Kiss Nilsson och Elias Vanselin får för sig att de ska följa Gusten fram till altaret ”som näpen brudnäbb”. Föreställningen avslutas med att alla småbarn i kyrkan börjar gallskrika.

Den efterföljande middagen följer i samma stil. Det ena plumpa talet följer på det andra och anspelar antingen på föräktenskapliga utsvävningar, eller på brudgummarnas, särskilt Gustens, perversitet och heterosexuella impotens. Dessa sidor är en uppvisning av de stilistiska karaktäristika som kännetecknar det spregelska stråket. Men den katastrofala avslutningen på middagen – som litterärt sett är storslagen – är det Krusenstjerna som skildrar. Blixtnabbt tar berättelsen fart igen efter alla longörer och satiren övergår i symbolladdad expressionism. Det är häxan Adèle som står för dramatiken. Hon råkar slå sönder ett brölloppar i socker som pryder bröllopskrokanen så att ”de lågo där med avslagna huvuden, och den lilla brudbuketten med en späd hand omkring sig rullade över på duken”.⁸² Hon rafsar ihop resterna av det trasiga sockerbrudparet och går sedan, till bröllopsgästernas förfäran, runt bordet och lägger bitarna på deras tallrikar samtidigt som hon avslöjar vars och ens mest smärtsamma hemligheter. Föreställningen avslutas med ett nervsammanbrott.

– Kärlek, rasade hon, tuggande på orden, medan hon hytte med armarna omkring sig. Ni älska så det rinner om er, och till sist

sitta ni ändå där med bara ett trasigt huvud och ett naket ben i handen.⁸³

Sedan faller hon till golvet i spasmer, ”liksom famnade hon i högsta extas sig själv”. Och därmed är middagen över.

På bröllopsnatten går det precis så illa som alla har befarat. Gus-ten förmår inte lägga sin brud, medan Stellan inte ens ids försöka. Hans lust är transvestitisk. I sovrummet spelar han upp en inverterad version av en bröllopsnatt. Han bryr sig inte om sin bruds kropp utan bara om hennes kläder. Han tar på sig dem i takt med att hon tar av sig dem och trippar sedan runt i dem. Den lust som finns i detta par finns i kläderna och bara där.

Efter alla bröllopsbestyr åker konstnärskollektivet och deras vänner direkt till Berlin för att starta sin kabaré. *Bröllop på Ekered* slutar med ett avsked på järnvägsstationen. Till Lilians och Adèles stora förtvivlan ska också predikanten och Alexandra följa med på resan. När de står där i avskedets stund snappar Lilian plötsligt åt sig Alexandras väska och pinnar iväg med den bort från perrongen. I nästa ögonblick rycker Adèle åt sig predikantens bagage och springer efter. Lilian vill inte förlora sin Alexandra och Adèle vill inte förlora sin predikant. Deras tilltag är förstås komiskt, men rymmer också ett stort mått tragik. ”De buro på hela bördan av sina minnen. De hade skänkt bort sin kärlek, och nu togo de dessa döda ting i utbyte.” De försöker hålla kvar den älskade, men scenen växer, precis som den vid bröllopsmiddagen, och slår an en ton som ingår i romansvitens känslomässiga grundackord. Både Adèle och Lilian är en del av det dåliga, enligt romanens melodramatiska logik, men i denna scen stiger de fram och axlar rollen som bärare av de stora känslorna. Det finns skönhet i deras desperata handling och för ett ögonblick blir de mer tragiska än komiska.

Något liknande händer aldrig med männen i konstnärskollektivet. Det finns komik i berättelsen om hur de genomför sitt bröllopsföretag. Hela seendet i *Bröllop på Ekered* är queert på ett intressant sätt – det mesta som skrivs om homomännen är trots allt skrivet av Krusenstjerna själv. Men när Sprengel fattar pennan blir tonen halvpornografisk samtidigt som den blir moraliserande på

ett sätt som inte går ihop med Krusenstjernas skriv- och tankesätt. Alla fördomar och tankeschabloner i romanen kan inte skyllas på Sprengel, men de finns i koncentrat i det som vi vet att han har skrivit.

Bell

Bell von Wenden tillhör det homosexuella konstnärskollektivet, men bilden av henne är mer nyanserad än den av männen. Hon är en hysterika, en Medusa, en lesbisk vampyr, men ibland stiger hon fram som en plågad taleskvinna för den kärlek som inte får säga sitt namn. I dispositionen till *Av samma blod* skrev Krusenstjerna att Bell skulle komma att ingå i kvinnokollektivet på Eka, men så blev det nu inte.⁸⁴ Birgitta Svanberg förklarar detta med att Bell inte är moderlig och att de relationer hon söker inte bygger på jämlikhet och solidaritet, men detta räcker knappast som förklaring.⁸⁵ Frideborg saknar också dessa dygder, men hon får vara med ändå. Problemet med Bell är, som vi ska se, att hon inte är en "riktig kvinna", för det är något man kvalificerar sig till genom att utöva heterosexualitet.

Det som skiljer romanens hyllade karaktärer från dess häcklade är det "naturliga". Det är den måttstock alla mäts med, men det är ett föränderligt och undflyende redskap. Samtliga homosexuella gestalter och många heterosexuella skildras som främmande för naturen, en föreställning som ekar av lagparagrafens "otukt som emot naturen är".

Männen i det homosexuella konstnärskollektivet är de mest onaturliga i romansviten, men också kvinnogestalter som Alexandra, Lilian, Isa och Adèle brister i naturlighet genom att älska på fel sätt, medan Edla förlorar sin naturlighet genom att lägga vikt vid studier, arbete och kvinnosak. Hon får dålig rygg, förstörda lungor och rinnande ögon av det. Edla har lyssnat på föredrag av "vassnässta och högljudda kvinnliga advokater" i "Sofia Brennerförbundet" och mött "den fruktade draken Tilda Dieb von Futzenschwein, för vilken de djärvaste togo till flykten och som såg ut som en gammaldags karikatyr på skräckinjagande torgmadam".⁸⁶ En antifeministisk

nidbild, skriven av Sprengel med en tydlig blinkning till Strindberg. Feminism leder bort från naturen.

