

”Jag önskar att pennan i min hand måtte forma sig till en pensel för livvets färger, icke till ett småsinthetens vapen att stinga med”

Førord

Det er med vemod jeg konstaterer at denne prosessen går mot slutten. Det har vært lærerikt og krevende, men mest av alt fantastisk! Min gode venninne Ingrids kommentar ” hva med hun derre Victoria Benedictsson?” fikk meg til å våge å satse på et prosjekt jeg hadde tenkt på lenge. Nå er prosjektet ved veis ende, og i den anledning er det på sin plass å takke de som på ulikt vis har hjulpet meg å komme i mål.

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder Petter Aaslestad for uvurderlig hjelp. Takk for inspirerende og ikke minst morsomme samtaler – og for at du holdt ut, til og med da jeg snakket om ”Svenske Hollywoodfruer”. Jeg skjønner godt at du kalte meg din klient. Takk også til Anne Berit Lyngstad for hjelp helt i startfasen. Jeg vil også få takke hele INL for et fantastisk miljø – både faglig og sosialt. Det har vært en sann glede å være en del av dere!

Så vil jeg få takke mine tre fantastiske medstudenter, og etter hvert veldig gode venner. Erlend, min imaginære ektemann gjennom prosessen. Ingrid, for å ha fungert som ekteskapsrådgiver, og for å ha gitt meg tro på prosjektet. Line, solstrålen, som med hoppetau og dans har gjort dagene lysere. Takk til dere alle for faglige diskusjoner, hoppetauhopping, band”øvinger” med Hopp Karoline Hopp, lunsj og kaffe, fjas og tull – uten dere hadde det virkelig ikke gått! En spesiell takk til Erlend (født 1816), som med lupe i sin hånd og et eminent hode hjalp meg med å tyde tidenes dårligste kopi av en avisartikkel i gotisk skrift.

Takk til Pia og Brita som brakte meg nødvendig litteratur fra broderlandet, samt herlige PTB-kvelder med Gilmore Girls. Og ikke minst; tusen takk for fantastisk hjelp med korrekturlesning og grundig gjennomgang av teksten. Jeg er evig takknemlig! Takk til jentene mine i den harde kjernen for avkoblende turer til Oslo. Det var akkurat det jeg trengte.

Takk til den fine familien min som alltid støtter meg. Dere betyr så uendelig mye!

Til min aller kjæreste Magne og den søtteste Sussi: tusen takk! Å vite at dere ville være der når jeg kom hjem har hjulpet mer enn noe annet. Nå er det oss!

Tuva Ottesen

Trondheim, april 2012

Innhold

Forord	III
1. Innledning	1
Selma som Benedictssons litterære søster	3
Oppgavens oppbygging	4
2. Tidligere sentrale arbeid med <i>Pengar</i>	7
Den seksualpolitiske debatten	8
Dobbeltblikket og moderniteten i et kafébesøk	9
Dobbeltblikket i <i>Pengar</i>	11
Et dobbelt blikk på <i>Pengar</i>	15
3. Benedictsson eller Selma – fiksjon eller virkelighet?	17
Førstegangslesningens verdi	18
<i>Pengar</i> som debattinnlegg	19
Ernst Ahlgren	22
Selma som den litterære utgaven av Victoria Benedictsson?	24
4. Selma	25
Første møte med Selma	26
Et ønske om frihet	27
Holdning og bekledning	29
Selma i møte med andre kvinner	30
5. Jakten på en ”kamrat” – de mannlige karakterene i romanen	35
Axel Möller	37
Pastor Berg	41
Pål Kristerson	45
Richard Berg	48
Richard som Selmas kamrat?	51
6. Kunst i <i>Pengar</i>	53
Ekfrase	53
Ekfrasens funksjon	56
Møter med kunst i <i>Pengar</i>	58
Hva sier de andre teoretikerne om kunst i romanen?	64
Julius Kronbergs ”Jaktnymfe” – et innlegg i sedelighetsdebatten	66
Kunstens funksjon	70
Litteratur i <i>Pengar</i>	71

Penger i <i>Pengar</i>	74
7. Avslutning.....	79
Den oversette kunsten.....	80
<i>Pengar</i> som en del av Benedictssons liv – en redusering av verket.....	80
8. Litteraturliste.....	83
Sammendrag.....	85

1. Innledning

Denne studien tar utgangspunkt i Victoria Benedictssons roman *Pengar* fra 1885. Romanen har vært gjenstand for mye forskning. Felles for de aller fleste arbeider som har blitt gjort med romanen, er at de leser romanen som et delvis biografisk verk. I et forsøk på å forstå og tolke teksten har det vært en tendens til at fortolkerne har søkt utenfor selve teksten, og forsøkt å finne svar i Benedictssons private liv. Da jeg leste romanen for første gang i 2010 var det med svært lite forkunnskap om forfatteren og forfatterskapet generelt. Likevel syntes jeg det var en fantastisk roman. Dermed må det være noe mer ved romanen enn at den inneholder svar på spørsmål som egentlig hører virkeligheten til. Det er dette jeg vil forsøke å bevise gjennom min studie av *Pengar*¹.

Benedictsson regnes som en del av kjernen i Georg Brandes' bevegelse (Hertel 2004:23-24), og var en sentral forfatter i Sverige under det moderne gjennombruddet. Hun sidestilles ofte med August Strindberg i den svenske litteraturhistorien (Tjäder 1999:216). Etter å ha blitt nektet å gå på kunsthøyskolen giftet Benedictsson seg som 21-åring med den 49-årige postmesteren i Hörby i Skåne. Benedictsson levde i det som omtales som et ulykkelig ekteskap helt til hun tok sitt eget liv i 1888. Et mindre lykkelig forhold til Georg Brandes skal også ha vært en medvirkende faktor til selvmordet (Smidt 1996:199). Benedictsson hadde et kort, men produktivt forfatterskap. Etter debuten med novellesamlingen *Från Skåne* i 1884, fire år før sin død, gav hun ut to romaner, flere noveller og tre drama (Smidt 1996). Benedictsson publiserte sine tekster under pseudonymet Ernst Ahlgren. I tillegg til det som ble utgitt i løpet av den tiden hun levde, ble flere tekster, inkludert hennes dagbok *Stora Boken* utgitt posthumt av hennes betrodde venn og kollega Axel Lundegård.

Benedictssons liv og ekteskap har vært gjenstand for mye interesse og spekulasjoner. Forholdet til Georg Brandes har nok ikke vært med på å dempe denne interessen. Det som overrasket meg da jeg begynte å lese om Benedictsson var hvordan kritikere og teoretikere bruker Benedictssons litterære utgivelser til å forsøke å forstå forhold ved hennes private liv. Tekstene hennes leses i stor grad som beretninger om hennes liv. Dette gjelder i særlig grad *Pengar*, hvor hovedpersonen i romanen unektelig har mange ting til felles med Benedictsson.

¹ Den utgaven av *Pengar* jeg har valgt å bruke som primært tekst er utgitt i 1919, og er en del av Benedictssons *Samlade skrifter*, sjettede opplag. Jeg valgte denne utgaven på grunn av at det var den eldste utgaven det var mulig å få kjøpt. Jeg fikk sendt komplett *Samlade skrifter* fra et antikvariat i Sverige. Jeg har lånt førsteutgaven på biblioteket for å undersøke om min utgave er grei. Bortsett fra noen små endringer i språket, samt utsmykninger rundt kapittelnummereringene, er min utgave identisk med førsteutgaven (Benedictsson 1885).

I *Pengar* følger vi hovedpersonen Selma og hennes forsøk på å skape seg en identitet. Selma drømmer om å bli kunstner, og gifter seg som 16-åring med den 30 år eldre godseieren Pål Kristerson, i håp om at han kan finansiere utdannelsen hennes. Ekteskapet blir imidlertid ikke slik Selma trodde, og hun starter en kamp for å frigjøre seg selv fra ektemannen og samfunnet som holder henne tilbake. Hun gjennomgår en voldsom utvikling i løpet av romanen, og til slutt våger hun å bryte ut av ekteskapet.

Da *Pengar* kom ut i 1885 ble romanen ansett som et innlegg i debatten rundt kvinner og ekteskap, og den ble også lest deretter. Nina Björk skriver om samtidskritikken av *Pengar*.

Den samtida kritiken fann i *Pengar* ett ovanligt gott exempel på den nya realistiska prosa, som i Ibsens *Ett dockhems* efterföljd gestaltde kvinnors uppbrott ur förtryckande äktenskap. [...] Här hade man uppenbarligen att göra med en kvinnoemanciperande välsriven tendenslitteratur av fräscht slag. Kritikerna var på det klara över att med Selma Berg inntog ett nytt slags kvinnotyp den litterära scenen: kvinnan som *individ*, och romanen lästes som en optimistisk gestaltning av en sådan varelse (2008:128).

Romanen ble lest som et eksempel på den nye kritiske litteraturen som satte kvinnes problemer under debatt. Kvinnen som individ ble et viktig stikkord, og Selma framstod som et godt eksempel. Björk setter opp *Pengar* som en etterfølger til Ibsens *Et Dukkehjem*, en sammenligning som ofte dukker opp i forskningen rundt *Pengar*. I forlengelsen av Björks kommentar til samtidas kritikk av romanen, kan vi se på hvordan kritikken av *Pengar* har endret seg, eller snarere ikke endret seg, gjennom årene. Ingrid Af Schultén gav ut en bok om Victoria Benedictsson i 1925, som utgjør den eldste monografien på min litteraturliste. Det er skrevet 40 år etter at *Pengar* kom ut første gang. ”Ehuru boken sålunda till sitt ursprung och innehåll är sterkt personlig, står den likväl i nära samband med vissa av tidens andliga strömningar. [...] Av sin samtid uppfattades *Pengar* även som ett inlägg i äktenskapsdiskussionen [...]” (Af Schultén 1925:230). Af Schulténs oppfattelse av *Pengar* samsvarer med det Björk skriver om samtidas mottagelse av romanen. Gjennom Selmas opplevelser i ekteskapet får vi innblikk i strømninger i det faktiske samfunnet på den tiden Benedictsson skrev sine verk. Men Af Schultén slår også fast at *Pengar* er en høyst personlig roman, og dermed leder hun inn på kjernen i min studie, nemlig hvordan tidligere lesninger har en tendens til å lese *Pengar* svært biografisk.

Mitt utgangspunkt for oppgaven, og også min problemstilling, vil være å forsøke å lese *Pengar* uten å la verket, og lesningen av det, være preget av forfatteren biografi. Jeg vil se hva en slik lesning kan føre med seg. Har tidligere lesningers tilknytning til den historisk-biografiske metoden ført til at de har oversett sentrale deler i romanen? Jeg vil løsrive meg fra

den biografisk orienterte lesetradisjonen, og vise at *Pengar* kan stå på egne ben og fungere som en selvstendig tekst, uavhengig av sin forfatteres bakgrunn og liv.

Selma som Benedictssons litterære søster

Det er som nevnt en generell tendens i forskningen rundt Benedictsson at forhold i hennes private liv har vært gjenstand for større interesse enn hennes forfatterskap. Eksemplene på dette er mange. Dersom man slår opp i registeret i Pil Dahlerups avhandling *Det moderne gjennombruds kvinder* ser man at Benedictsson er nevnt på 19 sider i boken. Når man slår opp på disse sidene, vil man se at det i samtlige tilfeller er snakk om kommentarer til Benedictssons selvmord, samt hennes forhold til Georg Brandes. Noen utdrag fra brev hun har skrevet er brukt som eksempler. Dahlerups avhandling er et omfattende verk på over 600 sider. Likevel er ikke Benedictssons utgivelser nevnt. Som eksempel kan nevnes når Dahlerup diskuterer humoren som et mye benyttet forsvar mot å "[...] fortabe sig i depression over mændenes seksualvaner" (Dahlerup 1983:448). Hun setter opp humor som nærmest livsnødvendig for å unngå fortapelse, og selvmord. Hun lister opp en rekke kvinner som mestret dette, før hun trekker fram to eksempler på kvinner som ikke lot humoren redde seg: "Man kan sammenligne med Amalie Skram, der ikke lod sine heltinder have sådanne forsvarsmekanismer og med Victoria Benedictsson, der ikke havde dem selv" (Dahlerup 1983:448). Her ser vi at Benedictsson blir sidestilt med en karakter i Skrams forfatterskap. Hos Benedictsson er det altså hennes eget private liv som er av interesse, mens Skram får la sine litterære kvinneskikkelser stå som eksempel.

I arbeid med *Pengar* er veien kort fra verk til forfatter. Det er en lang tradisjon for å lese romanen etter den historisk-biografiske metode. *Litteraturvitenskapelig leksikon* definerer den historisk-biografiske lesemåten som en:

[...] metode som studerer en dikter og hans/hennes forfatterskap som en enhet av liv og diktning. [...] For en biografisk orientert litteraturforsker er interessen ofte rettet mot dikterens livsløp. De litterære tekster blir betraktet som ekspressive uttrykk for dikterens meninger (Lothe, Refsum og Solberg 2007:88).

Dette er leseprinsipper som har vært dominerende i forskningen rundt *Pengar*. Det har vært en tendens til at man har beveget seg bort fra denne lesemåten i senere tid, og heller konsentrert seg om å lese verket som et autonomt verk. Med dette som bakgrunn er det interessant at Af Schultén sin lesning fra 1925 og eksempelvis Birgitta Holm sin lesning utgitt

i 2007, leser *Pengar* etter de samme prinsippene. Innenfor forskningen på Benedictssons roman har det altså ikke vært en tendens til å bevege seg bort fra en biografisk tolkning av teksten. Dette vil jeg diskutere videre i kapittel 3.

Oppgavens oppbygging

Jeg har valgt å åpne min studie med å kartlegge tidligere lesninger av *Pengar*, før jeg går over på egen tolkning av romanen. Oppgaven er dermed todelt. I den første delen, som består av kapittel 2 og 3, vil jeg utdype bakgrunnen for problemstillingen min. I kapittel 2 presenterer jeg to verk som står sentralt i forskningen rundt *Pengar* og Victoria Benedictsson. Disse to verkene er Jette Lundbo Levys bok *Dobbeltblikket. At beskrive kvinder* (1980), og Birgitta Holms *Victoria Benedictsson* (2007). Levy tar for seg ideologi og estetikk i Victoria Benedictssons forfatterskap, og skriver om hvordan Benedictsson beskriver kvinner i sin litteratur, samtidig som hun selv opplever å leve som kvinne i et samfunn i utvikling. Birgitta Holm foretar en studie som går nært inn på Benedictssons liv, og Holm forsøker å portrettere Benedictsson gjennom blant annet lesninger av hennes skjønnlitterære utgivelser. Hun bruker *Pengar* som innfallsvinkel for å forsøke å forstå hvordan Benedictsson levde, og hvorfor hun valgte å ta sitt eget liv.

Andre del av oppgaven vil i stor grad være preget av egne oppdagelser og perspektiv. I kapittel 4 vil jeg foreta en lesning av romanen med vekt på hovedpersonen Selma. Jeg ønsker å løsrive henne fra å være Benedictssons litterære søster. Jeg vil se på hvordan, og ikke minst hvorfor, Selma forandrer seg gjennom romanen. I kapittel 5 tar jeg for meg de mannlige karakterene i romanen, og ser på hvordan de fungerer i relasjon til Selma. Jeg vil også sette mennene opp mot hverandre. En viktig sekundærkilde for meg her er Pål Bjørby og hans verk *The study of a vision in the authorship of Victoria Benedictsson* (1983). Jeg har valgt å fokusere på relasjoner mellom karakterene i romanen, da dette viser hvordan karakterene utvikler seg gjennom samhandling med hverandre.

Sentralt i andre del av oppgaven står en analyse av kunstens betydning i *Pengar*. Dette er noe tidligere forskning har gått glipp av, og jeg ønsker å vise hvordan kunsten tydeliggjør utviklingen i romanen. Romankarakterenes tilnærming til kunst er med på å gi en utvidet karakteristikk av dem. Spesielt i hovedpersonen Selmas tilfelle er det interessant å se hvordan hennes tilnærming til kunst utvikler seg gjennom romanen. Gjennom å fokusere på kunsten i *Pengar* blir det også tydelig hvordan romanen kommenterer sin samtid. Gjennom å kommentere et konkret kunstverk, som også eksisterer i virkeligheten, innlemmes

sedelighetsdebatten i romanen. Dette vil bli videre utdypet i kapittel 6, som er viet kunsten i *Pengar*.

2. Tidligere sentrale arbeid med *Pengar*

Jeg vil åpne med å gjøre rede for de to monografiene jeg har valgt å ta utgangspunkt i. Dette er som sagt Jette Lundbo Levy og hennes bok *Dobbeltblikket*, og Birgitta Holms *Victoria Benedictsson*. I arbeid med Benedictsson og *Pengar* benytter mange forskere Levys begrep ”dobbeltblikket”. Begrepet brukes i lesninger av Benedictssons litterære verk så vel som studier av hennes liv. Jeg vil etter hvert presentere min egen oppfatning av begrepet, men først vil jeg gjøre rede for hvordan andre forstår det. Det er Jette Lundbo Levy som først presenterer begrepet i sin bok om ideologi og estetikk i Benedictssons forfatterskap. Her tar hun for seg ”[...] vanskelighetene ved at beskrive kvinner, når man ser dem som mangelfulde og mærkede af undertrykkelse og vil vise, hvad de kunne blive” (Levy 1980:fra omslag). Flere av teoretikerne som har tatt for seg *Pengar* bruker som sagt dobbeltblikket som begrep og refererer da til Levy og hennes bok. Derfor vil Levy være utgangspunktet for min diskusjon rundt dobbeltblikket.

Levy presenterer de spørsmålene som i hovedsak har vært hennes motivasjon for å skrive om Benedictsson:

[...] hun kunne skrive dagbogsnotater og breve, som indeholder præcise og nærgående beskrivelser af oplevelser af usikkerhed, smerte og store forhåbninger, som hun kom til at opleve i sit opbrud fra og oprør mod en snæver og ubrugelig kvindesrolle – men hvorfor kunne så kun dele af disse erfaringer i en forklædt og fordrejet skikkelse komme til udtryk i de romaner og noveller, som hun skrev? Hvorfor kan hun se så klart? Og hvorfor kan hun så ikke finde udtryksformer, der fuldt ud modsvarer dette klarsyn? Hvorfor skriver hun i mange tilfælde om skånske bønder og originaler, samtidig med at hun selv lever i en konstant udsathed og ser sine egne værdier og billeder af sig selv bryde sammen? (Levy 1980:7).

Man kan spore en undring hos Levy over forholdet mellom forfatter og tekst, og det er dette som motiverer arbeidet hennes. Hun undrer seg over Benedictssons bakgrunn for å skrive de tekstene hun skrev, og gir uttrykk for at det hersker en slags dobbelthet i det Benedictsson faktisk opplevde privat og det hun skrev om i sine bøker og noveller. Det er tydelig at Levy mener Benedictsson satt på kunnskap til å skrive mer utfyllende og avslørende tekster enn det hun faktisk publiserte. Det kan også se ut som om hun ikke skjønner hvorfor Benedictsson, med all den innsikten hun hadde i kvinners situasjon generelt, og da også egen situasjon, ikke bare kunne bryte ut av sitt ekteskap og frigjøre seg selv som kvinne. Hvorfor kunne ikke Benedictsson gjøre som Selma i *Pengar*? Dette er problemstillinger som blir aktuelle når man trekker så klare linjer mellom verk og forfatter som det Levy gjør. Her knytter Levy Benedictssons litterære verk opp mot henne privatliv, og forsøker å forklare hendelser i romanen med faktiske hendelser i Benedictssons liv, og omvendt. Det blir tydelig at Levys

motivasjon for å skrive om Benedictsson og hennes forfatterskap bygger på en interesse først og fremst for Benedictssons private liv.

Levy åpner sitt arbeid med dobbeltblikket med å redegjøre for hvorfor hun har valgt å skrive om Benedictsson, og beskriver sin egen motivasjon med at Benedictsson har ”plaget” henne helt siden hun skrev sin første tekst om henne. (Levy 1980:7). Det viktigste for Levy har vært å vise det hun omtaler som Benedictssons følelse av total fremmedhet som kvinne i et mannssamfunn, og de undertrykkelser hun oppdaget i sin prosess med å forsøke å finne en plass i samfunnet (Levy 1980:7). Det er tydelig at Levys utgangspunkt og motivasjon for å skrive om Benedictsson ligger i hennes fascinasjon over kvinnen og privatpersonen Victoria Benedictsson, og ikke først og fremst i hennes litterære arbeid. Det er Benedictssons liv og samfunnsposisjon som motiverer Levys arbeid, ikke handlingen i romanene og novellene. Dette er noe jeg vil diskutere videre i kapittel 3. Først vil jeg se på rammene Levy setter opp rundt Benedictssons forfatterskap, for å forsøke å forstå Levys utgangspunkt for å skrive om Benedictsson slik hun gjør.

Den seksualpolitiske debatten

Den seksualpolitiske debatt som var aktuell i samfunnet på 1880-tallet er i følge Levy en viktig ”kulisse” å stille opp bak Benedictssons forfatterskap (Levy 1980:14). Ettersom Levy stiller spørsmålsteget ved sammenhengen mellom Benedictssons private opplevelser og erfaringer med å være kvinne i sin samtid, og måten hun framstiller kvinners muligheter på i sine verk, er det nødvendig å få en oversikt over Benedictssons samtid sett med Levys øyne.

[...] store forandringer i samfundets grunnleggende mønstre, i økonomisk utvikling, i store befolkningsgruppers bevægelse ind i en anden klasse og dermed i andre bosætningsmønstre og familiemønstre, bliver mærkbare for den enkelte som en krise for seksualiteten og kærligheden. Nye livsmuligheder fører til nye og anderledes forventninger, som så kan komme til at stå i et misforhold til de forventninger og handlingsmønstre, man har lært sig som barn og ung. Krisen går midt ned gennem den enkelte. Eller mænds og kvinders forventninger passer ikke så godt til hinanden længere. Forhold og handlemåder, som længe har været selvfølgelige fremtræder som utålelige og pinefulde (Levy 1980:14).

Store strukturelle omveltninger i samfunnet får i følge Levy betydning for personlige forhold hos folk flest i Benedictssons samtid. Situasjonen omtales som en krise for både seksualitet og kjærlighet. Nøkkelen her var forventninger, som også endret seg i takt med endringer i samfunnet for øvrig. Dette gjaldt nok først og fremst kvinner. Deres forventninger steg i takt med utviklingen i samfunnet, og kvinnene begynte å drømme om et annet liv enn deres

foregående generasjon hadde. Mennene hadde på sin side vanskelig for å holde tritt med kvinnenes forventninger til selvstendighet og selvrealisering. Kvinnene forventet større frihet og en annen posisjon i samfunnet enn de hadde tidligere, noe som vanskelig lot seg forene med samfunnets realiteter, og da spesielt menns forventninger til kvinnene. Dette var viktige aspekter ved samfunnsutviklingen på 1880-tallet, som i følge Levy danner bakteppet og utgangspunktet for Benedictssons litteratur. Her vil jeg følge Levy, og jeg mener som henne at *Pengar* er farget av, og speiler sin samtid. I motsetning til Levy som omtaler 1880-tallets realiteter som Benedictssons samtid, velger jeg å se på det som *Pengars* samtid. Det er ikke nødvendig å gå gjennom Benedictsson for å knytte *Pengar* opp mot sin tid, noe jeg vil vise gjennom egen lesning av romanen. Levy peker på at forventninger er et viktig stikkord for å forstå utviklingen på 1880-tallet. Dette blir også sentralt i en lesning av *Pengar*, da relasjonene mellom romankarakterene bygger på forventninger de har til hverandre. Jeg ønsker å komme tilbake til dette i nærmere lesning av *Pengar* og se på hvordan forventninger både bygger opp og river ned relasjoner.

Dobbeltblikket og moderniteten i et kafébesøk

Birgitta Holm har også viet en bok til Benedictssons forfatterskap, hvor hun blant annet viser til Levys begrep om dobbeltblikket. Holm tar begrepet ut av Benedictssons forfatterskap, og bruker det til å forklare hendelser i Benedictssons faktiske liv. Hun ser det også i sammenheng med modernitetens inntog i samfunnet på 1880-tallet. Holm mener at "Ett dubbelt perspektiv går hos Victoria Benedictsson igen både i livet och i skriftställarskapet" (Holm 2007:89). For å vise hvordan dobbeltblikket er til stede i Benedictssons liv trekker Holm fram et mye omtalt kafébesøk som også Levy gir en inngående analyse av. Hendelsen utspant seg i 1886, et år etter at *Pengar* ble utgitt. Victoria Benedictsson reiste til København for å skaffe seg en plass i det litterære livet som fantes der. Etter at Benedictsson og hennes venninne har vært i operaen, får de forespørsel om å gå på kafé sammen med flere kjente forfattere og litterære personer. Benedictsson bestemmer seg imidlertid for at hun ikke vil være med, og unnskylder seg med at hun er for trøtt. Den egentlige grunnen, som kommer fram gjennom dagboknotater, er at hun ikke føler seg fint nok kledd (Levy 1980:51). Hun er veldig opptatt av å gjøre et godt førsteinntrykk i den litterære kretsen hun ønsker å bli en del av. Kafébesøket viser at det doble perspektivet var til stede også i Benedictssons privatliv. Levy trekker fram episoden som eksempel på at den seksualpolitiske problemstillingen var høyst aktuell i det faktiske liv.

Dette lille forløb kan være eksemplarisk for, hvorledes den seksualpolitiske problemstilling, når man begynner at se på kvindernes erfaringer om den, ikke kun er en teoretisk problemstilling – eller noget der kan afgrænses som en æstetisk problemstilling om en sand og realistisk litterær beskrivelse, hvor temaer, forløb og beskrivelser danner en over- og underordningsfølge (Levy 1980:51-52).

Levy mener hendelsen viser hvordan forhold som gjerne ble tematisert gjennom litteratur, også eksisterte i det virkelige liv. Hun mener at den konkrete episoden viser helt tydelig at Benedictsson tilhørte et bestemt kjønn, og hvilke begrensinger det førte med seg å være kvinne på denne tiden. Benedictssons måtte sette egne ønsker og lyster til side for å føye seg etter forventningene som var knyttet til hennes kjønn (Levy 1980:52).

I sammenheng med historien om kafébesøket trekker Levy fram et brev Benedictsson skrev til sin stedatter om besøket til København. I brevet skrev Benedictsson at hun følte seg som en nomade i København, og hun følte frihet til å være seg selv. Levy mener at episoden med det avslåtte kafébesøket svekket Benedictssons oppfattelse av seg selv i København. Brevet til stedatteren viser at Benedictsson tenkte annerledes om seg selv enn slik hun i realiteten opptrådte. Det er selvfølgelig også mulig at hun simpelthen ikke ville innrømme for stedatteren at det livet hun levde i København ikke var slik hun hadde håpet. Dermed løy hun i brevet for å gi inntrykk av at hun følte at hun endelig kunne være den kvinnen hun ønsket å være. Hun ønsket å fri seg fra å være et menneske bestemt av kjønn og klasse, hun ville være et fritt menneske (Levy 1980:51-52). Det er denne forestillingen og ønsket om å fri seg fra den definerende faktoren som kjønn var, som i følge Levy bryter sammen, eller som i hvert fall burde bryte sammen når Benedictsson takker nei til kafébesøket (1980:52). ”Episoden er et eksempel på den måte, hvorpå det seksualpolitiske er vævet ind i hendes liv” (Levy 1980:53). Levy bruker altså episoden til å vise hvordan dobbeltheten er knyttet sammen med det å være kvinne i Benedictssons samtid, og hvordan Benedictsson strebet etter å bli en fri kvinne. Levy viser hvordan den seksualpolitiske problemstillingen hindret henne fra å realisere drømmen om frihet.

Mens Levy bruker episoden med kafébesøket til å vise hvordan dobbeltblikket er til stede i Benedictssons liv, bruker Holm den samme episoden til å vise hvordan dobbeltheten hang sammen med modernitetens inntog i det faktiske samfunnet. Moderniseringen av samfunnet førte med seg en dobbelthet som var vanskelig å hankses med. På en side var alt i endring, på en annen side stod tiden stille.

I det ekonomiska livet snurrade hjulen. Nya järnvägslinjer drogs. Stationshus, bankplats, industribyggnader tog gestalt framför befolkningens ögon. Braskande nyrikiedom och ett

växande proletariat skapade nya konflikter. Men i ideologin stod allt stilla. Samma ideal som förr härskade i konst och filosofi, samma religion förkunnades från predikstolarna, samma pompa utvecklades vid offentliga tillställningar (Holm 2007:86).

Holm tegner et bilde av et samfunn i utvikling, men det var snakk om en utvikling som ikke bredte om seg på alle områder. Industrien utviklet seg i nye retninger, mens ideologien stod stille. En interessekonflikt mellom nytt og gammelt sprang ut. For å beskrive situasjonen i samfunnet låner Holm begrepet kulturkrise fra Gunnar Ahlströms verk om det moderne gjennombruddet i nordisk litteratur (2007:87). Utviklingen gikk alt for fort til at alt og alle kunne holde tritt. ”Ur detta sprang avslöjarandan, den kritiska realismen, problemen som sattes under debatt” (Holm 2007:87). Videre knytter Holm *Pengar* opp mot det moderne gjennombruddet på bakgrunn av at romanen tar parti med det moderne og den levende virkeligheten framfor fortidens idealer (2007:87). Dobbeltblikket kan altså ses i sammenheng med Benedictssons samtid, så vel som hennes liv og litteratur. Dobbeltblikket knytter dermed tid, forfatter og roman sammen.

Dobbeltblikket i *Pengar*

Et dobbelt blikk er også til stede i romanen, men på en annen måte enn i Benedictssons private liv. ”Det sympatiske, der følger Selmas blikk på tingene, og et annerledes kynisk blikk, der i analytisk nærsyn objektiverer de enkelte deludsnit af kroppe, følelser, bevægelser” (Hjordt-Vetlesen 1993:347). I romanen knyttes det doble blikket opp mot forholdet mellom fortelleren og hovedpersonen Selma. *Pengar* preges av en tilstedeværende forteller som tilfører dybde og forståelse til handlingen. ”Den objektive stil i Victoria Benedictssons udformning er præget af et blik udefra, der kan omfatte og overskue personerne, det hørte og sete er basis for det der gengives” (Levy 1980:149). Levy beskriver et blikk som forteller leseren om ting romankarakterene hører og ser. Fortelleren er en slags utenforstående iakttaker som ser og sanser, for deretter å fortelle leseren om sine inntrykk. Fortellerens blikk gir leseren innblikk i deler av historien som ellers ville vært skjult. Dette bidrar til en større forståelse av teksten, og i de fleste tilfeller en utvidet karakteristikk av karakterene i romanen. Som leser er man i *Pengar* på et vis alliert med fortellerstemmen, som forteller oss ting romankarakterene ikke ser selv. Dette fører til at man som leser på mange måter ligger et hode foran karakterene, ved at man forstår hva som vil skje før hendelsen inntreffer.

Allerede på første side i romanen blir dobbeltblikket tydelig. Hovedpersonen Selma går nedover bygdas eneste gate, og betraktes av fortellerens iakttagende blikk. Selmas omgivelser blir også nøye kommentert av en oppmerksom forteller. Birgitta Holm har i sin bok *Victoria Benedictsson* foretatt en nærlesning av romanens åpning, hvor hun synliggjør hvordan dobbeltblikket er til stede i romanen. Holm peker på at fortelleren kan fortelle leseren om detaljer om omgivelsene, som hovedpersonen ikke ser. Gjennom detaljene fortelleren ”avslører” for leseren, mener Holm man kan spore en klar ideologi i *Pengar*. Jeg vil i det følgende følge Holms nærlesning av åpningen i *Pengar*. Hennes forståelse av teksten bygger i stor grad på en symbolsk lesning. Holm viser hvordan en oppmerksom forteller synliggjør detaljer i romanen, som leseren deretter kan tolke. En slik tolkning er det Holm har basert lesningen sin på. Før jeg går inn på Holms lesning vil jeg diskutere symbolsk lesning av litteratur.

Å lese symbolsk

I *Litteraturvitenskapelig leksikon* beskrives symbol i litterær sammenheng som ”[...] en billedlig fremstilling av en kompleks og sammensatt følelse, forestilling eller realitet” (Lothe et. al. 2007:220). Å lese symbolsk innebærer altså å tillegge billedlige framstillinger i teksten større betydning enn det som eksplisitt står skrevet. Begrepet er mye brukt i litteraturvitenskapen, samtidig fastsettes det at det er et problematisk begrep (Lothe et al. 2007:220). At det er problematisk henger sammen med at det alltid vil være et spørsmål om hva som *egentlig* var ment med det som står skrevet. Er for eksempel gaten i *Pengar* ment å være et symbol på samfunnet, eller er det bare Holm som antar det? Det kan være vanskelig å vite når man leser symbolsk i for stor grad. Å lese symbolsk vil kunne tilføre teksten dybde og skape større fortolkningsmuligheter. Samtidig står man i fare for å tillegge teksten en betydning den i utgangspunktet ikke var ment å bære. I følge *Litteraturvitenskapelig leksikon* finnes det mange typer symbol, men i litteratur er det som regel poetisk symbol det er snakk om. ”Et *poetisk symbol* er en kompleks semantisk struktur der et ord eller en ordgruppe med en konkret referanse henviser til et større betydningsfelt; f.eks. kan havet symbolisere en sinnstilstand, lengsel el.l.” (Lothe et. al. 2007:220). Slike poetiske symbol forekommer ofte i litterære tekster, og jeg skal vise at Holm finner flere eksempler på det i *Pengar*. Gjennom sin symbolske lesning viser Holm hvordan dobbeltblikket er til stede i romanen. Jeg vil nå følge Holms lesning av romanens første side.

Bygatan som samhällspegel

Gaten som beskrives på romanens første side blir av Holm lest som et samfunnsspeil (2007:86). I romanen beskrives gaten slik: ”Byn ägde icke mer än en enda gata, om den ens kunde hedras med detta namn, ty den var helt enkelt en mindre väg, utan spår av stenläggning, och oförsvarligt illa hållen” (Benedictsson 1919:5)². Gaten står som et poetisk symbol på samfunnet, og Holm mener at det bildet som tegnes av gaten vitner om forfall – en tilstand som også kan overføres til samfunnet for øvrig; ”Ett stagnerat tillstånd, stillastående, förbisprunget av utvecklingen och det moderna” (Holm 2007:86). Videre peker Holm på at det i romanen presiseres at gaten ikke er steinbelagt, noe som også vitner om mangel på modernitet. Dermed forespeiler Holm at det som sies om gaten i romanen også kan overføres til samfunnet og få betydning utover selve gaten. Holm mener det er ”[...] vägbeläggningen själv som får bära upp tillståndet i tiden”, og mener at denne tilstanden er preget av forfall (2007:86). Det gamle er ikke bare gammelt, det er også uforsvarlig og ødeleggende for samfunnet.

Dersom man følger Holms lese måte kan man lese den forfallne gaten som et bilde på en gate, en bygd og et samfunn som har blitt forbigått av den moderne utviklingen. Gatens dårlige stand blir tydelig presisert i romanen, og tegner et bilde av en gate hvor tiden har stått stille. Så kan man spørre seg om den falleferdige gaten faktisk er ment å speile samfunnet for øvrig, eller om det rett og slett er en detaljert beskrivelse som er ment for å gi leseren et detaljert bilde av gaten. Her kommer spørsmålet rundt intensjonen bak det vi leser symbolsk inn. Det er ikke nødvendigvis et spørsmål man skal svare på, men det er viktig å ha et forhold til det. Dette savner jeg hos Holm. Hun leser beskrivelsen av gaten som et tegn på romanens ideologi, og setter dermed *Pengar* inn i en ideologisk forestilling som i følge Holm preger hele romanen. Dermed lar hun den første setningen i romanen sette ideologien for resten av historien. Holm reflekterer ikke over sin egen hang til symbolsk lesning. Hun stiller seg ikke kritisk til egen metode, og reflekterer ikke over den lesningen hun gjør av *Pengar*. Hun leser stor betydning ut av tilsynelatende ubetydelige forhold i romanen, og tar det for gitt at det er dette det betyr. Den problematikken ved symbolsk lesning som *Litteraturvitenskapelig leksikon* peker på, er ikke noe Holm tar stilling til. Jeg finner dette problematisk. Jeg vil nå vise hvordan Holm leser åpningen i romanen, og følge hennes tolkning. Det som er interessant med Holms lesninger er at den viser hvordan dobbeltblikket blir synlig i romanen.

² Den utgaven av *Pengar* jeg siterer fra er utgitt under pseudonymet Ernst Ahlgren. I den avsluttende litteraturlista vil romanen derfor være oppført med forfatter Ernst Ahlgren. I selve teksten velger jeg å referere til Benedictsson når jeg siterer fra romanen.

Ved å lese åpningen i romanen så symbolsk som Holm gjør, utelukker hun andre tolkninger av romanen. Hun tar ikke stilling til om romanen støtter opp om en moderne ideologi også utover i historien, eller om den senere bryter med denne forestillingen. Holm har som utgangspunkt at *Pengar* er en beretning basert på Benedictssons private liv. Det ser ut til at hun leter etter passasjer i romanen som kan bekrefte dette utgangspunktet, men tar ikke stilling til om det eksisterer deler som kan tale for det motsatte. Dermed begrenser Holm sin lesning av *Pengar* allerede etter å ha tolket den første setningen i romanen.

Videre flytter Holm fokus over på bebyggelsen i gaten, og fortsetter å lese symbolsk. Hun bruker beskrivelsen av bebyggelsen langs gaten til å underbygge den ideologien hun allerede har fastslått som romanens utgangspunkt. Mens gaten vitner om stagnasjon og forfall, kan bebyggelsen leses som et bilde på hierarki og klasseskille (Holm 2007:86).

På ena sidan "dåliga hus", bostäder för torpare och lantarbetare. På andra sidan "respektabla gårdar", de besuttna böndernas. Respektabilitet var vad tiden visade utåt, de gamla formerna skulle till varje pris bevaras. Men gårdarna vänder ryggen utåt, sina ansikten och sitt inre visar de inte (Holm 2007:86).

Holm forestiller seg hvem som bor i husene og gårdene, selv om dette ikke blir presisert i romanen. Med den største selvfølgelighet presenterer hun dette for sine lesere, uten å presisere at det ikke fremkommer av boken. Hun presenterer med andre ord egne antagelser som faktiske sannheter presentert i romanen. Jeg finner dette problematisk, og savner en refleksjon over symbolsk lesning.