Bell njuter av rökelse, odlar exotiska växter, har ett ormlikt hår och en sugande blick. Orientalismen, en schablon i tidens föreställningar om homosexualitet, är tydlig i bilden av Bell liksom i bilden av Kiss Nilsson.⁸⁷ På Bells pluskonto står att hon är vacker, men samtidigt har hon röd mun och klolikhande händer, vilket annars utmärker romanens judiska och romska gestalter och är markörer för fel sorts sinnlighet. Bell har funnits med i berättelsen ända sedan hon som Angelas lärare försökte förföra henne. Den gången slutade det med ett nervsammanbrott. I *Bröllop på Ekered* ger hon sig i stället på Agda, som tar danslektioner hos henne. Gusten kommer på besök och får se den nakna Agda skrikande springa ut ur Bells rum. Det är Sprengel som har gjort henne naken, för i Krusenstjernas manuskript har hon byxor på sig.⁸⁸ ”Bell ville göra något styggt med mig”, säger Agda och detta måste vara något annat än bara förförelse för hon har redan ”vilat i Bells armar, förförd av dennas oväntade mildhet”.⁸⁹ Gusten räddar Agda, men sedan får han syn på Bell och sig själv i en spegel:

Var det Herren Zebaoth själv, hämndens och vedergällningens Gud, som här i spegeln drev sitt spel med honom? Han såg Bell med blodstrimman alltså droppande över hakan och ned på den vita blusen. Hennes ansikte brann av ett onaturligt begär. Eller såg han fel, hade hon redan hunnit släcka sin glöd hos den olyckliga Agda? Hennes händer voro krökta som längtade de att borra sig in i vita och lena kvinnobröst och rosiga jungfruliga kvinnoskötan, och bredvid henne syntes den tydliga bilden av honom själv, en tjock röd uppsvälld mansling, märkt av laster.⁹⁰

Bell är i Gustens tolkning en vampyr, ett monster. I hans fantasi är både hon och han undermånskliga, fördömda varelser. Den gammaltestamentliga tonen sammanhänger med att Gusten precis har besökt en frikyrka och att hans tankar är influerade av det. Krusenstjerna låter hela tiden perspektivet vandra från en gestalt till en annan och samma scen tolkas olika av olika gestalter. Här är det

Gusten som tolkar skeendet, men scenen rekapituleras längre fram av Agda när hon ser på Bell på tåget till Ekered. Denna gång framstår den i en helt annan dager:

Hon hade en grön resdräkt. Munnen var rödmålad och såg besynnerligt konstlad ut i det bleka ansiktet. Hon gav Agda en liten blick och log. Och Agda ryste plötsligt till. Bell hade tagit av sig handskarna, och Agda såg på den smala blodröda munnen och de vackra smala händerna, vilka den där gången liksom sugit fast Agda och smekt henne, skänkande en sällsam vällust som hon aldrig förr så fullständigt erfarit utom kanske någon orolig natt i sina drömmar.⁹¹

Det är inte kärlek hon känner för Bell, knappast attraktion heller. Agda tänker några rader längre ner att Bell i och med förförelsen är ”hennes egentliga ägare” som nu svartsjukt bevakar sina intressen. Återigen en detalj som är främmande för Agdas tankesätt och som är tillagd av Sprengel. Berättelsen om förförelsen är här som synes annorlunda än den tidigare. Nu handlar det om vällust. Bell är klädd i grönt, precis som den döende dandyn i Dardels tavla, en färg som ofta förknippades med homosexualitet vid den här tiden.⁹² Bell är, som hennes namn anger, vacker på ett kvinnligt sätt och den enda egenskap hos henne som kallas manlig är begärets riktning. Hon är konstlad genom att hon är sminkad och har stylat hår. Bell är en ”lesbian evil”, en kvinnotyp som hade skapats av författare som Diderot, Balzac, Maupassant, Baudelaire, Péladan, Zola, Swinburne och andra och som dyker upp också hos svenska författare som August Strindberg och Mathilda Roos. *The lesbian evil* var ”en fatal förförerska av oskyldiga unga flickor, en utövare av onämnbara laster och, väl att märka, en skapelse av manlig fantasi”, skriver Birgitta Svanberg.⁹³

Men Bell framträder ibland också som en människa, en älskande och lidande människa, på ett sätt som hennes manliga likar aldrig får göra:

Du vet inte vad jag lider. Den där sköna Agda betraktar mig som om jag vore något ont djur som skulle hugga tag i henne. De dra

sig ifrån mig, de unga kvinnorna. Och vad har jag gjort? Jag har givit dem min kärlek. Kan jag hjälpa att jag måste älska dem? Min kärlek är bättre än männens. Jag är kvinna själv, därför förstår jag bättre vad de behöva. Jag vet vad de längta efter och hur deras tankar gå. Men sträcker jag mina händer efter dem, fly de. Det är inte för mig livet är till. Jag står utanför. Som liten var jag ett barnhusbarn. Och allt sedan jag blivit vuxen behandlas jag också som en sådan som inte hör hemma någonstades. Människornas blickar äro som kalla stålklingor. De sänka sig i mitt hjärta och det blöder.⁹⁴

Just här intar Bell positionen som förtryckt i ett fördomsfullt samhälle, alltså som ett offer. Passagen ekar av Radclyffe Halls *Ensamhetens brunn*, som var högaktuell vid tiden för romanens tillkomst genom att den kom i svensk översättning 1932 och återopades i debatten om avkriminalisering av homosexuella handlingar 1933.⁹⁵ Udden i citatet är inte riktad mot den homosexuella individen, som den är när det gäller männen, utan mot ett trångsynt samhälle, alltså precis som i Halls roman.

Det monstruösa hos Bell handlar inte bara om begärets riktning, utan också om dess innehåll, för det antyds att hon ägnar sig åt någonting som skrämmar kvinnorna, kanske sadism. Men berättelsen bjuder också på passager som talar i rakt motsatt riktning. Bell får sjunga den lesbiska kärlekens lov många gånger i romansviten och ibland gör hon det i ordalag som sedan dyker upp när kvinnorna på Eka söker ord för sina känslor. Till exempel så här:

En ung flicka är någonting så oändligt sprött. Å, den där fina linjen som bildar höftens lätta svängning! Hennes kropp är en underbar dyrbar vas som bär en eldröd blossande blomma. Den blomman bryter en man – han sliter itu den. En kvinna som älskar den unga flickan bara smeker blomman, lockar den att sakta, varligt öppna sig. Två kvinnor som älska varandra ha så mycket att anförtra varandra i sin kärlek. Den ena finner den andras kropp som en återspegling av sin egen. Världen blir harmoniskt fullkomlig. De le saligt, som om de funnit livets hemlighet.⁹⁶

Här framställs lesbisk kärlek som mer ömsesidig än annan kärlek, ja som bättre. Att Sprengel lagt in en och annan detalj i passagen kan man förmoda av stilistiska och ideologiska skäl. Den heterosexuella akten liknar mer en våldshandling än en kärlekshandling. I detta citat är det Bell som lägger fram tankarna, men som vi ska se tänker Agda och Angela på samma sätt och när de gör det har alla negativa konnotationer till kvinnors samkönade kärlek rensats bort. Det är också Bell som först yttrar de ord som bildar titeln på den sista romanen i sviten – *Av samma blod*. Tanken att alla kvinnor på något sätt hör samman med varandra utgör grunden för kvinnokollektivet på Eka.