Ved å peke på symbolene fortelleren synliggjør for leseren, viser Holm hvordan dobbeltblikket er til stede i *Pengar*. Det er når hovedpersonen Selma kommer gående inn på gaten at dette virkelig blir tydelig. Alle betraktninger av gaten og dens dårlige stand blir presentert før Selma kommer inn i bildet. Dermed er det altså fortelleren som gjør leseren oppmerksom på forfallet. Den unge jenta som kommer gående ser ikke ut til å ense forfallet i sine omgivelser. Hun opptrer med en lett og ubekymret mine, og ser ikke ut til å bekymre seg for det som er rundt seg. Dersom man leser dette med tanke på dobbeltblikket kan man se det som at fortelleren synliggjør for leseren det Selma ikke kan se selv; dette samfunnet står på randen av det gamle. Dersom det ikke makter å kaste seg på modernitetens omveltninger vil det gå til grunne. Fortellerens oppmerksomhet mot været kan også leses som en advarsel.

Inspirert av Holm kan vi lese været symbolsk. Dette blir i likhet med gaten og bebyggelsen kommentert av fortelleren på romanens første side. Fortelleren kommenterer at "Det hade varit en kall och regnig sommar; nu var det också slut med den" (Benedictsson

1919:5). Selma på sin side ser ut til å være uberørt av det forestående uværet. ”Med bekymmerslös min granskade hon himlens grå skyar [...]” (Benedictsson 1919:5). Igjen ser vi at fortelleren gjør leseren oppmerksom på ting som romankarakterene ikke ser selv. Fortelleren advarer leseren om at tiden som kommer skal bli enda verre enn den regntunge sommeren som har vært. Hadde det ikke vært for denne kommentaren fra fortelleren, ville leseren kun fått innblikk i Selmas ubekymrede oppmerksomhet mot været.

Det Holm peker på i sin lesning er interessant, og viser hvordan dobbeltblikket er til stede allerede på romanens første side. Det er interessant at det i romanen markeres et skille mellom husene på den ene siden av gaten og gårdene på den andre. Dersom vi leser husene som ”representanter” for det gamle, og gårdene som det moderne innslaget i gaten, blir det tydelig at bebyggelsen faktisk symboliserer et delt samfunn, med moderniteten på den ene siden og det gamle på den andre siden. Det er noe utilgjengelig og avvisende ved at de moderne gårdene står med ”ryggen” til, akkurat som de vender seg bort fra og tar avstand til det gamle, som da er representert gjennom gaten. Gårdene og den samfunnsposisjonen de står for er ikke tilgjengelig for andre enn de som bor der. Leser man beskrivelsen av husene på samme måte kan man tolke det at de står med inngangspartiet vendt ut mot gaten, som at de er en del av det gamle, og da også en del av forfallet gaten representerer. Jeg har ingen problemer med å følge Holm i hennes tankegang, og jeg ser hvordan hun kan trekke de slutningene hun gjør. Det jeg imidlertid stiller spørsmålsteget ved er mangelen på redegjøring over hennes konklusjon om at romanen fastslår sin ideologi allerede på den første siden. Er det virkelig slik at man kan lese den første siden i romanen og ut fra det fastslå romanens ideologi? Kanskje markerer den første siden et utgangspunkt for romanens ideologi, men det vil være interessant å se hvordan romanen forholder seg til denne ideologien utover i verket. Dette vil jeg forsøke å svare på gjennom min lesning av romanen.

Et dobbelt blikk på *Pengar*

Dobbeltblikket er i følge Levy til stede på flere nivå i Benedictssons forfatterskap. Begrepet kan benyttes for å beskrive forhold i de litterære tekstene, så vel som teoretiske arbeid med forfatterskapet. Levy peker også som nevnt på et dobbeltblikk hos Benedictsson selv som handler om forholdet mellom kunnskap om faktiske kvinner og de kvinnene hun beskriver i tekstene sine. I *Pengar* skriver hun om en kvinne som er undertrykt av samfunnet, men som klarer å bygge seg opp og rive seg løs fra sitt ekteskap. Selv måtte Benedictsson ty til selvmord for å slippe fri. Dette setter Levy opp som et paradoks, og stiller spørsmålsteget ved

hvordan Benedictsson kan frigjøre sine litterære søstre, men ikke seg selv. Dette er interessant, men det krever at man leser romanen som en del av virkeligheten, og ikke som skjønnlitterært verk. Spørsmålet da blir hvorvidt man yter det litterære verket rettferdighet som litteratur ved å lese det som en del av virkeligheten. Denne problemstillingen danner utgangspunktet for kapittel 3, som handler om skillet mellom fiksjon og virkelighet.

Jeg ønsker å utvide forståelsen av dobbeltblikket, og jeg vil vise at det også kan brukes på forskningen rundt *Pengar*. På den ene siden leses romanen som et litterært verk. Samtidig leses den som en gjengivelse av Benedictssons egne erfaringer med å være kvinne. Ofte er det en blanding mellom disse to som preger teoretiske arbeid med teksten. De som har tolket romanen før meg har et uproblematisk forhold til å trekke linjer mellom roman og forfatter. Fortolkerne klargjør ikke alltid for seg selv eller sin leser om det er Benedictsson eller verkene hennes de snakker om. Det er denne forståelsen av dobbeltblikket jeg vil utdype i neste kapittel.

3. Benedictsson eller Selma – fiksjon eller virkelighet?

Felles for alle forskerne jeg har tatt for meg som skriver om Benedictssons forfatterskap er at de ikke skiller mellom Benedictssons private liv og handlingen i tekstene hennes. Romanen leses som virkelighet, og virkeligheten brukes til å forklare romanen. Jeg ønsker å knytte dette opp mot Poul Behrendts teori om dobbeltkontrakten. Behrendts teori handler om den kontrakten som foreligger mellom forfatteren av en tekst og leseren av teksten.

Tradisjonelt er kontrakten med læseren udformet på én af to måder. Den ene lydende på, at alt, hva der står på de følgende sider, er sandt, det handler om noget, der er foregået i virkeligheden, og kan om nødvendigt bekræftes empirisk ved sammenligning med andre skriftlige eller mundtlige kilder. [...]. Den anden stik modsat lydende på, at alt i denne bog er digt, intet af det er foregået i virkeligheden, det kan ikke bevidnes af nogen andre i verden, og det er under alle omstændigheder irrelevant at sammenligne. Den kontrakt plejer skønlitterære forfattere at indgå (Behrendt 2006:19).

Behrendt viser her til to ulike kontrakter som typisk foreligger mellom leser og forfatter, og han fester den siste kontrakten til skjønnlitteratur og fiksjon. Kjernen i Behrendts teori er skillet mellom fiksjon og virkelighet. Noen litterære verk etablerer en virkelighetskontrakt med leseren – andre en kontrakt om at teksten er fiktiv. I *Pengar* står det tydelig presisert ”roman”³ under tittelen, noe som indikerer at det er en fiktiv tekst. Det er ingen ting som hentyder til at *Pengar* kan leses som beretningen om Benedictssons liv. Likevel leser forskerne *Pengar* som en slags kamuflert beretning om Benedictssons opplevelser i sitt eget ekteskap? Å hevde at det ikke finnes grunnlag for en slik lesning er nok umulig. Det finnes unektelig fellestrekk mellom Selmas opplevelser i *Pengar* og Benedictssons egne erfaringer. Både Selma og Benedictsson giftet seg i svært ung alder med menn som var betydelig eldre enn dem selv. Likevel vil jeg hevde, med bakgrunn i Behrendts teori, at det blir problematisk å lese *Pengar* som historien om Benedictssons liv. En slik lesning bryter med fiksjonskontrakten som romanen som fiktiv sjanger etablerer.

Spesielt Birgitta Holm har som tidligere vist et uproblematisk forhold til å trekke linjer mellom Benedictssons privatliv og *Pengar*. Holm bruker romanhandlingen til å underbygge og forstå Benedictssons liv, og omvendt. Til tross for at Holm har et kapittel i boken sin som heter ”Pengar”, og som angivelig handler om romanen *Pengar*, holder hun seg ikke til en ren tolkning av teksten. Hun holder ikke Benedictssons personlige erfaringer borte fra sin egen

³ *Pengar* ble originalt utgitt som novelle, men ble etter hvert heller regnet som roman. Innhold eller lengde har ikke endret seg. I min utgave fra 1919 står det novelle. Jeg velger å omtale verket som roman her fordi det er det *Pengar* omtales som i dag. I sammenheng med dobbeltkontrakten er det heller ikke av betydning ettersom både novelle og roman regnes som fiktive sjangre.

lesning. ”Mötet mellan den blossande unga Selma och den beundrande patron Kristerson ger ännu en ingång till hur Victoria Bruzelius kunde gifta sig med den tjugoåtta år äldre postmästaren” (Holm 2007:100)⁴. Her bruker Holm handlingen i romanen til å forklare hvordan Benedictsson kunne velge å gifte seg med den betydelig eldre postmesteren i Hörby. Holm leser altså *Pengar* som en slags forklaring på hendelser i Benedictssons liv, og visker dermed ut skillet mellom fiksjon og virkelighet. Holm leser *Pengar* som en selvbiografisk roman, selv om den ikke utgir seg for å være det. Jeg skal ikke nekte for at *Pengar* og Benedictssons liv har en del fellestrekk, og Benedictsson var nok unektelig inspirert av eget liv når hun skrev verkene sine, men hvem er ikke det? Hvor skal man hente inspirasjon og erfaringer om det ikke er fra eget liv? Det er også klart at denne inspirasjonen og fellestrekkene blir veldig synlig når Benedictssons dagbok og brev er utgitt i bokform. Dette gjør linjene synligere, og fristelsen blir kanskje større. For noen vil det også være feil å ikke trekke disse linjene.

Førstegangslesningens verdi

Sven Møller Kristensen skriver om hvordan man bør gå fram når man skal skrive kritikk av en tekst, og mener at leseprosessen bør bestå av ulike stadier.

Den normale og rette fremgangsmåde vil være den at man først læser teksten og forholder sig som en almindelig åben og sympatisk indstillet læser, d. v. s. man søger den kunstneriske oplevelse som er mulig og som forhåbentlig realiseres, for dette er jo dog en betingelse for at vi kan tale om et digterværk som det er umagen værd at udforske nærmere (Kristensen 1967:16).

Kristensen peker på betydningen av førstegangslesningen av et verk, og mener den bør være så uberørt som mulig av forkunnskaper om verket. Dette er en forutsetning for å kunne gi best mulig kritikk av teksten. Teorien bør formes av teksten og ikke omvendt. Det umiddelbare inntrykket man får når man leser en tekst er i følge Kristensen viktig for å gi leseren en fornemmelse av helheten (1967:16). Forutsetningen for at dette inntrykket skal bli så umiddelbart som mulig er at førstegangslesningen ikke er påvirket av forkunnskaper og forutinntatte meninger eller oppfatninger av teksten. Når man har lest teksten for første gang, uten forutinntatte antagelser, kan man lese den igjen. Denne gangen skal teksten leses grundig etter prinsippet om nærlesning, og man kan tillate seg å ha en kritisk tilnærming til verket

⁴ Victoria Maria Bruzelius var Benedictssons pikenavn.

(Kristensen 1967:16). Denne kritiske tilnærmingen har man kommet fram til gjennom den første lesningen av teksten.

Kristensen kommenterer den historisk-biografiske lesemåten, og mener den er interessant, men også problematisk. ”Fra det litterære synspunkt må man gjøre den kritiske indvending at de biografiske opplysninger om et værk nok kan være interessante, men at de i prinsippet må virke forstyrrende på den virkelige forståelse af værket” (Kristensen 1967:21). Med dette kritiserer Kristensen den historisk biografiske metoden, samt tidligere lesninger av *Pengar*, for å begrense forståelsen av romanen. De biografiske opplysningene vil gå på bekostning av en fullverdig forståelse av verket. Videre sier Kristensen at det vil være naturlig å vende seg til forfatteren av et verk for å få svar på spørsmål som teksten reiser. Det er tross alt forfatteren som har skrevet teksten. En forutsetning for å gjøre dette bør likevel være at man oppfatter det som at forfatteren uttrykker seg selv og sine opplevelser i teksten (Kristensen 1967:19). Ut fra dette kan de som tidligere har lest *Pengar* argumentere for at de oppfatter *Pengar* som et biografisk verk, og dermed kan de vende seg til Benedictsson og hennes liv for å forstå romanen. Dette blir likevel problematisk ettersom *Pengar* er utgitt som roman. Som vist tidligere gjennom Behrendts teori om dobbeltkontrakten etablerer *Pengar* da en fiksjonskontrakt med leseren. De som leser *Pengar* som en biografisk tekst, bryter som tidligere nevnt med fiksjonskontrakten. Hendelser i *Pengar* blir brukt til å forklare hendelser i Benedictssons virkelige liv, og Benedictssons liv blir brukt til å forklare hendelser i romanen.

***Pengar* som debattinnlegg**

Levy peker på at Benedictssons tekster ikke bare ble lest som skjønnlitteratur, de ble også tolket som innlegg i den offentlige debatten som foregikk i Benedictssons samtid. Selv gav Benedictsson uttrykk for at hun ikke ønsket å være en del av debatten. Dette på grunn av at hun var kvinne, men også på grunn av sin alder. Derfor ba hun sin venn Axel Lundegård om ikke å sitere fra brevene hun i fortrolighet skrev til ham, når han holdt offentlige foredrag (Levy 1980:62).

Flere av de som har studert Benedictsson og hennes forfatterskap har tatt det som en selvfølge at hennes romaner, noveller og skuespill skal leses som debattinnlegg. En av dem er Ingrid Af Schultén, som i 1925 gav ut boken *Ernst Ahlgren, en litterär studie*. Af Schultén den av de forfatterne jeg har tatt for meg som skrev nærmest Benedictssons egen samtid. Det er interessant at hun tar det som en selvfølge at Benedictssons tekster skal leses som debattinnlegg. Hun reflekterer ikke over hvor vidt skjønnlitterære verk skal leses og forstås på

lik linje med offentlige uttalelser debatter. ”[...] hon tog aldrig offentlig direkt ståndpunkt i dem, utan ville at hennes åsikter skulle utläsas ur hennes böker” (Af Schultén 1925:231). Af Schultén har altså en helt annen oppfatning av forholdet enn Levy har, da Af Schultén oppfatter det som at Benedictsson faktisk ønsket at hennes tekster skulle bli forstått som innlegg i den offentlige debatt. Levy viser derimot til det Benedictsson selv skal ha sagt om saken, at hun slett ikke ønsket å delta i debatten, verken gjennom sine utgitte tekster, brev til sine nærmeste eller direkte innlegg.

Levy reflekterer over hvorvidt utgivelsene var ment som offentlige innlegg i debatten. Hun mener at selv om Benedictsson prøvde å melde seg ut av den offentlige debatten har hun unektelig en stemme i den gjennom tekstene sine.

Når det i perioden er sådan, at seksualiteten er brændpunkt for ideologidannelsen, samfundskritikken og litteraturens problematisering og afgrænsning af individets forhold til samfundet, så kan heller ikke hun undgå at komme til at udtale sig om den – også selvom hun ikke gør det direkte (Levy 1980:49-50).

Levy har et viktig poeng her, når hun sier at Benedictsson gjennom å være forfatter under denne perioden automatisk skriver seg inn i debatten og tar del i den. De temaene som var aktuelle i samfunnsdebatten på denne tiden samsvarer med de temaene Benedictsson behandler og skriver om i sine bøker. Dermed er veien kort fra fiktivt verk til offentlig debatt, og det kan være vanskelig å skille disse to faktorene fra hverandre. Litteratur er en viktig kilde til kunnskap og ytring av synspunkter, og det kan til tider være vanskelig å skille det som står i for eksempel *Pengar* fra virkelige forhold. Af Schultén mener at man i *Pengar* og Benedictssons tilfelle vet for mye om bakgrunnen for romanen til at et slikt skille mellom fiksjon og virkelighet blir mulig. ”Man vet tillräckligt om hennes livs historia för att kunna påstå att de tankar, den livsåskådning, hon låter Selma uttala i slutet, hava utgått som resultat av hennes egna själsstrider” (Af Schultén 1925:243-244).

Levy trekker fram et innlegg den unge kvinnen Elsa Tenow skal ha holdt i forbindelse med utgivelsen av Benedictssons roman *Fru Marianne*, samt Benedictssons svar på innlegget. Tenow kritiserer romanen for å være

[...] afstumpet i sin kærlighedsopfattelse, fordi den tilbøjelighed hovedpersonen føler for en anden mand end ægtemanden, ikke leves ud, men indirekte fordømmes til fordel for arbejdsfælleskabet og opdragelsen af barnet i ægteskabet (Levy 1980:63).

Tenow mener den type kjærlighet som hovedpersonen i *Fru Marianne* forneker kan og skal være grunn nok til en skillsmisse (Levy 1980:63). Tenow beskylder på mange måter Benedictsson for å velge en feig utvei, og ikke tørre å la hovedpersonen følge frigjøringsdrømmen helt ut. Benedictsson svarer på denne kritikken, og nekter å innlemme sin roman og personene i den i debatten rundt ekteskap og kjærlighet. Levy peker på at Benedictsson med dette tydelig understreker forfatterens autonomi og avstand til den politiske debatt og de politiske bevegelser i samfunnet. Levy siterer Benedictsson: "[jeg] ønsker at være skildrer og stræber etter at blive det...jeg vil bare gengive liv. Gengive alt, hvad jeg har set, hørt, følt, erfaret, oplevet. Det er dette jeg søger at opnå, kun dette. Derfor er min pen lige så tendensløs som en malers pensel" (Levy 1980:63). Benedictssons kommentar er nok et eksempel på den rollen hun ønsket å ha i den offentlige debatten, eller rettere sagt den rollen hun *ikke* ønsket å ha. Hun gir klart uttrykk for at det hun skriver bygger på virkelige opplevelser, og hun legger ikke skjul på at hun skildrer og gjengir ting hun selv har opplevd, erfart, følt, sett og hørt. Likevel ønsker hun som forfatter å være tendensløs. Levy kommenterer dette slik:

Hermed undsiger hun i virkeligheden det væsentligste i Det unge Sveriges litteraturopfattelse og et vigtigt punkt i den radikale æstetik: at ethvert kunstværk, i alle tilfælde indirekte, har en tendens og gennem sit valg af de dele af virkeligheden, som det beskriver, enten tilskynder til bevaring af de herskende tilstande eller til forandring (Levy 1980:63).

Benedictsson bryter med oppfatningen de fleste hadde av forfattere og deres rolle på den tiden hun skrev og utga tekster. Hun forneker den forbindelsen som for mange er selvsagt mellom de synspunkter romanen utviser og de meninger forfatteren av romanen står for. Hun setter seg selv i en posisjon utenfor både litteraturen og den offentlige debatten, og definerer forfatteren som en tendensløs skildrer av virkeligheten (Levy 1980:63-64). Levy kaller Benedictsson arrogant, og mener det er problematisk at hun ikke vil gå lenger inn i en diskusjon om kjærlighet og diskusjon, når det er uenighet om disse to temaene som er grunnlaget for Benedictssons litteraturopfattelse (1980:64).

Levy argumenterer for hvorfor Benedictssons tekster kan leses som innlegg i den offentlige debatten. Hun peker på at det hos Benedictsson er snakk om flere kilder til hennes innlegg i den offentlige debatten. Dette kommer av alle tekstene som har blitt publisert etter hennes død.

Jeg tror, at det er ud af sammenstødene og modsigelserne, som opstår, når man udskiller disse 4 niveauer: offentligt udtrykte meninger, meninger og disussioner (sic!) på det private

niveau, offentlig litterært beskrevne levede forløb, og endelig de privat beskrevne og levede forløb, at hendes erkendelse og plassering i forhold til de seksualpolitiske holdninger og hendes næppe udformede utopi kan konstrueres (Levy 1980:50).

Ut fra dette slår Levy fast at deler av Benedictssons liv må inndras i en vekselvirkning med litteraturen dersom man skal kunne konstruere en samlet oppfattelse av Benedictssons holdninger (Levy 1980:50). Dette forutsetter at man blander fiksjon og virkelighet på en måte som jeg finner problematisk. Spesielt på grunn av at *Pengar* er utgitt som roman, ikke biografi. Derfor mener jeg at *Pengar* må leses som et fiktivt verk, og romanen må få lov til å stå for seg selv, uten å bli brukt for å forklare sider ved Benedictssons faktiske liv. Kanskje er det ekstra fristende å trekke linjer mellom litteratur og liv i Benedictssons tilfelle på grunn av at Benedictsson aldri uttalte seg offentlig om forhold i samfunnet. Bare dagboken og brevene Benedictsson skrev står igjen som kilder til å forstå hennes liv. Hun holdt ingen foredrag, og publiserte ingen artikler. Hennes antatte forhold til Georg Brandes, og at hun tok livet av seg, er nok faktorer som bidrar til at hennes person blir gjenstand for mye forskning. Det er heller ingen tvil om at Selma i *Pengar* har mange ting til felles med Benedictsson, men dette rettfærdiggjør ikke den typen lensinger som blir gjort av romanen.

Ernst Ahlgren

Victoria Benedictsson gav ut alle tekstene sine under pseudonymet Ernst Ahlgren. Benedictsson var ikke alene om å skjule seg bak pseudonym på denne tiden. Hun var heller ikke den eneste kvinnelige forfatteren som benyttet mannlige pseudonym. Dette var svært vanlig, og henger naturligvis sammen med samtidens syn på kvinner. For Benedictsson var det mannlige navnet hun skjulte seg bak mer enn et pseudonym. Det var som en del av hennes identitet. Selv når det ble allment kjent at Ernst Ahlgren i realiteten var Victoria Benedictsson, fortsatte hun å utgi tekster under pseudonym. På gravsteinen hennes står det Ernst Ahlgren, ikke Victoria Benedictsson. Det er tydelig at hennes pseudonym var mer enn bare et pseudonym for Benedictsson, det var på mange måter hennes andre identitet.

Lisbeth Larsson har skrevet en bok om Victoria Benedictsson hvor hun blant annet tar for seg bruken av pseudonym. ”Ernst blev hennes alter ego – eller, som många menat, den ena delen av henne” (Larsson 2008:174). Larsson framstiller det slik at pseudonymet var mer enn bare ett navn å gjemme seg bak. Navnet var en del av Benedictsson i større grad enn bare en innskrift på forsiden av utgivelsene hennes. Larsson viser hvordan Benedictsson vekslet

mellom ulike identiteter også i sitt private liv. Når hun skrev brev til sin stedatter undertegnet hun med "din V.B." eller "mamma Victoria", men når hennes stedatter senere giftet seg og Benedictsson skrev brev til hennes ektemann, undertegnet hun med "Ernst Ahlgren" eller etter hvert også "lille-mor" (Larsson 2008:175). Det kan se ut som om Benedictsson anså sitt egentlige navn som noe som var forbundet med det helt private, mens Ernst Ahlgren var mer offentlig. Hun ønsket å være Ernst Ahlgren for de fleste, og kun få, nære mennesker fikk skulle tenke på henne som Victoria Benedictsson. Som Larsson sier er det nærliggende å tro at de to navnene fungerte som et skille mellom forfatteren Ernst Ahlgren og kvinnen og mennesket Victoria Benedictsson (2008:175).

Larsson viser til Birgitta Holms bok om Benedictsson, og Holms kommentar til bruken av pseudonym. Larsson slår fast at Holm konsekvent omtaler Benedictsson som Victoria Benedictsson på tross av at hun mener at "För henne [Benedictsson] var Ernst Ahlgren det kärare namnet, det som stod för frihet och författarliv, medan Victoria Benedictsson pekade mot det fänglande, det instängda i Hörbyliv och äktenskap" (Holm 2007:12). Larsson peker på at på tross av at Holm fastsetter dette skillet mellom Ahlgren og Benedictsson så omtaler hun Benedictsson som Victoria Benedictsson gjennom hele sin bok (2008:177). Larsson finner dette problematisk. Det er tydelig at Larsson mener Holm burde omtale Benedictsson som Ernst Ahlgren dersom hun virkelig mener at det var det "kärare namnet".

Videre skriver Larsson om problematikken rundt at det i tillegg til Benedictsson og Ahlgren er en tredje person med i bildet; nemlig Benedictssons nære venn Axel Lundegård. Lundegård og Benedictsson hadde et nært forhold, både vennskapelig og profesjonelt. De utvekslet tekster og kom med tilbakemeldinger til hverandre. Benedictsson etterlot alle sine arbeid til Lundegård etter at hun tok sitt liv, og det er Lundegård som står bak alle tekstene som ble utgitt posthumt. Han skal ha redigert disse tekstene før de ble utgitt, og i noen tilfeller skal han også ha fullført teksten, altså skrevet den ferdig på egen hånd. Larsson anser det som om det er tre forfattere som står bak de tekstene som i dag regnes som Benedictssons forfatterskap; Ernst Ahlgren, Victoria Benedictsson og Axel Lundegård (2008:174). Dette skaper ytterligere vanskeligheter i forhold til de tekstene som er utgitt posthumt. Hvem har skrevet dem, Benedictsson eller Lundegård? Eksempelvis er *Stora Boken*, Benedictssons dagbok, utgitt av Lundegård etter Benedictssons død. Dermed kan man aldri være helt sikker på hva denne teksten var ment å være. Var den ment å være Benedictssons private dagbok, som Lundegård i ettertid bestemte seg for å gi ut, eller var det en tekst skrevet i dagbokform som hele tiden var ment å bli gitt ut, og tilpasset deretter? Det er interessant å merke seg at det

har vært flere involvert i prosessen med å skrive og utgi noen av Benedictssons tekster. Dette bidrar til ytterligere diskusjon rundt forholdet mellom forfatter og verk i Benedictssons forfatterskap. Denne diskusjonen får imidlertid være gjenstand for en annen studie. Når det kommer til *Pengar* skal Benedictsson kun ha mottatt veiledning av Lundegård, og romanen ble som kjent gitt ut mens hun levde.

Selma som den litterære utgaven av Victoria Benedictsson?

Som jeg har vist er det for mange forskere vanskelig å skille mellom Victoria Benedictsson og Selma i *Pengar* på grunn av de udiskutable likhetene mellom de to kvinnene. Til tross for at en av dem er fiktiv og den andre høyst reell er historien om deres liv på flere måter lik. Begge kvinnene giftet seg unge med betydelig eldre menn, og begge hadde en drøm som vanskelig lot seg realisere. Benedictsson løste dette med å publisere romaner under pseudonym. Likevel mener jeg at man bør la disse to kvinnene eksistere uavhengig av hverandre. Å lese *Pengar* med utgangspunkt i at Selma fungerer som den litterære utgaven av Benedictsson vil redusere romanen til å bli en del av Benedictssons private liv. Dette medfører at *Pengar* blir lest som beretningen om Benedictssons liv og erfaringer med ekteskapet, og ikke som en fiktiv roman, slik den ble utgitt.

Å trekke klare linjer mellom Selma og Benedictsson er noe alle de tidligere lesningene jeg har tatt for meg gjør. Selma blir ikke bare behandlet som en romankarakter, hun blir i like stor grad ansett som den litterære utgaven av Benedictsson. Jeg mener det finnes belegg for å hevde at en slik lesning av romanen reduserer *Pengar* til å bli en del av Benedictssons livshistorie. Lesningene yter ikke verket rettferdighet. Jeg mener ikke at tidligere lesninger av romanen er direkte feil, men jeg vil hevde at de er mangelfulle. Derfor vil jeg nå forlate rammene rundt romanen, for å gå inn i selve teksten og vise hvordan teksten framstår når den blir frigjort fra sin forfatter.

4. Selma

Slik jeg har påpekt i de foregående kapitlene er det en klar tendens hos forskerne jeg har tatt for meg at de trekker raske linjer mellom Benedictsson og Selma i *Pengar*. Når jeg nå går over i en analyse av selve romanen er det med utgangspunkt i at jeg vil fri meg fra tidligere lesninger av romanen. Jeg ønsker å lese *Pengar* utelukkende som skjønnlitterært verk, uten å knytte det opp mot personer eller hendelser som har funnet sted i virkeligheten. Med utgangspunkt i Poul Behrendts teori, vil jeg holde meg til den kontrakten som det blir hentydet til ved at verket er utgitt som roman, nemlig fiksjonskontrakten. Jeg ønsker nå å ha fokus på den kvinnelige hovedpersonen, og lese fortellingen om henne uten å ha Benedictssons eget liv i bakhodet. Det kan også nevnes at en del poeng som kommer fram i dette kapitlet vil bli ytterligere utdypet i neste kapittel om de mannlige karakterene i romanen. Dette er på grunn av at karakterene i romanen stort sett alltid opptrer i samhandling med hverandre, og fokus på relasjoner blir dermed viktig for å forstå romankarakterene.

Selma er hovedperson i *Pengar*. Romanen følger henne gjennom sju år, fra hun som 16-åring gifter seg med den 30 år eldre godseieren Pål Kristerson, til hun syv år senere bryter ut av ekteskapet. Kristerson er rik, og han lover henne både rikdom og frihet. Selmas store drøm er å bli kunstner, og hennes eneste håp etter at onkelen har nektet henne penger, er å gifte seg med en mann som lover å finansiere en kunstnerutdannelse. Kristerson lover henne dette, men ekteskapet blir likevel ikke slik Selma ser det for seg. Hun mistrives med sitt liv som Kristersons kone, og lysten til å bli kunstner forsvinner helt. Likevel er det opplevelsen av hvordan et ekteskap kan fortone seg som til slutt får Selma til å innse hva hun egentlig trenger for å realisere sine drømmer: frihet. Romanen følger Selma gjennom hennes utvikling og kamp for friheten.

Jeg ønsker å se på hvordan Selmas utvikling kommer fram i *Pengar*, og hva som påvirker utviklingen. Dette vil jeg gjøre ved å ta for meg et par passasjer i romanen som jeg mener utpeker seg som vendepunkt i Selmas utvikling. Jeg vil også se på hvordan beskrivelser av bekledding og kroppsholdning brukes som virkemidler for å vise hvem Selma er, og hvordan hun etter hvert utvikler seg til å bli. Til slutt vil jeg ta for meg relasjonene mellom Selma og andre kvinner i romanen, og se hvordan romanen tydeliggjør skillet mellom to generasjoner kvinner.

Første møte med Selma

Første gang vi blir presentert for Selma, skildres hun slik: Med händerna nedstuckna i flicorna på sin frånvuxna paletå kom en ung flicka gående framåt gatan. Hon såg glad och hurtig ut; gången hade icke en stadsdams trippande behag, snarare en halvvuxen pojkes slängande fasoner (Benedictsson 1919:6). Den fravokste jakken og den spesielle gangen vitner om en egenrådig jente som går egne veier og ikke føyer seg etter samfunnets normer og forventninger. Det tegnes et bilde av en bekymringsløs jente som beveger seg uanstrengt og lett. Det inntrykket vi får av Selma som 16-åring står i sterk kontrast til det bildet vi har av henne senere i romanen. Hun går fra å være denne ”halvvuxne pojken” til å bli en ung kvinne tydelig preget av sin tids kvinneideal. Kontrasten mellom den personen Selma er, den hun burde være, og den hun kommer til å bli, markeres allerede første gang vi møter henne. Den fravokste jakken er et bilde på at Selma er i endring. Hun passer ikke lenger inn i sine gamle klær, noe som indikerer at det vil skje et skifte i Selmas tilværelse. Dette skiftet kommer når hun gifter seg med Pål Kristerson. Kristerson er en rik godseier og venn av Selmas onkel. Selma takker ja til å gifte seg med Kristerson på grunn av at han lover henne penger til å gjøre hva hun vil. Selma ser for seg at Kristerson kan finansiere utdannelsen hennes.

Før Selma og Kristerson forlover seg, advarer hun ham om den kvinnen hun er. Hun ønsker å gi ham en sjanse til å ombestemme seg angående forlovelsen. Mens Selma snakker til Kristerson sitter han og ser på henne med et sløret blikk, og det eneste han tenker på er at han har lyst til å kysse henne (Benedictsson 1919:74). Selma er derimot veldig fokusert, og hun ønsker å gjøre det klart for Kristerson hvem hun egentlig er før han bestemmer seg for å gifte seg med henne. ”Jag har mycket att säga. Och sedan får ni själv avgöra. [...] – Om jag sade att jag kände kärlek för er, så ljög jag, sade hon [...]. Nej, jag skall säga dig precis hurudan jag är, så slipper du att köpa katten i påsen” (Benedictsson 1919:71-77). Etter dette ramser hun opp det hun mener er mindre positive sider ved seg selv. Hun forteller ham at hun avskyr å lage mat, er hissig, sta og nesevis. Hun avslutter med å konstatere at hun aldri kan komme til å bli glad i ham (Benedictsson 1919:77). Kristerson tar alt dette med stor ro, og sier at han kan ansette folk som kan lage mat, og hva temperamentet hennes angår er han sikker på at det vil stilne med årene. Selv om Selma presiserer nok en gang at det ikke vil skje, er Kristerson fast bestemt på at ekteskapet vil endre alt (Benedictsson 1919:77).

At Selma som 16-åring advarer sin fremtidige ektemann om alle sine negative sider, vitner om selvinnsikt. Kanskje har Selma også en større oppfatning av hva ekteskapet innebærer enn hva tidligere lesninger har tilskrevet henne. Hun er veldig opptatt av at Kristerson ikke skal føle seg lurt. Kanskje er hun redd for å ende opp som en kone som

mannen ikke setter pris på. Selma uttaler også senere i romanen at ”– Jag menar bara, att det är riktigt syndig att [...] gifta sig med en stackars flicka, och sedan låta henne fara vind för våg, utan att bry sig om henne” (Benedictsson 1919:137). Selma er med andre ord redd for å ende opp som en kone som går for lut og kaldt vann. Derfor advarer hun Kristerson om hvordan hun kan være. Kristerson vil likevel ha henne. Han er betatt av Selma, og går inn i ekteskapet med forhåpninger om, og tro på, at Selma vil bli den konen han ønsker seg.

Et ønske om frihet

Etter bryllupet tar det ikke lang tid før man ser en endring hos Selma. Hun blir mer og mer innesluttet og kald mot sin ektemann. Den drømmende friske 16-åringen vi møtte først i romanen finnes det få spor igjen av. Etter bryllupet gjør romanen et hopp i tid. Mer enn to år har gått da vi møter Selma igjen. Hun fungerer som en slags privat sekretær for Kristerson, og sitter og jobber med regnskapet hans. ”Det var så bekvämt, och så tycktes det göra henne ett nöje. Det var detta som gav deras liv en anstrykning av gemensamhet” (Benedictsson 1919:114). Det som skaper fellesskap mellom de to er altså arbeidet de utfører sammen. De har ingen barn. Videre får vi vite at ”Detta äktenskap räknade för ett av de lyckligaste. Icke blott av deras umgängesvänner, utan – vad mera är – av deras tjänstfolk, som aldrig hörde ett ont ord växlas” (Benedictsson 1919:114). Det kommer altså fram at ekteskapet mellom Selma og Kristerson i realiteten ikke er et lykkelig ekteskap. Likevel blir det ansett for å være lykkelig – av alle andre enn de to som faktisk lever i ekteskapet.

Allerede før Selma går ned kirkegulvet på bryllupsdagen sin, får vi en indikator på at livet hennes er i ferd med å forandres, og at tilværelsen som gift kvinne ikke kommer til å bli som hun håper. På bryllupsdagen sitter Selma ensom på et rom og venter på at noen skal komme og kle på henne brudekjolen. Rommet hun sitter i beskrives slik: ”Hennes arrest var ett stort rum med rankiga möbler och ett enda fönster” (Benedictsson 1919:89). Selma sitter altså i arrest, og venter på å bli ”sluppet fri” slik at hun kan gifte seg. Ekteskapet skal derimot bare bli en annen form for arrest. Likevel viser romanen at det ikke bare er Selma som blir skuffet over hva ekteskapet har å tilby henne.

Selma lever ikke opp til sin ektemanns forventninger, til tross for at hun advarte ham mot seg selv før de inngikk forlovelsen. Etter at de blir gift gjør Kristerson alt han kan for å gjøre Selma lykkelig. I hans øyne er det materielle ting som kan sørge for denne lykken. Kristerson overøser henne med gaver, som hun alltid tar i mot med en likegyldig mine og et innholdsløst ”takk”. Den eneste gaven hun blir oppriktig glad for er ridehesten han gir henne.

Hesten er imidlertid en gave som skaper avstand mellom de to. Den lar Selma flykte fra godset og ekteskapet de timene hun er ute og rir. Dette gir henne korte følelser av frihet. Kristerson fortviler og vet ikke hva godt han skal gjøre for Selma. ”Han tyckte att han aldrig kom längre än till frieriet med denna kvinna, som aldrig blev en grad varmare än hon var, och som föreföll dess mer frånvarande, ju häftigare han slöt henne till sig” (Benedictsson 1919:117). Selma er uinteressert og fraværende. Dette står i sterk kontrast til den sprudlende jenta som Kristerson falt for. Bare de gangene Selma er alene opptrer hun som denne jenta igjen, og hun lengter etter at Kristerson skal forsvinne ut døren slik at hun kan være alene i noen timer. ”För henne var det solskensstunder. Hon kände sig så förunderligt fri och glad var gång vagnen rullade bort. Ibland kunde hon skrika och sjunga i de stora, tomma rummen, bara för glädjen att lyssna till sin egen omusikaliska röst [...]” (Benedictsson 1919:118). Tanken på at dette er livet, og at det skal fortsette å være slik helt til hun blir gammel, fremmer en vennelig følelse hos Selma. ”Hon vämjdes vid att tänka sig alla dessa år. Det var en känsla av både övermåttnad och tomhet. Vad livet är fattigt och flackt och eländigt! Så helt annat än man föreställer sig så länge man är ung” (Benedictsson 1919:119). Selma er tydelig skuffet over det livet ekteskapet har gitt henne, men hun er enda for ung og for uerfaren til å innse hva hun må gjøre for å fri seg fra denne tilværelsen. Det er først i møte med sin fetter Richard, at Selma begynner å forstå sin egen situasjon, og hva som skal til for at hun skal kunne bryte ut av den.

Det første vendepunktet i Selmas tilværelse kommer når hennes far blir syk, og Selma reiser hjem til faren for å pleie ham. Der blir hun boende en stund sammen med sin fetter, Richard, som hun alltid har hatt et godt forhold til. Dette blir en fantastisk og befriende tid for Selma. Det er som om alt er som før igjen. Hun er rolig og glad, og hun ler ordentlig for første gang på lenge. Selma innser at hun savner den personen hun var før hun giftet seg. Det er spesielt én episode hjemme hos faren som får henne til å innse dette. Når Selma ankommer farens hus er hun veldig urolig for hvordan det står til med ham. Richard nekter henne å gå inn til faren før hun roer seg ned. Selma blir sint og trenger seg på, men Richard dytter henne unna og snakker strengt til henne.