Vi kvinnor äro ju ändå alla släkt med varandra. Något binder var och en av oss till den andra. Skall då ingen annan känna och tillstå det ärligt som jag? Att vi alla, alla äro av samma blod! Jag drages oemotståndligt till er, men ni hycklerskor, ni vilja inte begripa mig.⁹⁷

Här ser sig Bell som sanningssägerska och berättelsen ger henne rätt. I denna romanvärld *har* kvinnor verkligen något gemensamt med varandra, även om gemenskapen begränsas av att alla kvinnor inte kvalificerar sig som ”riktiga kvinnor”.

Bell har en lesbisk identitet i den meningen att hon ser sig själv som annorlunda än andra kvinnor och att hon vet att det finns många kvinnor som känner på samma sätt. Hon ser sig också som samma ”sort” som Stellan, det vill säga som homosexuell. Bell känner till homolivet i Berlin, det som gör att konstnärskollektivet väljer att åka just dit: ”Hon visste att därnere i Berlin fanns fullt av kvinnor som hon, som längtade efter varandra.”⁹⁸ Men för naturen, den som i romanen är alltings mått, har hon ingen känsla. Hon ser den som hotfull:

Hon talade till det hemlighetsfulla dunklet därute. Hon såg inte stjärnorna som nu tänts uppe på himlen och sökte slå spröda trådar av ljus och silver i nattens mörka väv. Hon såg bara mörkret. En oändlig brunn av mörker, som hon stod vid randen av och var nära att glida ned i.⁹⁹

Mörkret befinner sig inte ovanför henne utan *nedanför* henne. Det är en brunn, som hon riskerar att falla ned i. Bildspråket är inte valt på måfå. Detta är återigen en anspelning på Radclyffe Halls skandalroman. Brunnen symboliserar det liv som väntar en öppet homosexuell person. Visserligen påstår Sprengel i ett brev till förlaget att Krusenstjerna inte läste *Ensamhetens brunn* förrän efter det att arbetet med *Fröknarna von Pahlen* var avslutat, men han skrev det han trodde skulle befordra hustruns intressen.¹⁰⁰ Krusenstjerna har knappast missat Halls bok och det verkar som att hon hade läst den med behållning.

På bröllopsdagen kallas Bell in för att hjälpa Agda med hennes brudutstyrsel eftersom ”Bell var så skicklig”. Till skillnad från många andra kvinnoälskande kvinnor i tidens litteratur rör sig Bell uteslutande i den traditionellt kvinnliga sfären.

Agda stod tyst och såg sig i spegeln. Bakom sig skymtade hon Bell, som höjde och sänkte sina händer för att fästa slöjan. Deras ögon möttes. Agda darrade litet. Snart, snart skulle denna Bell och den otyglade längtan hennes ögon rymde bara vara ett minne som alltmera skulle blekna. Men Bell kunde inte slita sina händer från Agdas panna, där de sysslade med brudslöjan. Det var som om hon velat trycka in ett märke, ett hemligt signet, mot den vita huden, där ådrorna blå och genomskinliga drogo fram.

– Ingen skall ändå älska dig som jag, mumlade hon som om hon läst en besvärjelse.¹⁰¹

Många andra kvinnor i litteraturen, både förr och senare, har på samma sorgsna sätt sett på den älskade timmarna före bröllopet och tänkt samma tanke. Detaljen med märket i pannan för tankarna till Kainsmärket, också det en direkt anspelning på *Ensamhetens brunn*.¹⁰² Kainsmärket är det synliga tecknet hos den som är utkastad från den samhälleliga gemenskapen, något som i Radclyffe Halls roman är associerat med den homosexuella rollen. Även Ada Nilsson, läkare och feministisk aktivist, nämner Kainsmärket i sin recension av Halls roman i samband med marginaliseringen av homosexuella. Nilsson skriver:

Denna bok är ett gripande mänskligt dokument som i romanform belyser livsöden, vars konstitutionella biologiska, d. v. s. av livet självt betingade egendomlighet är att i sexuellt avseende reagera mera för det *egna* könet än för det motsatta, vilka personer bruka kallas inverterade eller homosexuella. Detta är något som i och för sig självt sålunda varken behöver vara lastbart eller straffbart. Men den allmänna åskådningen har bränt in Kainsmärket på deras panna, ställt dem inför ofta fullkomligt olösbara konflikter och därigenom mången gång störtat dem i last och nöd.¹⁰³

I Nilssons recension är det de fördomsfulla människorna som stämplar den utstötta, i Krusenstjernas berättelse vill Bell själv göra det för att Agda inte skall lämna henne. Med sin gest försöker Bell hålla henne kvar i sin egen avvikarvärld.

Bell får inte vara med i kvinnokollektivet på Eka även om Krusenstjerna från början hade tänkt sig det. Kanske blev karaktären, sådan den nu hade utvecklats, alltför starkt knuten till det "onaturliga" för att kunna ingå i de "naturliga" kvinnornas utopiska rike. Kanske hade det varit allt för vågat att låta henne stiga från berättelsens marginaler in till dess centrum. Men någon form av upprättelse ges hon i alla fall, till skillnad från männen i konstnärskollektivet. I slutet av berättelsen får vi nämligen veta att Bell och Ida har tagit över kabaréverksamheten i Berlin och gjort den mer anständig och dessutom mer lönsam. Tidigare hade den varit en plats för alla tänkbara former av konstigheter, kommers och sexuella avvikelser. Stellan och Kiss Nilsson gjorde till exempel en dekor som gestaltade den sodomitiska synden där samkönade sexuella handlingar blandades med tidelag. Och – jo, visst är det Sprengel som har skrivit passagen!

En naken gudinna eller forntida sagofurstinna lät sig älskas än av varelser som varken voro män eller kvinnor, konstiga väsen som tycktes höra underjorden till, än rent av, man skämdes för att säga det, av en fnysande tjur, som tycktes helt genomborra henne som med en rykande eldpelare, en styvnad blixst av ångande och flämtande kött. [...] Bell von Wenden hade uppträtt i frack och

med monokel och sett mycket besynnerlig ut, men även raffinerat elegant.¹⁰⁴

Denna falliska fantasi är insprängd i texten efteråt och bryter mot berättelsens modus. Den har lagts in i Frideborgs berättelse om Värnamokabaréns fiasko, men hör inte hemma i vare sig hennes föreställningsvärld eller hennes sätt att berätta. Det är en pornograf, som skildrar tjurens framfart och en sexualpolitisk reaktionär som sammanför homosexualitet med tidelag. Kabaréen är döpt efter Pasisphaë, en grekisk gudinna som hade samlag med en tjur, också det ett typiskt spengelskt påhitt.¹⁰⁵ I slutet av berättelsen ändrar Bell och Ida kabaréns namn till Daphne, efter den vackra men blyga nymf som skrämdes av Apollons närmanden.