Hon njöt av hans brutalitet. Det var som om den givit tillbaka vad hon förlorat: de bortrunna åren, det forna jag’et – allt! Hon – den i hemmet allhärskande – den uttråkade, blaserade, hon, som med en smekning kunde köpa allt vad pengar förmå skänka, och som av omgivningen åtylddes för kost och lön, hon stod nu och njöt av att bli åthutad som en hund; så stor är makten av det som är nytt. Men det var icke blott det nya, det var någonting ännu mer: det var också det gamla. Det var minnena, hågkomsten – det, som hon saknat så bittert – det var ungdommen, livet, friheten: – allt detta, som hon sålt för pengar [...]. Det var friskheten av att

känna en annans vilja mot sin egen, icke med tvånget att böja sig, utan med friheten att brottas. [...]. Hon var helt enkelt kusinen, som måste underkasta sig eller strida för sin rätt – alldeles som förr i världen (Benedictsson 1919:122-123).

Her oppsummeres på et vis alle Selmas lengsler, og det er i møte med Richard at hun innser hva hun savner i livet sitt – eller rettere sagt hvilket liv hun savner. For Selma representerer Richard fortiden og barndommen, hun kjenner ham og han kjenner henne, slik man bare kan kjenne hverandre dersom man har vokst opp sammen. Dette får henne til å innse at ekteskapet med Kristerson ikke er slik hun hadde håpet. Forlovelsen framstår nå som en handel for henne, og prisen hun betalte for tomme løfter var sin identitet, og sin frihet.

Mens Selma er hos faren sammen med Richard skriver hun brev til sin mann, men hun nevner aldri Richard. Det er som om hun vil holde disse to livene adskilt. Dersom hun blander Kristerson inn i tilværelsen hjemme hos faren er det som om den gode følelsen hun har mens hun er der vil forsvinne. Richard gjør noe med henne, han bringer den ”gamle” Selma tilbake til livet. Dersom Kristerson blir involvert, vil han ødelegge det. Jeg vil komme tilbake til Richards påvirkning på Selma i kapittel 5.

Holdning og bekledning

Beskrivelser av Selmas bekledning er med på å skape et bilde av hvem hun er og hvordan hun utvikler seg. Den fravokste frakken Selma har på seg når vi først møter henne sier noe om hvem hun er på dette tidspunktet, samtidig som den sier noe om fremtiden. ”Med händerna nedstuckna i flickorna på sin frånvuxna paletå kom en ung flicka gående framåt gatan” (Benedictsson 1919:5). Beskrivelsen av Selma i den fravokste frakken kan leses som at Selma har vokst fra den unge jenta hun har vært fram til nå, og begynt å ta steget over i en kvinnekropp. Måten hun bærer frakken på er også med på å skape et bilde av henne; hun slentrer bortover gaten med hendene i lommene på frakken. Hun er ikke opptatt av å opptre som en voksen dame. Selma utstråler en slags barnslig naivitet, og ter seg som et fritt menneske som ikke trenger å ta hensyn til at noen kan oppfatte henne feil. Denne holdningen ser vi hos henne når vi blir presentert for henne for første gang, og vi ser den igjen flere ganger før hun blir gift. Den første gangen Kristerson ser henne, blir han veldig betatt av det levende mennesket som kniser mot ham. Kristerson sitter inne hos Selmas onkel, uvitende om at Selma har flyttet inn der.

[...] han blev så överraskad när hon öppnade dörren och kom in, blossande röd och varm, med ett par skridskor vårdslöst kastade över armen, så att de skramlade för vart steg hon gick. Håret var hoptovat av värmen, klänningslivet draget i olag av den häftiga rörelsen, och hon måste blinka mot ljuset för att kunna se (Benedictsson 1919:65).

Igjen opptrer Selma med en uanstrengt holdning. Det rufsete håret og kjolen som henger skjevt understreker den friske, uhøytidelige jenta Selma er. Hun retter ikke på kjolen eller håret selv om Kristerson er der, enda hun møter ham for første gang i det hun kommer inn med skøytene hengende over armen. Hun gjør ingen tegn til at hun føler at hun må opptre annerledes fordi det er en fremmed i rommet. Holdningen hennes og måten hun bærer kjolen på, understreker det uanstrengte og frie ved henne. Selma utstråler en ungdommelighet som gjør at Kristerson blir veldig betatt av henne.

Etter bryllupet skjer det en endring i Selmas bekledding og væremåte. ”I den svarta riddräkten, som satt stramt åt både liv och armar [...]. Håret var kammat högt i nacken [...]” (Benedictsson 1919:166). Dette står i sterk kontrast til den løse kjolen Selma hadde på seg da hun møtte Kristerson første gang. Det rufsete håret og den uryddige kjolen er erstattet med tettsittende ridedrakt og stramt hår. Drakten Selma nå har på seg, lukker henne inne og gjør henne utilgjengelig. Hun framstår ikke lenger som fri, men fastlåst og bundet.

Selma i møte med andre kvinner

Gjennom å studere Selmas holdning i møtet med de andre karakterene i romanen, ser vi hvordan hun forholder seg ulikt i samhandling med ulike mennesker. Det er en klar forskjell på hvordan hun forholder seg til menn og kvinner, og den varierende oppførselen forteller oss noe om henne som person. Det er også en forskjell på hvordan hun forholder seg til ulike generasjoner av kvinner. For å vise dette vil jeg nevne Selmas besøk hos familien Möller. Selma oppsøker familien Möller fordi hun ønsker å se på kunstsamlingen til morfaren i familien. For å komme inn på rommet til morfaren må Selma gå gjennom stuen til fru Möller. Fru Möller er kjent for sin krasse tone og negative holdning. Straks Selma kommer inn til fru Möller inntar hun en slags forsvarsposisjon; ”Och så stack hon händerna i sina kappfickor och antog en äkta gatpojksuppsyn” (Benedictsson 1919:8). Den slitte og fravokste frakken fungerer nå som et slags skjulested for Selma. Hun inntar en trassig holdning, og skjerner seg selv fra Fru Möllers negative vesen. Dette står i sterk kontrast til måten Selma møter Kristerson på.

Selmas tante er på alder med fru Möller, og hun representerer dermed også den eldre kvinnegenerasjonen. Ulikheten mellom Selma og tanten blir kommentert mer direkte enn hva tilfellet er med Selma og fru Möller. ”Det fanns sorger, som fru Berg kunde förstå, men det fanns också sådana, som lågo utom hennes horisont. Till de förra hörde sjukdomar och dödsfall inom familjen, likaså tjuvar, eldsvåda eller en vidbränd stek. Men en sorg sådan som Selmas var henne absolut ofattlig” (Benedictsson 1919:39). Sitatet over markerer et skille mellom Selma og tanten. Det kommer tydelig fram at de er to ulike kvinner av ulike tider. Tanten forstår ikke Selmas sorg over å se drømmen sin forvinne under onkelens bestemmelse. Fru Berg forstår seg bedre på at en brent stek kan være en form for sorg enn at det å få livsdrømmen sin knust er en stor sorg. Sammen med Fru Möller representerer tanten til Selma den ”gamle” kvinnen. De representerer det Selma kjemper mot, og flykter fra.

Episoden inne hos fru Möller et godt bilde på kjønnsrollene i *Pengars* samtid. Når Selma kommer inn i stuen sitter fru Möller og datteren hennes med hvert sitt håndarbeid. Dette er et veldig tydelig bilde på skillet mellom menn og kvinner. Kvinnene sitter inne og pusler med håndarbeid, mens sønnen passer familiens butikk og morfaren sitter inne hos seg selv og pusler med sine hobbyer. Selma går inn i stuen, som i dette tilfellet representerer kvinnenens tilholdssted, men hun passerer bare stuen på sin vei inn i mennenes ”verden”. Etter å ha vekslet et par ord med kvinnene som sitter der, beveger Selma seg videre. Hun beveger seg bort fra kvinnene i familien Möller, og bort fra sin tids kvinneideal. En motsetning til dette kan man se da hun kommer inn i morfarens stue. Her blir hun sittende og studere kunst sammen med mennene, mens kvinnene fortsetter med håndarbeidet sitt i stuen. Dette er tydelig en situasjon hvor Selma føler seg hjemme og til pass. Hun inntar en helt annen rolle inne hos morfaren enn hos Fru Möller. ”Nu skrattade de, och så var isen bruten; hon kände att hon var deras gunstling. – Får jag taga av mig kappan? sade hon” (Benedictsson 1919:13). Når hun kommer inn til mennene velger hun å ta av seg frakken som hun brukte som forsvar mot Fru Möller. Et slikt forsvar trenger hun ikke inne hos morfar Möller. Dette markerer et tydelig skille mellom hvordan Selma forholder seg til ulikt til menn og kvinner, noe som er typisk for Selma gjennom hele romanen.

Selma og Elvira

Selma går inn i en forsvarsposisjon i møte med det hun anser som kvinnelige autoriteter, men når hun er sammen med kvinner på sin egen alder er det Selma som inntar den autoritære rollen. Elvira er gift med Richard Berg, Selmas fetter. Elvira og Selma blir ganske gode venninner når Richard og Elvira bor hos Selma og Kristerson en periode. Elvira er den eneste jevnaldrende kvinnen Selma står i relasjon til gjennom romanen. Pål Bjørby, som jeg vil presentere i kapittel 5, mener Elvira er et eksempel på den kvinnen Selma ønsker å flykte fra. ”Elvira is the very conventional feminine ideal which Selma despises, and from which she wanted to escape as a young girl” (Bjørby 1983:166). Deretter sier Bjørby at Elvira er en kvinne som har gitt opp alle muligheter for å kunne bli en fri kvinne. Elviras tilværelse representerer det motsatte av hva Selma vil for seg selv, men det er den rollen hun som gift kvinne tvinges til å spille utad (Bjørby 1983:166). Elvira representerer altså den typiske gifte kvinnen på 1880-tallet. Hun er den typen kvinne som Selma forsøker å unngå å bli.

Selma inntar en rolle som oppdrager overfor Elvira, og fungerer på et vis som hennes mentor. Bjørby betegner forholdet mellom de to kvinnene som Selmas ”[...] chance at motherhood [...]” (Bjørby 1983:183). Videre hevder han at romanen gir uttrykk for at en kvinnes liv bare kan bli fullverdig ”[...] in fulfilled love and motherhood” (Bjørby 1983:184). Ekteskapet mellom Selma og Kristerson forblir barnløst, og Selma må dermed søke andre steder for å fylle sin moderlige side. I følge Bjørby er det Elvira som fyller dette rommet hos Selma. Selma merker at Elvira er usikker og forvirret, og benytter dermed anledningen til å komme med råd og dele sine erfaringer, slik en mor gjerne ville gjort for sin datter. Dette viser hvordan Selma fungerer som en formidler av moderniteten, og hun ønsker å hjelpe Elvira til å få et bedre liv. På det tidspunktet Selma og Elvira har mest med hverandre å gjøre, har Selma enda ikke begynt å tenke på å forlate Kristerson. Dermed er det heller ikke det hun råder Elvira til å gjøre. Hun gir henne derimot råd om hvordan hun kan gjøre det beste ut av det ekteskapet hun lever i.

Men, framför allt, sök att vara en smula kall... bara en liten smula, som man kan vara när man håller riktig av någon. Hon [Elvira] lade huvudet på sned och lekte med spetsen av sitt ridspö på mattan. Det hade kommit någonting dämpat över henne [...] (Benedictsson 1919:172).

Dette er et eksempel på hvordan Selma belærer Elvira om ekteskapet, mens Elvira lytter og tar det til seg. Mens Selma inntar rollen som formanende morsfigur, går Elvira rett inn i rollen som lyttende barn. Det kan nevnes at Elvira, i motsetning til Selma, har barn. I følge Bjørbys hypotese om at en kvinnes liv bare kan bli fullverdig dersom hun får være mor, burde Elvira

ha et fullverdig liv. Det er tydelig at hun likevel ikke har det, og man kan spørre seg hva hun mangler. Jeg vil ikke diskutere Elviras situasjon videre, da det er Selma som er hovedfokus her. Det er likevel spennende å se hvordan Bjørbys hypotese kommer til kort når man ser på Elviras situasjon.

I møte med andre kvinner inntar Selma enten en underdanig rolle eller en kontrollerende rolle. Oppførselen varierer etter alderen på kvinnen hun står i relasjon til. I møte med tanten og fru Möller, som begge representerer den eldre generasjonen, blir Selma som et lite barn som står klar til å få kjeft av en voksen autoritet. Når hun er med Elvira som representerer samme generasjon som Selma, er det plutselig Selma som inntar den autoritære rollen. Da føler hun seg overlegen, og hun foreleser nærmest for Elvira om hvordan hun bør oppføre seg for å klare å fungere i ekteskapet. Det er altså stor forskjell på hvordan Selma forholder seg til ulike generasjoner av kvinner. Likheten er at hun ikke stiller likt med noen av dem. Hun er enten over eller under, men aldri på samme nivå. Selma er på mange måter for moderne for begge generasjonene. Elvira klarer ikke å holde tritt med henne, mens tanten og fru Möller synes hun oppfører seg uforskammet, og forstår seg ikke på henne. Det er kun med menn – og da fortrinnsvis Richard – hun samhandler på et nivå hvor det er likevekt mellom de to. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 5 som omhandler mennene i romanen.

5. Jakten på en ”kamrat” – de mannlige karakterene i romanen

Etter å ha tatt for meg Selma som den kvinnelige hovedpersonen i romanen, vil jeg nå lese romanen med utgangspunkt i de mannlige karakterene. Jeg mener mennene har fått ufortjent lite oppmerksomhet som selvstendige karakterer. Første gang jeg leste *Pengar*, slo det meg at dette ikke bare er en gjennombruddsroman som skildrer kvinners ufordringer med å leve i en tid med store omveltninger. Den skildrer også menn som er fanget under samfunnets normer. Dette var imidlertid ikke et synspunkt jeg fant igjen hos de teoretikerne jeg begynte å sette meg inn i. Jo flere arbeid med *Pengar* jeg fikk innblikk i, jo tydeligere ble det at de mannlige karakterene ble ansett som mer eller mindre bipersoner i historien om Selmas kamp for selvstendighet. Denne oppfatningen av mennene stemte ikke med mitt inntrykk av forholdet mellom kjønnene i romanen. Jeg ønsker derfor å vise hvorfor jeg mener de mannlige karakterene i *Pengar* også skildres som offer for sin samtid. Som nevnt innledningsvis i forrige kapittel er relasjoner mellom karakterene viktig i *Pengar*. Dermed vil dette kapitlet også handle en del om Selma, selv om fokuset ligger hos de mannlige karakterene.

I det følgende tar jeg utgangspunkt i Pål Bjørbys avhandling *The study of a vision in the authorship of Victoria Benedictsson* når jeg skal ta for meg mennene. I sin avhandling skriver Bjørby om det han kaller visjonen i Benedictssons forfatterskap, og tar i den sammenheng for seg *Pengar*. Et sentralt element i Bjørbys visjon er dette:

The strong urge to secure a self with which the woman can live leads to a conscious effort to escape the entrapments of the common feminine ideal. For this to happen, the woman must gain education and independence. This is a process of growth which, according to Benedictsson, requires the mentorship of a worthy man (Bjørby 1983:141).

Visjonen går ut på at kvinnen, altså Selma, ønsker å flykte fra oppfattelsen av hva en kvinne skal være. For å kunne realisere dette må hun tilegne seg kunnskap, noe som krever at hun finner en mann som kan fungere som hennes mentor. Dette er kjernen i det Bjørby mener er Benedictssons visjon i *Pengar*; kvinnen leter etter den ideelle mann som kan hjelpe henne ut av det kvinnelige idealet samfunnet presser henne inn i. Selma sier til flere av mennene at hun vil at de skal bli hennes ”kamrat”. Det er dette begrepet Bjørby bruker om Selmas idealmann, og han legger vekt på at Selma bruker ordet ”kamrat” og ikke venn. Bjørby mener dette kommer av at Selma søker sin idealmann som kan hjelpe henne med å oppnå sin egen frihet. Interessen hennes for forholdet er egoistisk betinget. Hun trenger ingen venn – simpelthen bare en ”kamrat” (Bjørby 1983:150-151).

Bjørby fokuserer på hvordan Selmas forhold til de ulike mennene er med på å utvikle henne som kvinne. Hans teori om visjonen bygger på forholdet mellom mann og kvinne i romanen, samt utviklingen av Selma-karakteren. ”Kamraten” Selma søker må godta henne på visse premisser, før hun kan godta ham som sin mentor.

[...] the search for a self via the search for the one male partner and mentor great enough to be worthy of the female hero's love and submission. The ideal partner is characterized as the one she can view as her superior, who in turn must see her as his equal. He must become her 'kamrat' (friend) before he becomes her lover (Bjørby 1983:1-2).

Selma forsøker å finne seg selv og skape sin egen identitet. Bjørby er opptatt av hvordan hun i denne prosessen bruker og utnytter relasjonene hun har til de ulike mennene i romanen. Selma jakter den ideelle partner, en som hun anser som sin likemann. Denne mannen må godta Selma som likeverdig, og ikke se på henne som underdanig seg selv fordi hun er kvinne. Bare da kan han bli hennes ”kamrat”. Dermed kan vi lese Selmas forhold til de ulike mennene som prøving og feiling i prosjektet som går ut på å skape seg en egen identitet.

Bjørby bruker relasjonen Selma har til de ulike mennene i romanen til å beskrive og begrunne hennes utvikling, og her vil jeg følge Bjørby. Jeg vil ta utgangspunkt i Bjørbys avhandling og se på hvordan relasjonene mellom Selma og de mannlige karakterene er med på å prege utviklingen hennes på vei mot å bli en fri kvinne. Samtidig som jeg følger Bjørby vil jeg også ta teorien hans videre. Jeg vil forsøke å vise hvordan relasjonen til Selma er med på å utvikle mennene. De ulike mennene fungerer ulikt sammen med Selma. Mens noen ser ut til å virkelig forstå hvordan kvinner kan, og skal, være gjennom sin relasjon til Selma, ser det ut til at andre tappes helt ved å ha et forhold til Selma. Hun bryter dem ned og skuffer dem.

Bjørby tar for seg de sentrale mannlige karakterene i den rekkefølgen de opptrer i romanen; Axel Möller, Pål Kristerson og Richard Berg. Disse mennene representerer i følge Bjørby distinkte mannlige typer, både fiktive og virkelige, og Benedictsson bruker dem og deres personlighet aktivt for å forme Selma (Bjørby 1983:147). Jeg vil ta utgangspunkt i Bjørbys tolkning av mennene, og hans teori om at Selma søker en ”kamrat”. Jeg vil i likhet med Bjørby ta for meg mennene i samme rekkefølge som de opptrer i romanen. I tillegg til de tre mennene Bjørby skriver om vil jeg også ta for meg Selmas onkel, Pastor Berg. Jeg mener han er en sentral karakter i romanen, da han representerer kirken, som var en viktig instans i samfunnet på den tiden handlingen i *Pengar* foregår. Jeg vil ta for meg mennene i kronologisk rekkefølge etter når de opptrer i romanen, slik Bjørby gjør. Jeg vil dermed sette Pastor Berg inn i kronologien som Bjørby etablerer.