Bilden av Bell är full av motsägelser. Hon är en undermännisklig varelse, en brännpunkt för alla möjliga föreställningar om den sexuella avvikaren, men hon framstår ibland också som en tragisk gestalt, ett offer i en fördomsfull värld, en sanningssägare som vågar tala om det som andra tiger om och det är hennes tankar om den kvinnospecifika kärleken som är utgångspunkten för kollektivet på Eka. Ofta skildras hon som en smågalen kvinna som gör oönskade närmanden mot unga kvinnor, men ibland, om än bara glimtvis, är hon en rebell som ifrågasätter männens sexuella tolkningsföreträdare. Bells hjärta rymmer "ett litet stoftkorn av guld från den stora oändliga kärlek som spänner sig kring allt levande", och när Angela hör nedsättande saker om Bell försvarar hon henne i sina tankar: "Men dyrkade icke hon också ett slags natur? Sade icke Bell jämt att det just var den okonventionella och primitiva naturen hon tillbad?"¹⁰⁶

Angela och Agda, som båda är föremål för Bells närmanden, är mer kritiska till henne än attraherade, men likgiltiga är de inte. I slutet av den sista delen i romansviten räddas Bell över från det monstrosa till det mänskliga, eller, om man så vill, från att vara sodomit till att bli sjuk. I stället för att vara rädda för henne tycker Angela och Agda nu synd om henne. Och äntligen har Bell mött en kvinna som vill ha henne.

– Det är nog synd ändå om Bell, sade Angela.

– Underligt om hon till sist skulle fastna för Ida, mumlade Agda tankfullt.¹⁰⁷

Av samma blod

Det är *Av samma blod*, den avslutande delen av romansviten, som de queerteoretiskt inspirerade läsningarna koncentreras kring.¹⁰⁸ Här får vi reda på att de före detta tjänsteflickorna Frideborg och Agda är nära släkt med Petra och Angela, genom faster Laura, som har testamenterat Eka till Petra. Det visar sig nämligen att hon är deras mormor. Med en kringvandrande rom har Laura en utomäktenskaplig dotter, som nu är inblandad i kabaréverksamheten i Berlin. På melodramatiskt vis blottas de dolda släktbanden strax innan kvinnorna kommer till Eka. Agda, Frideborg och Angela är gravida, kanske även Petra, och deras män är fördrivna när de börjar sitt gemensamma liv.

I denna roman får vi reda på vad som egentligen har hänt på kabarén. Den visar sig vara en förtäckt bordell, en av många detaljer i berättelsen som anspelar på Zolas *Nana* (1880), romanen om den usla kabarésångerskan som blir lyxprostituerad och som ibland roar sig med att själv träffa prostituerade kvinnor. Gusten har lyckats göra Agda gravid på ett sätt som hon finner onaturligt. Hennes mor och halvsyster (hans syster och systerdotter) förberedde henne med våld för ett samlag med Gusten. Det är en våldtäktsscenen, en pornografisk urscenen där två kvinnor serverar en tredje kvinna till en man och till läsaren, där det samkönade momentet är medlet och det heterosexuella målet. Agda och Gusten hyser ingen lust för varandra, vilket med romanens synsätt gör deras samlag perverst. Det är ”en oblyg och otäck lek” som ”Agda ej hade haft något nöje av”.¹⁰⁹

Minnet av dessa händelser får Agda att känna sig smutsig och hon går ut i skogen, liksom för att rena sig. Där träffar hon ungdomskärleken Sven, som hon snart har sex med i en hölada och för första gången upplever hon njutning med en man; det har hon tidigare bara gjort tillsammans med Bell och Lotty. Deras fotspår i snön till och från detta möte skildras med Krusenstjernas mästerliga koncentration, men däremellan finns spengelska detaljer som man

hade kunnat vara utan. Och man kan undra varför denna scen över huvud taget finns med i berättelsen. Kanske är det helt enkelt en del av den sexualpolitiska logik som återfinns främst i de sprenghalska inpassen.

Fröknarna von Pahlen är inskriven i primitivismen, en rörelse inom konst och litteratur som kritiserade samtiden för att hämma driftslivet och skapa frustrerade människor. Primitivisterna sökte återknyta kontakten med naturen och sexualiteten blev den arena där detta skulle ske. Man läste D. H. Lawrences *Lady Chatterley's Lover* (1928) och Sigmund Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), den senare för att ge vetenskaplig legitimitet åt sexualromantiken. Sexualiteten ansågs ha en vitaliserande inverkan på såväl individen som samhället i stort och den sexualitet det handlade om var fallocentrisk och heterosexuell. Agdas artificiella samlag med en perverterad man har solkat ner henne, men ett tillfälligt möte i naturen med Sven blir ett "reningens bad". Namnet "Sven" är symboliskt. Svens virilitet gör Agda till en "riktig kvinna", precis som unga män brukade göra i primitivistisk dikt. Noteras ska att denna sexuellt överförd återställelse bara kan gå i en riktning. Sven "renar" Agda, men hon kan inte "rena" Gusten, trots att hon ju försöker. Det är den heterosexuelle mannen som är primitivismens aktör. Kvinnan är passiv natur.¹¹⁰

De viktigaste relationerna i denna avslutande del av romansviten är kärleken mellan Angela och Petra och mellan Angela och Agda. Petra är Angelas faster och har varit hennes fostermor, ändå har relationen mellan dem ett tydligt erotiskt moment. Petra blir svart-sjuk när Angela älskar någon annan, men när hon blir gravid blir Petra som en far för det väntade barnet. I stället för att vara som mor och dotter, eller kanske som Anna Själv Tredje – Marias mor, Maria och Jesusbarnet – blir de som mamma-pappa-barn. En av många erotiskt färgade scener mellan Petra och Angela kan se ut så här:

Med en häftig känsla av äganderätt lade då Petra sina händer om Angelas huvud och böjde sig fram över hennes ansikte. Angela öppnade sina ögon. Svarta, strålande, sågo de upp mot Petra. Hennes ansikte var så blekt att det skimrade. Då kysste Petra allvarligt

hennes mun och kände att Angelas läppar med darrande iver besvarade kyssen.¹¹¹

Sedd med vår tids ögon framstår scenen rimligen som problematisk, men i berättelsen idealiseras den. Släktrrelationerna i verket är snåriga och de flesta kärlekshistorierna är mer eller mindre incestuösa, vilket kunde vara värt en egen studie. Men här ska vi i stället dröja vid relationen mellan Angela och Agda, *Fröknarna von Pahlens* "mest lesbiska" relation om uttrycket tillåts. (Också Agda är för övrigt ett slags faster till Angela. Liksom till Sven.) Det är i den som de näkaste sexscenerna och de radikalaste funderingarna finns. Angela och Agda närmar sig varandra oemotståndligt och utan förbehåll.

De sökte sig intill varandra, darrande av åtrå. Det här, tänkte Agda dunkelt, var inte som när Lotty smekt henne eller när Bell von Wendens händer och läppar berört henne. Detta var som i livets barndom då ingen ännu ätit av kunskapens träd på gott och ont. Det låg ljus och renhet och ett saligt lugn däri.¹¹²

Agda hjälper Angela att sy om en kjol och under provningsarbetet uppstår attraktion mellan dem och Agda kastar sig intill Angela. De famnar varandra utan ord, men som så ofta i sexscenerna har Sprengel lagt in detaljer som hade kunnat undvaras. Scenen blir hela tre boksidor lång. Agda jämför det som sker med hur det var att ha sex med den homosexuella Bell och den prostituerade Lotty. Gärningarna är desamma, men det känslomässiga innehållet är väsensskilt. Intimiteten mellan Agda och Angela helgas genom kärlek; den ges aldrig något namn och den föses aldrig in i någon sexualteoretisk tankefälla.

Efter den första kärleksakten börjar Agda klä sig i mansdräkt. Också andra kvinnor attraheras av henne och den karltokiga Fridborg tycker att Agda är lika manlig som deras egna (homosexuella) makar.

Agda hade i sin nya sammetskostym gott kunnat vara något av de skönhetsideal som en Kiss Nilsson eller en Stellan von Pahlen

fumligt sökte närma sig. Hon hade samma veka former under den åtsittande kavajen som de sköna efeber, vilka de sökte framställa. Hon hade androgynernas och de förfinade kärleksgossarnas snabba mjuka rörelser, deras sätt att glida liksom på höfterna över golvet eller böja sig ner med sådan beräkning att ländernas kurvor skulle framträda vällustigt och lockande.

Hon var en av de feminiserade unga männen upp i dagen – men fullkomligt utan deras drag av narraktighet. Samtidigt antog hon något gosselikt i själva sitt väsen och känsloliv.¹¹³

Utan ansträngning gör Agda det som männen misslyckas med trots sina ansträngningar. Hon väcker åtrå hos både män och kvinnor. Hennes androgynitet är värdig och naturlig, medan männens är löjlig och onaturlig. Det böghat som finns i citatet kommer överraskande, mitt i skildringen av kärlekslivet på Eka och inte oväntat är det Sprengel som har skrivit passagen. Lite längre fram, i Petras svartsjukefantasi, framstår Agda för ett ögonblick som en fördärvbringande hermafrodit. Också den passagen är författad av Sprengel.

Det är vinter och Angela och Agda far ut till ön på en spark. Angela sitter och Agda sparkar. Angela tycker att Agda är så stark och tror att hon kan lyfta henne. Angela säger: ”Om du vore en ung man, skulle jag bestämt förälska mig i dig”, ett understatement med tanke på vad som redan har varit. De börjar tala om sin relation:

– Jag tror inte det var orätt det vi gjorde, sade Agda plötsligt trotsigt. Kärleken har många utvägar. Två kvinnor kunna väl också älska varandra, i synnerhet om de som vi inte ha några män att älska. Är deras kärlek bara äkta, är den riktig och rätt.¹¹⁴

Och sedan bekänner de sin kärlek för varandra. De använder orden ”älska” och ”kärlek” och det är som om hela världen förändras när de talar med varandra. Orden blir verkliga. ”Lika verkliga som den tysta skogen omkring dem och den blå himlen över dem!” Agda funderar över varför hon har klätt sig i manskläder och sätter det i samband med kärleken till Angela:

Varför hade hon klätt sig i gosskläder? Var det kanske i en omedveten känsla av att hon i denna kostym föreföll ha mera rätt att älska Angela än eljes? Något som hittills hållit sig stilla och dolt djupt inne i hennes väsen hade plötsligt brustit ut i blomning, då hon smekt Angela.¹¹⁵

Agdas manskläder har inte alls samma innebörd som de har i Radclyffe Halls *Ensamhetens brunn*, där de är de yttre tecknen på kroppens inversion. Agdas kärlek till Angela förklaras heller aldrig med några sexologiska teorier. Den sägs först vara en effekt av Agdas möte med Sven, men berättaren ändrar sig sedan; ”i själva verket voro de fortfarande hjälplösa och funno sig oförklarliga som ett par unga djur”. Att de liknas vid djur är här inget negativt, vilket det vanligtvis brukar vara när samkönad kärlek förknippas med det djuriska. Här står det för oskuld, något som nog är en blinkning till Almqvists Tintomaragestalt, en varelse som kallas ”animal coeleste”, ett himmelskt djur. Agdas och Angelas passion kan inte förklaras. ”Kanske den blåser in över en som vinden. Man vet inte varifrån den kommer”, säger Agda.¹¹⁶ Kärleken är sprungen ur deras eget väsen och står i samklang med naturen. Den är ”naturlig”, till skillnad från de homosexuella männens – och kanske Bells – som är ”onaturlig”.

Agda menar att kärlek mellan kvinnor är mer omedelbar än kärlek mellan man och kvinna, och hon lånar Bells ord för att förklara sina tankar. De här kursiverade raderna i följande citat är skrivna av Sprengel.

– [...] En kvinna förstår strax en annan kvinna därför att de äro så lika varandra, ha samma förutsättningar. Så där brukade åtminstone Bell förklara det.

Med plötslig ödmjuk anspråkslöshet avstod Agda från egen självständighet i sina synpunkter.

– Ja, svarade Angela. Men till exempel just Bell von Wenden... Hennes känslor förstod jag inte alls, och ändå voro vi ju båda kvinnor.

– Bell är kanske ingen kvinna, mumlade Agda med mörknande ansikte. Hennes känsloliv är väl förvridet. Vi, vi äro riktiga kvinnor,

*fast vi inte ha några män och inte behöva några heller nu. Och vi –
vi hålla av varandra, och det gjorde du väl inte med Bell.*¹¹⁷

Både Agda och Angela är överens med Bell om kvinnors förmåga att förstå varandra, men de svär sig fria från att ha älskat henne. Agda förklarar skillnaden mellan deras egen kärlek och den som Bell ägnar sig åt med att de "äro riktiga kvinnor", medan Bell är något annat. "Kvinna" är inget man föds till utan något man görs till. Tanken att det är samlaget med en man som naturliggör en kvinna ligger snubblande nära. Samma tanke finns i Sprengels inskott i Agdas inre monolog som diskuterades tidigare, den finns i hans förord till kritikerantologin och inte helt överraskande är det Sprengel som har skrivit att Bell inte är någon riktig kvinna.¹¹⁸ Enligt dessa föreställningar är det bara mannen som äger det magiska redskap som kan trollda fram en riktig kvinna.