Axel Möller

Axel Möller er den første av de mannlige karakterene vi blir presentert for i romanen. Bjørby mener Benedictsson beskriver Axel som en flanør, og mener at han er "passive, suffering, overwhelmed by life, retiring, the victim of his artistic delusion and of fate" (1983:148). Axel framstilles med andre ord som en temmelig trist og hjelpesløs karakter i Bjørbys øyne. En tydelig kontrast mellom Selma og Axel blir synlig når Selma er på vei for å oppsøke Axel i butikken han jobber i. Selma beveger seg fritt og bekymringsløst gjennom gaten, mens Axel framstår som passiv. Ut fra dette stiller Bjørby spørsmålstegn ved hvorfor Selma oppsøker Axel som sin første mannlige venn (1983:149). Bjørby får oss til å forstå at svaret på dette er begges interesse i kunst (1983:149). Det er i stor grad kunsten som bringer de to sammen, og Selma finner en del av seg selv i Axel, det samme gjør Axel i Selma. Selmas relasjon til Axel er det første leddet i Selmas prosjekt som går ut på å finne sin "kamrat". Det er også i møte med Axel hun for første gang bruker ordet "kamrat"; "– Tänk om ni också bleve målare, om vi bleve kamrater!" (Benedictsson 1919:21).

Jeg har ansett forholdet mellom Axel og Selma som en slags ulykkelig kjærlighetshistorie, men Bjørby har en annet oppfatning av deres forhold. Han ser på forholdet mellom de to som et skjevt forhold hvor Selma utnytter Axel, og Axel faller blindt for Selmas metoder.

It is she who seeks him. It is the first major undertaking on her conscious road to realize her desires to become an artist, to develop. Axel appears to need her for nurturance and support in his own drab reality (at home with his mother) and in his world of illusions. He falls in love with her, but importantly makes no sexual demands on her (Bjørby 1983:149).

Bjørby slår fast at det er Selma som søker Axel i sin reise mot å realisere kunstnerdrømmen. Bjørby mener Axel forelsker seg i Selma, men at han ikke krever noe fra henne seksuelt. Dette mener han er et resultat av at Selma sørger for at det ikke blir rom for noe seksuelt mellom dem, hun har andre, og viktigere, behov. Likevel mener Bjørby at hennes friske vesen fører med seg en seksuell tiltrekning, og at dette blir en utfordring for Selma som kun er ute etter å finne sin "kamrat" (Bjørby 1983:149). Denne friskheten er det flere av mennene som faller for, og den gjør henne tydelig attraktiv og interessant. Axel kommer ikke med seksuelle tilnærminger, til tross for at han synes Selma utstråler noe friskt. Senere skal jeg vise at Kristerson, Selmas mann, blir interessert i Selma nettopp på grunn av denne friskheten. I motsetning til Axel lar han seg ikke styre, og Kristerson er raskt ute med å plassere et kyss på Selmas munn.

Jeg vil forsøke å vise at Axel også søker Selma, men det på et annet nivå enn at han forelsker seg i henne. I mine øyne trenger Axel Selma på samme måte som hun trenger ham. Axel er en tydelig undertrykt mann som ikke har fått utvikle det store talentet han har som kunstner. Dette blir tydelig gjennom hans forhold til moren sin, Fru Möller. Fru Möller har ikke oppmuntret ham til å utvikle sine evner, men Selma går straks inn i rollen som oppmuntrende støttespiller. Som jeg skrev i kapittel 4, inntar Selma en slags morsrolle overfor Elvira, kanskje er det også det hun gjør for Axel? Selma gir Axel det moren ikke gir ham; tro på seg selv og at han kan oppfylle sine drømmer.

Jernbanen som symbol på drømmer og utvikling

Jernbanen er sentral i forholdet mellom Axel og Selma, da den på mange måter står som et symbol på deres felles drøm. Det er ved togsjennene de møtes, og det er der de utveksler sine innerste lengsler og drømmer. Når Axel følger Selma hjem etter besøket hos morfaren spør han om de ikke skal ta snarveien om jernbanen; ”– Vi gå väl ginvägen om banbanken? sade han” (Benedictsson 1919:17). Han formulerer seg som om det er en selvfølge at hun skal svare ja. Det gjør hun også. Jernbanen symboliserer nye impulser og modernitet. Da jernbanen for alvor begynte å bygges ut på 1800-tallet ble avstander kortere, og folk kunne lettere reise og komme seg raskere fra ett sted til et annet. Dermed ble jernbanen selve symbolet på utvikling for mange. Det er den også i *Pengar*, og for Selma og Axel blir jernbanen et fristed hvor de kan være sammen og dyrke drømmene sine.

I det Selma og Axel går gjennom grinda og inn på jernbanen er det som om det skjer et skifte i forholdet mellom dem. De blir roligere og mer komfortable. ” – Går ni inte bättre, om ni håller mig om armen? frågade han. Hon tänkte efter ett ögonblick, om det kunde passa sig, och så tog hon hans arm” (Benedictsson 1919:17). Først når de kommer inn på jernbanen våger Axel å by Selma armen sin, som om jernbanen representerer et slags fristed hvor de andre i bygda ikke kan se dem. Mens de går langs jernbaneskinnene blir det tydelig for Axel hva han kunne blitt, men ikke er. ” – Det är lärorikt att höra hur andra brutit sig en bana, sade hon. – För mig är det nedslående. – Hur då? – Jag ser hur alla andra komma fram i världen, men inte jag” (Benedictsson 1919:17-18). Axel har hatt en klar drøm for framtiden, men han har gitt den opp. Han sier til Selma at det er mangel på penger som har stoppet ham, i tillegg til morens negativitet til hans kunstneriske utøvelse (Benedictsson 1919:18-19). I løpet av spasserturen bygger Axel opp et tillitsforhold til Selma. Han blir nedbrutt av tanken på at hun

plutselig kan finne noen som kan hjelpe henne med sin kunstnerdrøm, og dermed vil han bli igjen alene. Men så uttaler Selma det som skal få Axel til å få troen tilbake:

– Tänk om ni ockå bleve målare, om vi bleve kamrater! Hennes utrop kom så plötsligt och ungdomsfriskt. Det var en vindstöt som med ens rev upp alla hans romanidéer, så att de började kretsa om i hans huvud [...]. Henne till kamrat, och frihet... frihet! Han måste stanna ett ögonblick. – Vad är det? – Herre Gud i himlen – ja, sade han med ett djupt andetag (Benedictsson 1919:21).

Med dette etableres et bånd mellom Selma og Axel. Nå deler de drømmen som de i utgangspunktet hadde hver for seg, og som førte dem sammen. Da Selmas interesse for kunst drev henne til å spørre Axel om å få se på morfarens kunstsamling, tok hun første steg mot å realisere sin egen drøm. Samtidig vekket hun også Axels drøm til live igjen.

Mens de går langs jernbaneskinnene regner og blåser det rundt dem. ”Regnet smattrade mot paraplyet, ty det blåste starkt” (Benedictsson 1919:17). Som ved det første møtet med Selma blir været kommentert, og igjen kan det leses symbolsk. Været kan leses som et symbol på samfunnet rundt Axel og Selma. Det stormer rundt dem, men så lenge de går hånd i hånd under samme paraply er de skjermet. De trenger hverandre for å kunne stå i mot samfunnet som stormer rundt dem. Når de er framme ved prestegården og skal si farvel, rekker Selma fram hånden til Axel. ”Det skulle aldrig ha fallit honom in att ge den en varmare tryckning” (Benedictsson 1919:22). Axel trykker Selmas hånd, men det faller ham ikke inn å gjøre noe mer ut av avskjeden enn et høflig håndtrykk. Axel gjør altså ingen seksuell tilnærming til Selma, slik Bjørby også kommenterer.

100 kroner

Bjørby skriver Axel inn i Selmas prosjekt om å bli godtatt som et intelligent menneske. Han anser Axel som en støttespiller for Selma i kampen om frihet (1983:149). I mine øyne er det ikke bare Axel som er viktig for Selma i hennes livsprosjekt – hun er minst like viktig for ham. Slik jeg drøftet over, er det Selma som vekker drømmen til live igjen hos Axel. Hun gjør det hun kan for å hjelpe ham på vei, og Selmas siste bidrag til Axels realisering av sin kunstnerdrøm er hundrelappen hun gir ham. Når Selmas onkel har nektet henne penger for å gå på skole i Stockholm, får han dårlig samvittighet, og gir henne 100 kroner som et slags plaster på såret. Dermed representerer hundrelappen det eneste som er igjen av Selmas

kunstnerdrøm. Ved å gi pengene til Axel investerer Selma det som er igjen av sin drøm i Axels drøm. Hun innser at samfunnet tilbyr andre muligheter for menn enn for kvinner.

– Det är helt annat med oss, kvinnor, än med er, män, sade hon med ett allvar som blev lillgammalt. Hos er anses det som en skyldighet att sträva efter oberoende, hos oss är det nästen ett fel, åtminstone så länge vi inte äro gamla mamseller. Jag trodde förut att allt berodde på pengar, men det gör det inte. Om jag också hade pengar, skulle jag ändå inte komma åstad nu (Benedictsson 1919:51).

Selma har innsett at som kvinne har hun ikke samme muligheter som menn. Hun sier at for menn blir det å strebe etter uavhengighet nærmest ansett som en plikt, mens det for kvinner anses som feil. Penger spiller heller ingen rolle. Det Selma før trodde var selve nøkkelen til å lykkes, viser seg å bare være verdiløse sedler for henne. Dermed innser Selma at hun ikke har bruk for hundrelappen selv, men at dersom hun gir den til Axel vil han kunne bruke den.

Hendelsen med hundrelappen er et konkret bilde på kvinnenens rolle i samfunnet på den tida *Pengar* ble gitt ut. Kvinner investerte gjerne i menns lykke framfor sin egen, og satte sine behov og drømmer i siste rekke. En kvinne giftet seg gjerne med en mann i ung alder og tilbrakte resten av livet med å gjøre ekteskapet behagelig for mannen, som var familiens forsørger. Når Selma gir Axel hundrelappen er det det første tegnet på at Selma har begynt å innse hvordan det er å være kvinne. Hun forstår at dersom det skal komme noe ut av hundrelappen må hun investere den i en mann og hans drøm.

En ubemerket bortgang

Ekteskapet med Kristerson skiller Selma og Axel, og de ser aldri hverandre igjen etter bryllupsdagen. De må begge fortsette kampen for kunstnerdrømmen på egen hånd. Axel mislykkes i sitt prosjekt når han ikke lenger har Selma ved sin side. Hennes siste bidrag til hans drøm er hundrelappen hun gir ham. Senere skal det vise seg at det Axel trengte var Selma ved sin side, ikke hundrelappen hennes. På en måte kan man si at Richard erstatter Axel for Selma, mens Axel på sin side aldri finner en erstatter for Selma. Richard og Axel er de beste kandidatene til å bli Selmas ”kamrat”. Dette vil jeg utdype under delen om Richard Berg, samt i oppsummeringen av dette kapitlet.

Bjørby framstiller forholdet mellom Axel og Selma som et ujevnt forhold hvor Selma er den som søker Axel og bruker ham i sin kamp for å oppnå drømmen sin. Jeg har derimot forsøkt å vise at forholdet deres er mer likevektig, og at Selma er like viktig for Axel. Selma

gir Axel håp om at han kan bli kunstner, og hun oppmuntrer ham til å stå imot moren. Når Selma forespeiler for Axel at de kan bli hverandres ”kamrat”, leser jeg det ikke som at Selma er klar over at hun skal utnytte Axel, slik Bjørby leser det. På det tidspunktet hun sier det, mener hun det virkelig. Hun ønsker ikke bare at Axel skal være hennes ”kamrat”, hun ønsker å være hans ”kamrat” også. Bjørby framstiller forholdet mellom Selma og menn slik at hun hele tiden er bevisst på at hun skal utnytte relasjonen hun har til dem. Dette blir aktuelt først senere i romanen når Selma er bevisst på sin egen kamp for friheten. Når hun møter Axel har hun enda ikke utviklet disse tankene. Hun vet enda ikke at hun skal behøve å kjempe en kamp om frihet.

Så kan man spørre seg hvorfor Selma slutter å ha kontakt med Axel. De skilles for siste gang etter at Selma har overrekket ham hundrelappen. Bjørby mener at Selma innser at hun har overvurdert Axel og hans evne til å hjelpe henne på vei med å realisere seg selv, og derfor bryter hun med ham (Bjørby 1983:154). Jeg mener det er grunn til å lese avskjeden mellom Axel og Selma som en avskjed med kunsten for Selma sin del. For Selma representerer Axel en drøm om å bli kunstner, fordi han er den eneste hun kjenner som deler denne drømmen med henne. Når Selma føler hun må ta farvel med kunstnerdrømmen må hun også ta farvel med Axel. Etter dette har de ikke noe mer med hverandre å gjøre. Axel er i Selmas bryllup, men da ser de knapt på hverandre. Senere i romanen får vi vite, nærmest i en bisetning, at Axel er død. Selma gir ikke uttrykk for at hun føler noen sorg over dødsfallet. For Selma døde Axel for lenge siden. Han døde med drømmen om kunsten.

Pastor Berg

Pastor Berg er Selmas onkel. Han fungerer nærmest som en far for Selma, da hennes egentlige far ikke kan ta seg av henne. Selma bor derfor hos onkelen og tanten sin. Pastor Berg er dermed sentral i begynnelsen av romanen, før Selma gifter seg med Kristerson og flytter inn på godset sammen med ham. Det er i stor grad Pastor Berg⁵ som avgjør Selmas skjebne. Han nekter henne å begynne på skole, og han gifter henne bort til Kristerson. Likevel er det en interessant spenning i ham som karakter, da det ved flere anledninger blir tydelig at han tviler på de valgene han tar når det gjelder Selmas framtid.

⁵ Videre kommer jeg til å omtale Pastor Berg som Selmas onkel, eller bare onkelen.

Vi ser denne spenningen for første gang etter at onkelen har nektet Selma penger til å gå på skole. Selma har stormet opp på rommet sitt, mens tanten og onkelen sitter igjen i stuen. Tantene spør hva onkelen ser i Selma.

– Men kära du, vad se de på tösen? Jag går så långt att hon är riktigt ful. – Ful kan man väl aldrig kalla henne och dessutom har hon tycke med sig – den där friskheten, ser du. [...]. – Det är alldeles okristligt att så taga vid sig för en småsak, återtog hon. [...]. – Jag tror jag skall gå upp och tala med henne, sade kyrkoherden tvekande. Det gjorde honom så ont nu. Selma grät. Hans raska, duktiga Selma! (Benedictsson 1919:38-39)

Det er store forskjeller hos onkelen og tanten når det kommer til hva de føler for Selma. Mens tanten på sin side mener Selma er stygg, synes onkelen at hun har noe ved seg som gjør henne sjarmerende, ”den där friskheden”. Onkelen får dårlig samvittighet for å ha sendt en gråtende Selma opp på rommet sitt, og han vil gå etter henne. Det er da han gir henne 100-lappen som jeg kommenterte i forrige del om Axel Möller. Han gir henne pengene som en trøst, og forsikrer henne om at hun kan bruke dem på akkurat hva hun måtte ønske.

Senere i romanen oppsøker Kristerson Selmas onkel for å spørre om å få gifte seg med Selma. Onkelen godtar dette, men han advarer Kristerson mot at Selma er ung, og han fraråder ham å gå for raskt fram;

– Jag vill bara varna dig. Ja, det vill säga... du får inte missförstå mig... men Selma är verkligen en ovanlig flicka, och man måste behandla henne på alldeles ett eget sätt. Du, med dina ungarlsvanor... ja, ja, jag vet nog att du är en fruntimmerskarl!... men alla fruntimmer äro inte lika, och en flicka sådan som Selma har nu sina egna idéer. [...] ja, du får gå åt henne, som om det vore en fågel du skulle fånga. [...] – Men Herre Gud, kyssa henne måtte jag väl få lov! utropade fästmannen i ett utbrott av konsternerad förtvivlan. – Ja-a. Men om du lyder mitt råd, så skal du inte ha för bråttom (Benedictsson 1919:69-79).

Selmas onkel forsøker å gi Kristerson råd om hvordan han bør gå fram med Selma. Rådene kan forstås som en formaning om at Kristerson må være forsiktig med å nærme seg Selma seksuelt. Onkelen forklarer for Kristerson at Selma ikke er som andre kvinner han kanskje har stiftet bekjentskap med før. Det er tydelig at Selmas onkel er opptatt av å beskytte henne, selv om han akter å gifte henne bort til en betydelig eldre mann. Senere får onkelen betenkeligheter med å gifte bort Selma til Kristerson.

Känslan av förvändhet

Etter at forlovelsen er inngått sitter Selma og Kristerson alene inne i stuen hjemme hos Selma. Onkelen betrakter dem på avstand.

[...] i själva hennes framåtböjda ställning och det sätt varpå hon kastat huvudet tillbaka låg ett hängivet uttryck, av vilket kyrkoherden erfor ett stickande obehag som vid en elektrisk beröring. För ett ögonblick kunde han icke värja sig emot känslan av förvändhet, och det slog honom med ens att det var ett annat huvud än Pål Kristersons, som borde ha skymtat därborta. Tanken på sonen flög blixtnabbt genom hans hjärna. Hur skulle det varit att se dem två sitta så där? (Benedictsson 1919:80)

Dette viser at onkelen tviler på om det er riktig å la Selma gifte seg med Kristerson. Han forestiller seg til og med hvordan det ville sett ut dersom Selma hadde giftet seg med Richard i stedet. Richard er sønnen til onkelen, og dermed Selmas fetter. Sammen med Selma er Richard det viktigste for onkelen. ”De stodo honom så nära, dessa två. För dem hade han planlagt och för dem var det han hoppades. Det var så naturligt att önska deras förening!” (Benedictsson 1919:80). Han tar seg i det, og ler av sin egen forestilling. Han kommer fram til at ekteskap mellom fetter og kusine ikke ville være etter hans smak. Kanskje ville det til og med bringe med seg skam. Nei, han må la det gå som det allerede er bestemt. Selma skal gifte seg med Kristerson.

Selmas onkel er bygdas sogneprest, noe som gjør det ytterligere interessant at han tviler når det kommer til å gifte bort Selma til Kristerson. Onkelen representerer kirken, og som pastor i bygda er han selve symbolet på religion i *Pengar*. Kirken fikk mye av skylden for den trege utviklingen i samfunnet i *Pengars* samtid, og slik Holm presiserte når hun diskuterte utviklingen i samfunnet på denne tiden, så snurret de økonomiske hjulene i en voldsom fart, mens religion og kirke stod stille (Holm 2007:86-87). Ut fra dette burde vi altså anta at Selmas onkel ikke burde ha noen betenkeligheter med å gifte bort Selma til Kristerson – ekteskap mellom unge jenter og eldre menn var ikke uvanlig på denne tiden. Som sogneprest er det også hans oppgave å vie de som inngår ekteskap, og det er også Selmas onkel som vier Selma og Kristerson. Selv om onkelen tviler på om han gjør det rette ved å gifte bort Selma til Kristerson, skal jeg vise at han holdes tilbake av godt etablerte forestillinger om hvordan ekteskap burde forløpe.

Etter bryllupet viser Selma tydelig at hun angrer. Under feiringen av hennes første dag som gift kvinne utspiller det seg en scene mellom Selma og onkelen som viser at han angrer på det han har ført Selma ut i. Selma står ute i gangen i sitt nye hjem og alt hun ønsker er å gråte. Da kommer onkelen bort til henne.

En arm lade sig kring Selmas skuldror. Det var farbrodern. Hon såg upp i hans ansikte. Var det möjligt! – stred också han emot tårar? Hon slog sina armar om hans hals och kysste honom. Begäret att trösta kom henne att glömma sin egen sorg. [...]. Det var en skynt av grämelse som därvid smög sig i kyrkoherdens välbehärskade ansikte. Måhända behövde han i denna stund hennes vänlighet bättre än någon. Men svagheten varade blott ett ögonblick (Benedictsson 1919:105).