Agda och Angela är annars inte alls lika säkra på var skiljelinjen mellan dem själva och Bell går. Angela lider av tanken på att Agda har haft sex med Bell.

Det plågade henne att tänka sig Agda i Bell von Wendens armar. Hon mindes Bell von Wendens sugande blickar, hennes sätt att gripa efter en, hennes sminkade, onaturligt röda mun. Men de begär som uppfyllt Bell och som Angela då tyckt så vederstyggliga, voro de inte desamma som Agdas och Angelas egna?¹¹⁹

Agda kan inte svara på hennes fråga. "I hennes mun kom en bitter smak, som av blod eller tårar." De håller stillsamt om varandra som om passionen redan vore över. "Dessa milda kyssar hade inte något syndigt i sig. Dessa varsamma smekningar, denna sorgsna omfamning..." De som tidigare var ett med naturen går nu vilse i mörkret. Angela är så trött att hon nästan inte orkar gå och Agda känner sig förödmjukad av att inte kunna bära henne. "Agda hade inte en mans styrka. Hur kunde hon då våga älska?" Längre fram är Angela orolig för sin förlossning och Agda säger att hon ska bära henne genom alltsammans. Men Angela "trodde inte att Agdas armar voro nog starka till det".¹²¹ Som om en man hade kunnat.¹²⁰ Detta att Agda

inte är stark nog för att klara svårigheterna är ännu en parallell till *Ensamhetens brunn*, där Stephen sörjer över att hon inte kan beskydda den älskade från yttre hot, något som blir början till slutet för deras relation.

Det är som om berättelsen söker slipa ner udden i den sexualpolitiska radikaliteten genom att göra känslorna lite mindre heta, Agda lite mindre maskulin och de båda älskande lite mer vilsna i vinterskogen. Deras första sexuella möte upprepas inte:

En gång i ett plötsligt rus hade de provat varandras krafter. Denna omfamning, som borde kommit först i ett senare skede av förälskelsen, om den över huvud borde ha kommit, hade de tagit ut i den stunden, drivna av impulser som voro starkare än de.¹²²

Deras kärlek är inte längre lika självklart erotisk som den från början var.

Så smeka också två blomkalkar varandra, när en sommarvind sakta för dem samman. Så berör också fjärlens guldöversållade vinge helt lätt blombladet och tyckes strö ett glittrande stoft över det. Och vågorna i sjön dyka in i varandra, förande varandra framåt gungande i solsken.¹²³

Kärleken mellan dem skildras genom en serie sensuella naturbilder. De älskande *är* natur. Men kan det som utspelar sig längre kallas för *erotik*?

Den allra sista samkönade sexscenen i *Fröknarna von Pahlen* utspelas i Petras svartsjukefantasier och avslutas med påståendet: "Ingen kvinna kan i längden helt tillfredsställa den andra. De hungrar. De törsta. Och de skänka varandra endast små pärlande droppar, sådana som man ser stänka upp och yra omkring i ett champagneglas."¹²⁴ Petras upprivna fantasier är förstås inte den enda sanningen om sex mellan kvinnor, bara ett av romanens många perspektiv på den. Men varför tänker hon sig att passionen så plötsligt ska avta? Kanske en reminiscens av teorin om att kärlek mellan unga kvinnor bara är en förberedelse för heterosexualiteten? Å andra sidan har

Angelas och Agdas relationer med män ju varit en förberedelse för det stora som sedan händer mellan dem.¹²⁵

Angela söker sig tillbaka till Petra när förlossningen närmar sig, men det barn som föds på romanens sista sidor bär såväl Agdas som Petras och Thomas (barnafaderns) namn förutom Angelas eget. I detta namn innefattas alltså Angelas tre kärlekar utan att ge företräde åt någon.

Genom hela romanen finns en spänning mellan å ena sidan de "onaturliga", som består av karriärister, militarister, förtorkade kvinnor och det homosexuella konstnärskollektivet och å andra sidan de "naturliga", som främst representeras av kvinnorna på Eka och av några män som är marginaliserade i förhållande till makten. Eka, namnet på gården där de lever, är som så många andra detaljer i romanbygget symboliskt. Eka är en ark där kvinnor och barn kan söka en tillflykt undan dekadensens syndaflod. Det är en båt som håller dem flytande ovanför insjöns snärjande växter och sumpiga botten. Eka är en utopisk plats, förbunden med en ö dit Angela sedan barndomen har förlagt sina drömmar, den är förbunden med naturen själv.

I slutet av romanen kommer det till ett avgörande mellan dessa motsatta krafter. Konstnärskollektivet reser till Eka för att kräva tillbaka sina hustrur, som om Frideborg och Agda hade varit deras kollektiva egendom, men de blir resolut utestängda. På natten promenerar männen längs en landsväg i en vintrig skog, och i den natur som är honom så främmande drabbas Gusten av ångest och vrålar rakt ut. "En drunknandes skrik." Han sjunker ner i perversionens träskmarker, i dekadensens syndaflod. Någonstans ifrån kommer ett eko – det är dödsskriket från "häxan" Adèle. Dessa båda skrik handlar om ångest och död. De får sin pendang i två skrik som kommer från den andra sidan, kärlekens och det nya livets, Angelas skrik i födslovånda och det nyfödda barnets allra första skrik. Nu börjar en ny tid på Eka.

Det är inte bara konstnärskollektivet som dyker upp i denna avslutande del av romansviten. Lotty och Rosita, som båda tillskrivs zigeniska egenskaper, kommer till Eka på flykt undan kriget, liksom den judiska familjen Diamant. De är skildrade i grälla färger och

alla framställs de som lycksökande parasiter snarare än som offer för förföljelse. Och jo visst, Sprengel var flitigt verksam i dessa mindre trivsamma partier.

Titeln *Av samma blod* för samman romansvitens centrala teman. Det är Bell som först uttalar orden. "Vi kvinnor äro ju ändå alla släkt med varandra. [...] Skall då ingen annan känna och tillstå det ärligt som jag? Att vi alla, alla äro av samma blod!" säger hon i *Porten vid Johannes*. Orden syftar både på släktskapet mellan kvinnorna på Eka och på samhörigheten mellan alla kvinnor. (Ja, utom vissa då.) Titeln är associerad till sexualitet och närhet mellan älskande, men också till degeneration och blodskam. En annan innebörd är att olika "raser" som judar, romer, fattigfolk och adel blandar blod, det vill säga får barn med varandra. Romansviten laborerar med raskategorier som är bemängda med schabloner, där det judiska förknippas med familjeorientering och företagsamhet, men också med rasegoism och girighet. Det romska förknippas med skönhet och musikalitet, men också med lättsinnighet och tjuvaktighet och till detta kommer tidstypiska utseendeschabloner. Adeln representerar en rad goda egenskaper, men den framställs som så försvagad av inavel och degeneration att den måste blandas med nytt blod för att återfå sin livskraft. Dessa synsätt är tveklöst rasistiska, men samtidigt måste man framhålla att myntet samtidigt har en annan sida. I en tid då nazisterna var i full färd med att bygga upp sin ohyggliga rasåtskillnadspolitik framställs rasblandning här som livsnödvändig, alltså politiskt sett en rakt motsatt tanke.