Midt i sin egen sorg finner Selma styrke til å trøste onkelen sin. På denne måten glemmer hun sin egen ulykke for en liten stund. Scenen viser at onkelen ikke giftet bort Selma med lett hjerte. Som prest angrer han på det han har gjort med kirkens velsignelse. Selma angrer bittert på at hun sa ja til Kristerson, og da gjestene skal reise hjem trygler hun onkelen om å få bli med dem hjem. Hun tenker at ettersom han viste slike følelser tidligere på dagen, så vil han kanskje la henne slippe dette livet. Det skal imidlertid vise seg at onkelen har latt seg overtale av de tankene som forteller han at det er slik det må være. Selma tar onkelen til side for å be ham om hjelp:

Till tårar syntes intet tecken, men hon föreföll upphetsad, grep honom häftigt i armen och viskade: – Jag vill hellre resa hem med er. A... farbror! Hans ansikte blev ett åskmoln [...]. – Ett vil jag bara lägga dig på minnet, sade kyrkoherden i en snabb och lågmäld viskning, och det är, att, vad som än kommer att ske, och hur du än själv må uppfylla din ställning, ja, om du också genom oförstånd skulle göra den outhärdlig, så finns det efter denna dag intet hem för dig annat än din mans hus. Kom ihåg det (Benedictsson 1919:111-112).

Onkelen har tydelig overbevist seg selv om at nå må det være slik det allerede er bestemt. Han har lagt alle tanker om at dette er feil fra seg. Prisen han må betale dersom han nå skulle reversere dette ekteskapet er for stor. Det ville blitt stor oppstandelse dersom han som sogneprest går mot kirkens innvielse av to mennesker i ekteskap, og i tillegg bryter den avtalen han har gjort med Kristerson.

Selma blir først veldig såret av onkelens følelsesløse formaninger, men hun bestemmer seg for å ta overtaket og gå seirende ut av situasjonen. På mange måter er dette første gang Selma viser at hun virkelig kan stå opp mot autoriteter. Hun snur hele situasjonen slik at onkelen er den som går krenket ut av den:

Och att ha blottat sig så!... Att han nu alltid skulle veta vad hon känt i detta ögonblick... alltid ha ett övertag i medvetandet om hur svag hon varit! Hon hade hållit ögonen sänkta medan han talade. Nu slog hon upp dem – långsamt, med ett segerglatt hån. Och hon lade sina händer på hans axlar, sakta – med en avmätt rörelse, lik en av hans egna. I detta ögonblick kunde man ej misstaga sig om frändskapen. – Jag har många gånger undrat hur pass du höll av mig, sade hon, nu vet jag det. Tack för du gick i snaran. Hon skrattade så att tänderna glänste fram. Det var den fräckaste osanning, som ännu vågat sig över hennes läppar, och hon sade den utan så mycket som en blinkning. [...]. –Kuggad – farbror – fångad! Å, det hade jag aldrig trott (Benedictsson 1919:112).

Plutselig er det Selma som har overtaket, det er Selma som har kontroll over situasjonen. Det blir lagt vekt på at familielikheten mellom Selma og onkelen ikke er til å ta feil av i denne situasjonen, og hun legger hendene sine på onkelens skuldre med en bevegelse lik onkelens typiske bevegelser. Nå er det Selma som er autoriteten, hun har inntatt den rollen onkelen pleier å ha, og hun går fram slik han ville gjort. ”Det naiva barnet var forsvunnet, årligheten borta, och i dess plats stodo självuppehållelsedrift och förställning [...]” (Benedictsson 1919:113). Selma lurer onkelen for å skjule sin egen ydmykelse. Hvis hun ikke hadde gjort dette ville onkelen, og Selma, for alltid tenke på denne situasjonen som den gangen Selma blottla sine innerste følelser, men ble satt på plass av onkelen. Hun blottla sine følelser og ble straffet for det. Hun føler dermed behov for å snu situasjonen til sin fordel. Etter at hun har servert onkelen denne løgnen, snur hun og går før onkelen rekker å svare. Denne avskjeden blir også romanens avskjed med pastor Berg. Selma tar farvel med ham når hun ikke lenger trenger ham som sin forsørger. Hun er såret etter at han latterliggjorde henne ved å snakke til henne slik han gjorde.

Ser vi dette i sammenheng med Bjørbys teori om visjonen i *Pengar*, kan vi lese denne scenen som at Selma forkaster onkelen som sin ”kamrat”. Han kunne aldri blitt hennes partner, men han var så absolutt en kandidat til å hjelpe henne med å oppnå drømmen sin. Når han derimot snakker til henne slik han gjør den siste gangen, viser det at han ikke godtar Selma som sin likeverdige. Han snakker fortsatt til henne som et barn, og formaner over henne slik han mener menn kan snakke til kvinner. Dermed har Selma forkastet både Axel og onkelen som mulige ”kamrater”. Selma sviktet Axel, onkelen sviktet Selma. Tilbake står Selma med sin ektemann Pål Kristerson, en mann som etter Bjørbys mening bidrar til at Selma mister seg selv (1983:155).

Pål Kristerson

Bjørby omtaler ekteskapet mellom Selma og Pål Kristerson som ”a loss of self” (1983:155), altså det motsatte av hva Selma, i følge Bjørby, ønsker å oppnå med sine relasjoner til menn. Et mye diskutert tema når det gjelder *Pengar* er Selmas beslutning om å gifte seg med Kristerson, noe også Bjørby ønsker å diskutere. Han fastslår at et av de viktigste aspektene i denne diskusjonen er Selmas mangel på kunnskap rundt seksualitet, både mannlig seksualitet så vel som sin egen (Bjørby 1983:155). Hadde hun visst hva ekteskapet går ut på rent

seksuelt, ville hun kanskje aldri sagt ja. Jeg mener likevel at det allerede på dette stadiet i romanen er mulig å spore en bevissthet rundt seksualitet hos Selma. Bjørby sier selv at Selma gjør det klart for Kristerson at hun ikke ønsker at han skal bli hennes elsker, men hennes ”broder-kamrat” (1983:155). Hvordan kan hun komme med dette utsagnet dersom hun ikke kjenner til det seksuelle aspektet ved et ekteskap? Utsagnet vitner om at Selma absolutt er klar over, og frykter, seksualiteten. Hun reagerer også kraftig når Kristerson kysser henne før de i det hele tatt er forlovet (Benedictsson 1919:74-75).

Selmas luftslott reiser seg på ny

I tillegg til at Bjørby mener Selma er uvitende om seksualiteten som følger med ekteskapet, er det ønsket om å realisere drømmen sin som driver henne til å si ja til Kristerson. Det er ingen tvil om at Selma tiltrekkes av tanken på at Kristerson kan sikre henne en karriere som kunstner. ”Där reste sig alla hennes gamla planer och luftslott” (Benedictsson 1919:62). Selma øyner nytt håp for seg selv og sin kunstnerdrøm når Kristerson tilbyr henne ekteskap. Hun vil imidlertid forsikre seg om at han vil la henne få oppfylle drømmen sin, og Selma prøver bevisst å få Kristerson til å love henne midler til å kunne bli kunstner.

– För jag skulle allt gärna vilja bli något ändå. *Hon tittade förstulet på honom, för att se hur pass hågad han kunde vara att gå i denna snara.* [...] – Vad vill du bli? sporde han, med makt slitande sig upp ur sitt älskogrus. – Målare, svarade hon sakta, hjälp mig till det. Hon lutade sig framåt i det hon fattade hans händer och såg upp i hans ansikte. Denna käck natur hade ett sätt att vara smeksam när hon ville! Han såg ned i dessa bedjande ögon, klara och skiftande som havsvattnet, när vinden står stilla och solen lyser. Var hon icke vacker! – Du skall få göra allt, allt vad du vill, bara vi bli gifta, sade han i beslöjad ton. – Allt? Hon såg på honom tveksamt och tvivlande. – Allt, allt! Jag kommer aldrig att kunna neka dig något (Benedictsson 1919:73-74, min kursivering).

Hendelsen viser at både Selma og Kristerson går inn i ekteskapet med håp om at det skal bringe med seg noe positivt for dem begge. Kristerson er betatt av Selma, og det ser ut til at han liker tanken på å kunne gi henne alt hun ønsker seg. Selma øyner en mulighet til å kunne realisere drømmen sin. Kristerson har både penger og vilje til å hjelpe henne på vei. Vi ser også at Selma bevisst utnytter at Kristerson er betatt av henne. Hun setter seg ned på knær og er kjærlig overfor han – hun vet at hun kan det hvis hun bare vil. Hun forfører ham til å love at hun skal få gjøre alt hun vil. Dermed passer Bjørbys visjon godt inn i forholdet mellom Selma og Kristerson. Hun leter fortsatt etter sin ”kamrat”, etter at hun har tatt avskjed med både Axel og onkelen. Nå øyner hun et nytt håp i Kristerson. Kanskje kan han bli hennes redning? I likhet med Selmas ønske om at Kristerson ikke skal bli hennes elsker, vitner dette

om en mer bevisst Selma enn vi tidligere har fått inntrykk av. Det er den samme Selma som vi så da hun tok farvel med onkelen sin etter bryllupet; hun utnytter dem hun omgås, og spiller et spill hvor de rundt henne fungerer som ubevisste brikker som hun flytter rundt slik det passer henne. Det er denne Selma som på slutten av romanen flytter sin egen brikke ut av ekteskapet, ut av spillet. Kristersons brikke står ensom tilbake.

Bjørby slår fast at Kristerson representerer middelklassemannen fra provinsen (1983:155). Han har nytt godt av sitt gode rykte og hans stolthet ligger i hans harde arbeid og den suksessen det har gitt ham. Ekteskap har kommet i andre rekke for Kristerson, og sine seksuelle lyster har han stilt med sin husholderske, et forhold som er kjent for både samfunnet og kirken, men som begge instanser lar forbigå i stillhet. Når det blir klart at han skal gifte seg med Selma gjør Selmas onkel det imidlertid klart at Kristerson må legge fra seg sine gamle vaner på dette området, noe han også gjør. Kristerson går inn i ekteskapet med den oppfatning at Selma nå skal dekke de behovene husholdersken hans har dekt tidligere. Kristerson og kirken, representert ved Selmas onkel, opptrer dobbeltmoralisk (Bjørby 1983:155). Bjørby mener at denne dobbeltmoral blir synlig gjennom dobbeltblikket. Det er fortelleren som gir oss innsyn i samtalen mellom Kristerson og Selmas onkel, hvor de snakker om husholdersken som Kristerson har betalt for å ha seksuell omgang med. Onkelen krever at hun flytter ut før Selma flytter inn, noe Kristerson går med på umiddelbart. Her viser Bjørby til dobbeltblikket, men han kommenterer ikke begrepet direkte.

Kritikk av kirken

At romanen viser at Selmas onkel, som er pastor, vil gifte bort sin egen niece til en mann som har betalt sin hushjelp for seksuelle tjenester, kan leses som kritikk av kirken. Det er også interessant at det som får onkelen til å virkelig bestemme seg for å gifte bort Selma til Kristerson er at det antageligvis ikke ville sømmet seg å la henne gifte seg med Richard. Romanen framstiller dette som at onkelen er styrt av kirkens regler og oppfatninger. Selma har et anstrengt forhold til kirken, og hun gjentar ofte for seg selv det hun kaller sitt paradoks. ”Jag tror icke på honom, därför skall han straffa mig” (Benedictsson 1919:94-95). Selma uttrykker en tydelig redsel for hva som vil skje med henne ettersom hun ikke tror på Gud. Dette paradokset preger henne tydelig, og hun gjentar det ofte. Mot slutten av romanen, når Selma bryter ut av ekteskapet, legger hun noe av skylden for sin ulykkelighet på kirken. ”–Vigseln ger laglig rätt, men inte moralisk. [...]. Kyrkans välsignelse ger oss rätt att sälja oss

själva. Den har monopol” (Benedictsson 1919:225). Her hevder Selma at det er kirkens skyld at en ung kvinne kan gifte seg med en eldre mann uten å egentlig vite hva hun går til. Dette kan knyttes opp mot Holms uttalelse som jeg diskuterte i kapittel to. Der peker hun på hvordan utviklingen i kirken stod stille, mens moderniteten gjorde seg gjeldene i store deler av samfunnet (Holm 2007:86-87).

Richard Berg

Richard er Selmas fetter, og gift med Elvira. Bjørby mener at Richard representerer den idealmannen som Selma er ute etter, og han er dermed en god kandidat til å bli Selmas ”kamrat” (1983:163). Richard er oppriktig og ærlig, og dedikert til sitt arbeid som lege på en annen måte enn Kristerson, som jobber for å skaffe seg status og penger. Richard jobber derimot for å forbedre andre menneskers liv (Bjørby 1983:163). Bjørby setter altså Richard opp som en motsetning til Kristerson, både når det kommer til motivasjon bak arbeid så vel som hvilken type de representerer i romanen. Bjørby tegner et bilde av Richard som idealmannen, mens Kristerson heller representerer den mannen som absolutt ikke kan regnes som et ideal på den perfekte, moderne mann.

Richard er den karakteren som sammen med Selma utvikler seg mest gjennom romanen. Riktignok på flere måter i motsatt retning av hva Selma gjør. Når vi først møter Richard gir han uttrykk for å stå for moderne oppfatninger og overbevisninger når det kommer til forholdet mellom mann og kvinne, samt kvinnes posisjon i samfunnet. Senere, når han selv er en gift mann med barn, ser det ut som han helt har glemt det han stod for tidligere. Hans kone er ulykkelig og sønnen vil han nesten ikke ha noe med å gjøre. Likevel kan vi se at de gamle tankene blusser opp i møte med Selma.

Bjørby trekker fram Selmas og Richards besøk hos Selmas syke far, og sier at ”Their meeting reawakens in Selma her longing for the real ’kamrat’ ” (Bjørby 1983:164). Endringen hos Selma kommer raskt når hun møter igjen Richard. Møtet med Richard får Selma til å tenke tilbake på da de var små, og hvordan han behandlet henne da. Tankene går over til hvordan hun var som barn, da hun fortsatt var den ”ekte” Selma. Bjørby trekker også fram episoden hjemme hos Selmas far, som jeg diskuterte i kapittel 4, hvor Richard nekter Selma å gå inn til faren. ”The moment exemplifies the aspect of the ideal relationship which prescribes the man as mentor, who will show the woman what to do” (Bjørby 1983:165). Mens de bor hos faren opplever Selma det forholdet mellom mann og kvinne som hun ønsker seg. Selma

og Richard lærer seg å samarbeide, og de lærer seg å leve sammen. Selma blomstrer under denne tiden, og hun ler for første gang på lenge.

Dobbeltmoral

Richard står for moderne tanker som er helt i tråd med det romanen gir uttrykk for at menn *burde* mene. "He is convinced that women must change in order to become responsible partners in marriage. His opinions on female male relations appear to parallel those of the author" (Bjørby 1983:163-164). Videre sier Bjørby at han gjennom å nærlese forholdet mellom Selma og Richard skal vise at Richard kanskje ikke er så moderne som han framstår. Det er store uoverensstemmelser mellom intensjoner, uttalelser og handling hos Richard, noe Bjørby mener blir synlig i skillet mellom den offentlige og den private Richard (1983:164). Det Richard sier i fortrolighet til Selma er noe helt annet enn det han faktisk gjør og står for i det offentlige. Dette blir tydelig gjennom måten han behandler sin kone og sønn på, noe vi får innblikk i blant annet gjennom betrouelser i samtaler mellom Elvira og Selma, hvor Elvira betror seg til Selma. "The conflict is most pronounced in his deficient understanding of the exact circumstances and the nature of woman's condition, in particular, the role of sexuality and its place in the relationship between woman, such as Selma, and men" (Bjørby 1983:164). Richard framstår kanskje som Selmas idealmann, men gjennom innblikk i hans forhold til sin kone Elvira, kan vi ane en dobbeltmoral hos Richard. Når han snakker med Selma, gir han uttrykk for at han er enig med henne når det kommer til mangel på muligheter for kvinner. Han framstår som en moderne mann. Når han så blir gift med Elvira, ser vi en annen side av Richard. Han følger ikke opp de meningene han gav uttrykk for da han og Selma bodde hos Selmas far.

One of the questions which concerns Richard is the woman-question. It is in his comprehension of women, sexuality and their social and psychological condition the author scrutinizes her ideal. I believe that, where Selma may not find reason to fault Richard's understanding and opinions about women, the author does. He is a liberal, and through him, the author gives the reader her polemic of what she seeks to criticize in the 1880's liberals' view of woman and sexuality (Bjørby 1983:168).

Bjørby mener det er forfatterens intensjon å vise at mann og kvinne kan være venner, og at vennskapet er verdifullt for begge parter, i den forstand at de komplimenterer hverandre og blir beriket av vennskapet. I dette ligger det også et ønske om å endre forholdet mellom

kjønnene slik at seksualitet ikke lenger er en degraderende del av kvinners liv (1983:171-172).

Bjørby trekker igjen fram den scenen som utspiller seg når Richard nekter Selma å gå inn til sin syke far. Bjørby mener denne scenen eksemplifiserer det ideelle forholdet mellom mann og kvinne, som Selma søker. Når Selma ankommer huset til faren vil hun straks løpe inn til sin syke far, men Richard stopper henne. Han holder henne igjen med både ord og et fast grep. Selma møter her sin overmann, og må bøye seg for en vilje sterkere enn hennes egen. Samtidig opplever hun friheten til å være i stand til å krangle/diskutere med ham (Bjørby 1983:165). Videre hevder Bjørby at øyeblikket er ladet med seksuell spenning, men forfatteren sensuerer og toner det ned, ettersom det ikke er i hennes interesse at forholdet mellom Selma og Richard skal feiltolkes. Selv om forholdet mellom de to etter min mening aldri blir seksuelt, er det tydelig at det er et sterkere bånd mellom dem enn hva som er normalt for fetter og kusine. For meg er det tydelig at det oppstår følelser mellom dem, ekte følelser.

Etter at Selma har snakket om sine tanker om ekteskap og forholdet mellom kvinne og mann, uttrykker Richard stor respekt for henne; ” – Selma, sade han allvarligt, nu vet jag vad du är värd, och jag är nästan glad att du icke blev min hustru: detta är oändligt mycket mer. Du skall ha heder av mig” (Benedictsson 1919:193). Dette kan leses som at han anerkjenner Selma som kvinne og menneske. Dermed er Richard en god kandidat til å bli Selmas ”kamrat”.

Bjørby mener Richards interesse i Selma ikke er til å ta feil av (1983:166), noe som tydelig kommer fram i romanen. Forskjellen i oppførselen hans når han er alene med Selma mot slik han oppfører seg mot sin kone Elvira, gjør det tydelig at det er Selma han egentlig er interessert i. Bjørby diskuterer virkningen av at Richards og Elviras forhold blir tatt opp i romanen, og han kommer fram til at ”The effect of Richard’s description of Elvira is perhaps to alert both Selma and the reader to the similarities his view of woman and that of Axel and Kristerson” (Bjørby 1983:167). Hensikten er altså å synliggjøre at selv om Richard muntlig gir uttrykk for at han er en annerledes mann med moderne verdier, og kanskje mener det selv også når han sier det, er det ikke nødvendigvis slik i praksis. Kanskje bare lyver han til Selma? Eller kanskje er det rett og slett samfunnet som gjør det umulig for ham å leve ut disse tankene.