"Av samma blod" har ytterligare en innebörd, som inte har samma tematiska förankring i berättelsen som de andra, men som sammanfattar mentaliteten och estetiken i det dekadenta konstnärskollektivet. Det är namnet på en tavla som Kiss ämnar måla:

Jag skall måla en kvinns person som ligger på en soffa i ett röd-fläckigt nattlinne. Hon har kanske blivit mördad, eller kanske har hon haft en abort eller kanske bara helt enkelt och naturligt förlorat sin oskuld. Sådant vet man aldrig, när man målar ett motiv. Och bredvid skall den anklagade stå och ha samma fläckar på händerna.¹²⁶

Kiss får idén till bilden när han får reda på att Adèle har blivit mördad. Någon empati känner han inte, bara upphetsad inspiration. I Kiss berättelse om sin målning sammanförs tendensen i det spengelska stråket: en voyeuristisk blick, mannen som aktör och kvinnan som objekt samt en sammansmältning av sexualitet och våld. Att det är Kiss som gör bilden innebär enligt romanens logik att det är en dålig bild, eftersom allt vad det homosexuella konstnärskollektivet företar sig är dåligt. Tendensen blir därför både anti-modernistisk och antihomosexuell. Och visst är det Sprengel som har skrivit avsnittet.

Riktiga kvinnor

Det finns ingen sammanhållen ideologi om samkönat begär i Pahlensviten. Texten sätter olika tankefigurer och motiv i spel, de uråldriga lika väl som de hypermoderna, de religiösa lika väl som de profana, de pornografiska likaväl som de sexologiska, de misogyniska likaväl som de feministiska och de homofoba likaväl som de homovänliga.

Många genusforskare har läst sista delen av *Fröknarna von Pahlen* som en feministisk utopi om ett jämlikt samhälle, men det finns stora partier av berättelsen som pekar i rakt motsatt riktning. I planen för romanen heter det: "Romanen visar upp många sorters kvinnor – av samma blod – men ändå olika varandra. De övertaga Eka och bilda där en slags koloni av kvinnor som ägna sig åt lantbruk och gårdens skötsel. De gå tillbaka till naturen."¹²⁷ Men vissa människor stöts ju bort från denna lustgård: Bell och konstnärskollektivet, de judiska flyktingarna, de prostituerade halvromska släktingarna och den icke adlige Tord. (Petra ger efter för kärleken till honom först när en gemensam framtid är omöjliggjord.) Man kan tala om antisemitism, antiziganism, homofobi och klasstänkande i romanen lika väl som om jämlikhet.

Berättelsen om Agdas och Angelas kärlek lämnar de homofoba allfarvägarna och ger sig ut i känslövärldar som aldrig tidigare hade skildrats så öppet och samtidigt så inkännande på svenska, men Bell är en lesbisk vampyr, en Medusa, en orientalisk häxa, och be-

rättelsen om relationen mellan Lilian och Alexandra är ett veritabelt mord på den romantiska vänskapen som kulturell institution. I bilden av homomännen sammanfattas tidens fördomar om homosexualitet; de förknippas med dekadens, droger och degeneration och inte en enda av dem får behålla ett enda uns av mänsklig värdighet. I de genusvetenskapliga läsningarna förklaras detta med att männen utnyttjar kvinnor. Och det gör de ju, men att romanen skildrar dem så bekräftar faktiskt bara fördomen att homomän hatar kvinnor. "Kvinnohatare" för homosexuella män och "manshatare" för kvinnoälskande kvinnor är homofoba begrepp.

Obehagligt är det också att romansvitens konstnärskollektiv är en så lätt genomskådad niddbild av Svenska baletten, en kosmopolitisk konstnärlig experimentverkstad som förnyade dansens uttrycksformer och samarbetade med framstående europeiska modernister som Erik Satie, Francis Poulenc, Francis Picabia och Fernand Léger, för att nämna några. Smutskastningen av Svenska balettens medlemmar är estetiskt reaktionär och etiskt problematisk. Att de hånas för att flera av dem var homosexuella förbättrar knappast intrycket.

Dessa problem finns i koncentrerad form i det spengelska stråket. Här bryts Krusenstjernas flödande prosa upp och ersätts med en överlastad, ofta stillastående satir, som ibland är effektfull men ofta okänslig och ibland plump. Det spengelska stråket skjuter in främmande perspektiv och främmande estetiska och sexualpolitiska tidsskikt i berättelsen. Krusenstjernas text är mer samtida, medan Sprengels inpass som regel pekar bakåt i tiden. "Hon är i pakt med tiden själv", skrev Sven Stolpe om henne i en recension av den första delen i Pahlensviten.¹²⁸ Krusenstjerna hade hämtat sina influenser från författare som Ellen Key, D. H. Lawrence och Radclyffe Hall, och, som Karin Boye skrev, hon hade "vågat beträda marker, där verkligheten trampar, men dit litteraturen hittills inte har fått följa".¹²⁹ Sprengel hade hämtat sina influenser från äldre hel- eller halv-pornografisk litteratur, 1800-talsnaturalism i Strindbergs och Zolas tappning och sexologisk litteratur av lite äldre datum.

Det är alltid svårt att veta hur mycket andra människor kan ha inverkat på en författares text och kanske är det inte alltid så viktigt. I Krusenstjernas fall är det omöjligt att avgöra, men klart är att det

är mycket och troligen mer än vad som säkert kan beläggas. Genusforskarna har hittills i stort sett avfärdat frågan, men själv tycker jag, precis som Heyman och Lagercrantz, att den är intressant. Den kan förklara varför texten ibland reproducerar pornografiska klichéer men andra gånger står i samklang med tidens mest radikala strömningar. Den kan förklara varför berättelsen, som annars är skriven ur perspektiv som ligger de kvinnliga gestalternas nära, i sexscenerna byts mot ett heteromanligt, voyeuristiskt seende. Den kan förklara varför samkönad kärlek ibland skildras så ljus och andra gånger så fördömande. Dessutom kan den förklara underliga stilbrott.

Som tidigare framgått är det skillnad mellan Tonytrilogins behandling av den samkönade kärleken och Pahlensvitens. (En jämförelse mellan Pahlensviten och *Fattigadel*, Krusenstjernas sista romansvit, ger för övrigt samma resultat.) I Tonytrilogin framställs kvinnlig och manlig homosexualitet som näraliggande fenomen, men i Pahlensviten har en avgrund öppnats mellan dem. I Tonytrilogin var Sprengels inflytande begränsat, i Pahlensviten stort. Man kan tänka sig att det finns ett samband, för de problematiska inslagen i förståelsen av samkönad kärlek liknar de teorier om homosexualitet som Sprengel gav uttryck för i kritikerantologin. I det sprengelska stråket framställs kvinnors könsöverskridande (ofta) som lockande för båda könen medan mäns alltid är motbjudande. Gränsen mellan det tillåtna och det otillåtna går, när det gäller kvinnor, vid vad som är "tilltalande" och inte, men vid kön när det gäller män.

De androgyna kvinnorna förenar de bästa egenskaperna hos båda könen medan de androgyna männen förenar de sämsta. Den positiva värderingen av kvinnlig androgynitet gäller dock endast på erotikens område, för kvinnor som gör anspråk på mäns politiska och ekonomiska privilegier – som Alexandra Vind Frijs och Tilda Dieb von Futzenschwein – hånas lika mycket som de manliga överskridarna. Sprengels inpass vad gäller dessa kvinnogestalter visar hans Strindbergbeundran. Alexandra är, precis som Ottilia i Giftasnovellen "Ett dockhem", en nucka som odlar kvinnovänskap i brist på karl och som överger väninnan så fort en sådan dyker upp. Hon är helt enkelt "för mycket Strindbergsk", som Moa Martinson skrev.¹³⁰

Pahlensviten har ofta lästs in i primitivismen. Här finns kritik mot den kultur som avskiljer människorna från den yttre naturen och från naturen i sitt eget väsen. Här ställs stad mot land, dekadens mot vitalitet, sterilitet mot fruktbarhet och manligt/kvinnligt är centrala metaforer. Så är det också hos Krusenstjerna. Flera genusforskare menar att Krusenstjerna har möblerat om i primitivismens mytologi och andra att hon har queerat den, alltså att hon har skildrat ickeheterosexuella köns- och sexualitetspositioner och utmanat den heteronormativitet som annars är så iögonenfallande i mycket av den primitivistiska litteraturen. Dessa synsätt lyfter fram intressanta aspekter av texten men döljer andra.

Primitivisterna laborerade med en komplementär könsuppfattning där könen tillskrevs diametralt olika egenskaper. Manligheten och heterosexualiteten var som regel både problemet och dess lösning. Den paradigmatiske hjälten var en ung man av folket som sexuellt befriade en överklasskvinna, eller en frustrerad man som genom mötet med en folklig kvinna, en givmild Moder Jord, fick ny kraft. Varken kultur- eller naturkvinnorna hade några egna projekt utan var funktioner i männens.

Krusenstjerna har fler färger på sin erotiska palett och låter ett kollektiv av adelskvinnor leva tillsammans i kärlek. Men samtidigt reproduceras många primitivistiska föreställningar. Värst är synen på homomännen där varje tänkbar fördom bekräftas. Men även könsuppfattningen är problematisk: för vad är en "riktig kvinna" i denna romanvärld? Det är i alla fall ingenting man *föds till*, för Bell kvalificerar sig inte trots att hon har de yttre kännetecknen. Det är heller ingenting man *bara är*, för Edla och Alexandra har förkövt sina kvinnligheter medan Isa och Adèle har förverkat sina. En "riktig kvinna" är något man *blir* genom rätt heterosexualitet, med rätt man, idkad under rätt omständigheter, med rätt inställning och rätt resultat. Man kan brista i kvinnlighet genom att bara ha haft sex med någon av samma kön. Eller att inte ha haft sex alls. Eller haft för mycket sex utan att låta sig nöjas. Eller haft det i fel syfte. Eller utan njutning. Eller utan ömsesidighet. Eller utan att få barn. I detta skriver Krusenstjerna (?) bara in sig i en heteromanlig standardprimitivism.

Denna könsuppfattning förklarar varför vissa kvinnor ingår i utopin medan andra hamnar utanför och den leder till en paradoxal förståelse av samkönad kärlek: den är bra om den utövas av hetero- eller bisexuella personer – kanske för att den då inte riktigt behöver räknas – men dålig när den utövas av homosexuella.

Motivet samkönad kärlek klyvs i romansviten. Petra, Angela och Agda blir bärare av den goda kärleken, medan de homosexuella männen blir bärare av allsköns ont. Ju öppnare texten blir om kvinnors samkonade kärlek, desto värre smutskastas männens. Kanske är denna klyvning rentav en strategi för att kunna skildra det tabuerade? Den ger möjlighet att försvara det förbjudna, samtidigt som ett brett sortiment av homofoba föreställningar kan reproduceras. Fenomenet finns även hos Radclyffe Hall, där det upprättas en gräns mellan huvudpersonernas mer familjeorienterade liv och barernas mer dekadenta nattliv. Den stora skillnaden är att i *The Well of Loneliness* riktas kritiken inte främst mot nattmänniskorna, utan mot det samhälle som förbjuder dem att leva öppet i vardagen.

Pahlensviten presenterar ett fyrverkeri av kärlekshistorier, många av dem samkonade, och detta i en tid då ämnet, som Karin Boye skrev, var "förbjudet i och för sig". Detta ledde till att sviten, vid sidan av dikter av Karin Boye, Edith Södergran och Harriet Löwenhjelm, blev det verk i svensk litteratur som kanske har betytt mest för 1900-talets kvinnoälskande kvinnor. Krusenstjerna hade brutit mot tystnadens tyranni och det homofoba momentet fick man helt enkelt bara försöka bortse från.

Samtidigt som Pahlensviten rymmer så många klichéer om samkönad kärlek presenterar den berättelser som är märkligt öppna och nyskapande. Kärleken mellan Agda och Angela tycks utspela sig i en utopisk tid, liksom "i livets barndom då ingen ännu ätit av kunskapens träd på gott och ont". Det barnsliga står för det oskuldsfulla och naturliga, något bortom alla teorier.

Det finns en scen i den sista delen av Pahlensviten där Petra funderar på om hon ska välkomna Frideborg och Agda och deras barn till Eka eller inte, och råkar få syn på en liten flicka som envist tultar fram över gårdsplanen:

Det måste vara ett helt företag för den lilla att ensam promenera över den stora gårdsplanen. Läpparna voro sammanknipta. Hon satte försiktigt ned fötterna, som om hon varit rädd för att grunden skulle ge vika. En sådan liten unge!¹³¹

När Petra ser detta frimodiga barn fattar hon sitt beslut. Frideborg och Agda ska välkomnas till Eka. Petra vill se deras barn växa upp där. ”En barnhand hade ryckt åt sig hennes hjärta. Och även om hon försökte, skulle hon nu inte kunna göra sig fri.”