Richard som Selmas kamrat?

Dersom man anser de mannlige karakterene i *Pengar* som brikker i Selmas spill, og mulige kandidater til å bli Selmas "kamrat", så er det Richard som står igjen som den beste kandidaten. Axel forkastes på et tidlig tidspunkt når Selma ikke lenger tror på sin egen drøm om å bli kunstner. Selmas onkel viser at han ikke anser Selma som et menneske på lik linje med seg selv, men en kvinne han kan snakke til som om han bestemmer over henne. Dette viser han gjennom måten han snakker til henne rett før de skilles for siste gang. Kristerson kunne aldri bli Selmas "kamrat". Han har en grunnleggende forventning til kvinner som ikke går over ens med Selmas.

Bjørby konkluderer med at Selmas idealmann, hennes "kamrat", er Richard. Forholdet mellom Selma og Richard viser hvordan forholdet mellom mann og kvinne burde være (Bjørby 1983:354). Videre mener Bjørby at Selma og Richard innser at de burde vært gift med hverandre. "She would have been Richard's friend and assistant and lover, in that order" (Bjørby 1983:354). Richard ville altså oppfylt alle delene av visjonen om idealmannen. Han ville assistert Selma i å bli, og være, den hun ønsker. Likevel innser Selma at hun ikke kan leve ut et forhold med Richard. Bjørby mener det er to årsaker til dette: "One, she does not have a sense of sexuality which rests in her. Two, if she said yes to Richard, he would have rights over her. She must say no. Her newly gained self would not survive" (Bjørby 1983:354-355). Dersom Selma skulle gifte seg med Richard ville hennes frigjøring være forgjeves. Uansett om hun finner sin "kamrat", kan hun ikke gifte seg med ham. Ekteskapet har som følge at mannen vil ha rettigheter over Selma, noe som vil ødelegge den selvstendigheten hun har tilegnet seg ved å gå fra Kristerson.

6. Kunst i *Pengar*

Kunst, og da spesielt billedlig kunst, er en viktig del av *Pengar*. Selma drømmer om å bli kunstner og kunne leve av det. I begynnelsen av romanen ser hun ingen grunn til at hun ikke skal kunne realisere denne drømmen, men etter hvert blir likevel begrensningene tydelig for henne. Selma innser at som ung kvinne står hun ikke fritt til å velge sin egen fremtid. Når hun så gifter seg med Kristerson gir hun for alvor opp kunstnerdrømmen. Det kan i alle fall virke som det er det hun gjør, men innerst inne lever drømmen videre, selv om hun kanskje ikke er klar over det selv. Dette blir tydelig når hun mot slutten av romanen konfronteres med sin gamle drøm under et besøk til Nationalmuseet i Stockholm. Dette vil jeg komme tilbake til.

Maleriene i romanen betraktes av Selma og beskrives for leseren gjennom hennes øyne. Noen bilder beskrives i detalj, andre vies ikke like mye oppmerksomhet. Noen bilder nevnes også med tittel. Det er med andre ord variabelt hvor mye vi får presentert av hvert bilde, noe jeg kommer tilbake til. Enkelte av maleriene som det skrives om er reelle kunstverk som eksisterer i virkeligheten, mens andre er fiktive og eksisterer bare i romanen. Det er interessant å se hvilke maleri som fanger Selmas, og i noen tilfeller de andre karakterenes, oppmerksomhet. Dette sier noe om deres karakter, og måten de bedømmer kunstverk på er med på å understreke karaktertrekk hos personene i romanen. Dette vil jeg utdype når jeg etter hvert kommer enn på en analyse av kunst og dens betydning i *Pengar*.

For å diskutere bruken og betydningen av billedkunst i *Pengar* ønsker jeg å benytte meg av begrepet ekfrase. Begrepet blir først og fremst brukt om lyrikk, men kan uten problem overføres på romansjangeren. Jeg vil først presentere ekfrase som begrep med utgangspunkt i Hans Lunds teori. Deretter vil jeg gå inn på de konkrete tilfellene av ekfrase i *Pengar*, og diskutere hva de kan tilføre lesningen av romanen. Mot slutten av kapitlet vil jeg kommentere hvordan *Pengar* forholder seg til litteratur, og da spesielt romansjangeren. Avslutningsvis vil jeg kommentere romanens tittel, *Pengar*, og vise hvordan penger i romanen henger sammen med kunsten.

Ekfrase

Før jeg går inn på Hans Lunds forståelse av ekfrase vil jeg trekke fram litteraturvitenskapelig leksikons beskrivelse av ekfrase som ”Detaljert beskrivelse av et kunstverk innlagt i en tale eller en litterær tekst” (Lothe et al. 2007:48). Her presiseres det ikke hvilken form for tekst det er snakk om, og dermed knyttes ikke begrepet opp mot en bestemt sjanger. Deretter vises det til Murray Krieger som mener at ”[...] ekfrasens egentlige hensikt er å føre leseren av verbal

kunst [...] nærmere den opplevelsen av statisk væren som billedkunsten kan gi” (Lothe et al. 2007:48). Å benytte seg av ekfrase i en tekst går altså ut på å skape en slags pause i teksten hvor leseren får mulighet til å oppleve det samme som personen som betrakter bildet opplever. Bruken av ekfrase kan imidlertid være problematisk da det kan være vanskelig å gjenspeile kunstverkets umiddelbare og spontane inntrykk gjennom tekst.

Hans Lund diskuterer ulike aspekter ved ekfrasiske litteratur i sitt foredrag ”Ekfraser och litterär modernism” som han holdt under en studiekonferanse om *Modernismen i Skandinavisk litteratur* i 1990. I foredraget definerer Lund ekfrasen slik: ”[...] litterära texter som anknyter till, begrundar eller tolkar konkreta eller fiktiva bildkonstverk” (Lund 1990:422). Med Lunds definisjon som utgangspunkt kan vi sette *Pengar* inn i tradisjonen med ekfrasiske litteratur. I romanen finner vi eksempler på tolkninger av billedkunst, men også eksempler hvor billedkunsten knytter romanen opp til større tema som var aktuelle i samfunnet rundt den tiden *Pengar* ble skrevet. Før jeg går inn på kunst og dens betydning i *Pengar*, vil jeg gi en utvidet forståelse av ekfrase som begrep. Jeg vil også se på hva bruken av ekfrase kan tilføre en tekst, samt hvilke utfordringer som eventuelt blir aktuelle ved å skrive en ekfrasiske tekst.

Et av de tidligste, og mest kjente, eksemplene på ekfrase er beskrivelsen av Akilles’ skjold i *Illiaden*. Dette er et eksempel de fleste som skriver om ekfrase trekker fram. Ekfrasen har en lang historie fra antikken til dagens moderne anvendelse. Lund illustrerer det historiske aspektet ved å sette opp det han kaller et søskenforhold mellom ordkunsten og billedkunsten, og sammenligner de to kunstformene med et hvilket som helst annet søskenpar. De har vekslet mellom samarbeid og konkurranse, og byttet på å være ”storebror”;

Under vissa perioder har man velat se ordkonsten som en normgivande storebror [...]. Under andra perioder har man velat framhålla bildkonsten som förebild för dikningen [...]. Men ständigt har syskonen direkt eller indirekt givit varandra inspiration till förnyelse (Lund 1990:422).

Lund skaper et spennende bilde på forholdet mellom de to kunstformene. Det er tydelig at billedkunst og litteratur har fungert sammen og preget hverandre over lang tid. Jeg skal ikke fokusere på ekfrasens historiske utvikling, men det er interessant å ofre det en liten tanke for å forstå hva som ligger i begrepet. Med utgangspunkt i Lunds bilde på den historiske utviklingen kan vi fastslå at ordkunsten og billedkunsten med tiden har vokst tett sammen. Både billedkunst og tekst er sterke måter å uttrykke seg på, og begge kunstformene benyttes til å formidle stemninger og følelser. Mens billedkunsten i større grad appellerer til umiddelbare og spontane følelser og reaksjoner hos mottakeren, krever ordkunsten i de fleste

tilfeller lengre tid på å fremkalle reaksjoner. Dette på grunn av hvordan mottakeren tar til seg det som formidles. Ved å betrakte et kunstverk i form av et maleri, ser man hele bildet på en gang, mens ved å lese en tekst tar selve leseprosessen lengre tid. Man må lese ord for ord og sette ordene sammen for å komme fram til en mening. Dermed kan man stille spørsmålstegn ved muligheten til å gjengi et kunstverk gjennom tekst og gi leseren tilnærmet samme opplevelse som den som ser kunsten med egne øyne. Er det mulig å framkalle de samme følelsene hos leseren av en ekfrasisk tekst som hos den som betrakter et kunstverk?

I moderne tid dreier det seg, i større grad enn tidligere, om hva dikt-jeget ser (Utnes 1998:61). Dette mener Astrid Utnes, som har skrevet en artikkel om ekfrasiske dikt som Gunvor Hofmos epilog. Det er altså dikt-jegets oppfattelse av kunstverket som er av interesse, ikke nødvendigvis hvordan kunsten formidles gjennom tekst. Dette finner vi igjen i *Pengar*, der vi gjennom Selmas blick får presentert bildene, og hennes reaksjon på bildene er viktig. Reaksjonen forteller oss noe om Selma som person. Hennes betraktning av kunst tidlig i romanen sett opp mot senere forteller også mye om hennes utvikling. Ikke bare når det kommer til kunstforståelse, men også hennes forandring som menneske. Dette vil jeg komme tilbake til når jeg skal drøfte kunsten i *Pengar*.

En interessant faktor i ekfrasisk litteratur er det selektive aspektet som melder seg når en tekst skal presentere et kunstverk for leseren. Beskrivelsen av kunstverket vil være preget av den personen som beskriver det, enten det er en romankarakter eller en forteller. Trude Olsen kommer med spennende kommentarer til det selektive aspektet ved ekfrasisk litteratur i sin hovedfagsoppgave om forholdet mellom bilde og tekst:

Hvilke elementer som velges ut bestemmes av den enkelte oversetteren⁶. En slik utvelgelse innebærer at ingen beskrivelse kan være fullstendig, den kan utelukke aspekter ved de verk som tas opp, samtidig som den kan legge til og supplere aspekter som ikke finnes i bildet eller som bare finnes som latente muligheter (Olsen 2006:5-6).

Kunst appellerer til mottakerens følelser og referanserammer. Et og samme bilde kan bety ulike ting og appellere til ulike følelser hos ulike mottakere. Dermed kan man aldri være sikker på at den som formidler kunst gjennom litteratur vil gi en fullstendig gjengivelse av kunstverket. Likevel er det i *Pengars* tilfelle nettopp Selmas oppfattelse av bildene hun ser og hennes reaksjon på dem som er av interesse. Det er ikke nødvendigvis viktig på hvilken måte

⁶ Med oversetter mener Olsen den personen, forfatter, forteller eller fiktiv karakter, som beskriver, betrakter eller oversetter kunstverket til tekst.

hun beskriver bildene og hvorvidt hun yter kunstverket rettferdighet i sin gjengivelse. Det som er av interesse er hva Selma får ut av bildet.

Når billedkunst skal verbaliseres gjennom tekst vil distinksjonen mellom tolkningen av bildet og beskrivelsen som blir gitt være problematisk (Utnes 2006:22). Det som gjør distinksjonen problematisk er at beskrivelsen som blir gitt av kunstverket vil være preget av vedkommende som beskriver. Tolkningen av kunstverket preger beskrivelsen, og tolkningen vil i de fleste tilfeller være preget av den spontane reaksjonen man får når man betrakter kunstverket for første gang. Dermed vil tolkningen av kunstverket være individuell for hver enkelt person som betrakter det, og tolkningen vil være avhengig av personens referanseramme, indre følelser og generelt personlige forhold. Det er nærliggende å tro at tolkningsprosessen begynner umiddelbart når man ser kunstverket – altså før man rekker å beskrive det. Dermed vil beskrivelsen som blir gitt av bildet ofte være preget av tolkningen som har funnet sted forut for beskrivelsen. Det vedkommende som beskriver bildet mener er essensielt ved bildet vil antageligvis også være hovedfokus i deres beskrivelse av bildet. Tolkning av kunst kan derfor sies å være veldig personlig og individuell, og vil si noe om den som tolker. Med utgangspunkt i dette vil jeg vise hvordan karakterene i *Pengars* interesse for kunst og hva kunsten gir dem er med på å underbygge karaktertrekkene hos de ulike personene i romanen. Hvem som er opptatt av hvilke bilder blir essensielle faktorer i karakteristikken av dem som personer. Hvordan de forholder seg til kunst er også av interesse.

Ekfrasens funksjon

Lund diskuterer motivasjonen bak den litterære ekfrasetradisjonen og sier samtidig noe om hvilken funksjon billedkunsten kan ha i den litterære teksten. Lund mener det er to ulike motiv for å benytte ekfrase i en tekst:

Å ena sidan en strävan att fånga in eller transformera bildens tystnad och simultana närvaro, en strävan att såsom bilden hejda tidens ström och samla upp olika rörelser i en frusen, stelnad oföränderlighet. Å andra sidan en strävan att [...] animera bilden, fylla ekfrasen med det dynamiska liv som ligger latent i den föreställande, mimetiska bilden: rörelser, röster, musik och dofter (Lund 1990:423).

I begge tilfeller er det et ønske om å overføre egenskaper ved billedkunsten til tekst som er utgangspunktet for å benytte ekfrase. Det handler om å stanse tiden og åpne for at man kan konsentrere seg hundre prosent om kunstverket man har framfor seg. Dette tidsavbruddet er det ekfrasen, i følge Lund, skal skape i en tekst. I løpet av denne pausen skapes det et rom for

å oppleve kunst, og glemme teksten et øyeblikk, akkurat slik man kan glemme omgivelsene dersom man står og betrakter et reelt kunstverk. I et øyeblikk kan leseren fri seg fra teksten og gå inn i kunstverket som blir beskrevet. Gjennom denne pausen skal ekfrasen forsøke å framkalle samme reaksjoner hos leseren som hos den som betrakter bildet. Et bilde kan appellere til følelser og skape stemninger som teksten ikke klarer. Man kan da spørre seg om et bilde framstilt gjennom tekst vil kunne gi samme assosiasjoner som bildet i seg selv. Bilder skal først og fremst betraktes med øynene, og man får se bildet i sin helhet i et og samme øyeblikk. Det umiddelbare inntrykket et bilde kan gi vil også oppfordre til en mer eller mindre spontan og umiddelbar reaksjon hos betrakteren. Denne spontaniteten og umiddelbarheten vil være vanskelig å gjenskape i en tekst, når bildet er gjengitt med ord. Igjen blir det et poeng at prosessen med å lese om bildet tar lenger tid enn å se på bildet i sin helhet. Dette kan også ses i sammenheng med det tidligere nevnte selektive aspektet ved ekfrasen. Hvem som betrakter og beskriver kunstverket vil påvirke hvilke følelser og stemninger som framkalles hos leseren.

Det er ikke bare den som formidler ekfrasen som kan variere og påvirke betydningen av den. Leseren av en ekfrasiske tekst er også en viktig faktor dersom man skal forsøke å forstå ekfrasens virkning. Ulike lesere vil ha ulike utgangspunkt for å lese en ekfrasiske tekst. Lund deler inn leserne av ekfrasiske litteratur i tre grupper: leseren som aldri har sett bildet teksten tolker, leseren som har sett bildet tidligere og har en klar oppfatning av hvordan det så ut, og til sist den leseren som sitter med bildet, originalen eller en kopi, foran seg mens han eller hun leser (Lund 1990:425). Ulike lesere vil altså ha ulikt utgangspunkt for å forstå ekfrasen, og vil dermed også forstå teksten ulikt. Da jeg leste *Pengar* for første gang tilhørte jeg den gruppen lesere som aldri har sett bildene før. Etter hvert som jeg fattet interesse for kunsten i romanen sporet jeg opp de aktuelle bildene, og forflyttet meg dermed til kategorien lesere som sitter med bildet foran seg mens man leser den ekfrasiske teksten. Dette gav meg en helt annen leseopplevelse enn jeg hadde den første gangen jeg leste romanen, da jeg rett og slett fant passasjene med beskrivelser av bilder nærmest kjedelig, noe som i følge Lund er vanlig (1982:16-17). Dersom man ikke kjenner til bildet som blir beskrevet fra tidligere, og ikke har et inntrykk av hvordan det ser ut, vil det være vanskelig å henge med på beskrivelsen. Dersom man derimot kjenner til bildet, eller sitter med bildet foran seg mens man leser, blir det lettere å forstå tekstens beskrivelse av bildet. I mitt tilfelle handlet om et ønske jeg hadde om å kunne se for meg bildene. Det opplevdes som frustrerende å ikke kunne se med egne øyne det karakterene i romanen så. Når jeg hadde bildene foran meg kunne jeg derimot fylle inn eventuelle usikkerheter selv.

Kunstveket som beskrives gjennom ekfrasen kan være både et reelt kunstverk som faktisk eksisterer, eller et fiktivt verk som eksisterer kun i teksten. I *Pengar* ser vi eksempel på begge deler. De bildene som er malt av familien Möller sin slektning er høyst sannsynlig fiktive. Kunstneren blir aldri nevnt med navn, og det nevnes heller ingen tittel på noen av bildene. De øvrige bildene som Selma og Kristerson ser på Nationalmuseet i Stockholm er derimot reelle bilder som hang og/eller henger på Nationalmuseet i virkeligheten. Dette kan man fastslå ettersom titlene nevnes, og beskrivelsen av bildene stemmer over ens med de reelle bildene. Det er en enkel sak å spore opp bildene ut fra den informasjonen romanen gir oss om dem. Jeg vil nå gå over til kunsten i *Pengar*, og se nærmere på hvordan noen av kunstverkene beskrives i romanen, samt hvilken innvirkning de får på historien.

Møter med kunst i *Pengar*

Hjemme hos familien Möller

Da vi møter Selma for første gang er hun på vei hjem til familien Möller for å se på bildene til Axels morfar. Han har en samling med kopier av kunstverk som en venn av ham har lagd. Kunstneren blir aldri nevnt ved navn, han omtales bare som "han". Vi blir med Selma inn til morfar Möller og er der vitne til hennes første møte med kunst. Det er tydelig at Selma har stor interesse for kunst, og mens hun er hos morfar Möller utstråler hun en voldsom begeistring for kunstverkene han viser henne. Hennes barnslige vesen kommer tydelig fram gjennom hennes reaksjoner når hun betrakter de ulike bildene. "Det var en naken kropp och ett fult huvud, duktigt utfört. Usch, så fasligt! tänkte Selma [...]" (Benedictsson 1919:12). Den nakne kroppen vekker avsky i henne, og det er noe umodent ved hennes reaksjon. Det er også interessant å se hvordan fortelleren synliggjør for leseren at bildet er "duktigt utfört", og kanskje ikke så "fasligt" som Selma framstiller det. Selma sjarmerer morfar Möller og får etter hvert se hele samlingen hans med kunstverk. Hun framstår veldig interessert og spør engasjert om de ulike bildene. Hun arbeider seg gjennom dem, men vurderer ikke bildene noe utover å synes de er fine eller mindre fine. Dette vitner om en slags umoden tilnærming til kunsten. Dette skal imidlertid endre seg ettersom hun blir eldre og utvikler seg, noe som blir tydelig når Selma og Kristerson senere i romanen besøker Nationalmuseet i Stockholm.

Nationalmuseet i Stockholm

Etter Selmas besøk hos morfar Möller går det ikke lang tid før hun gifter seg med Kristerson. Inngåelsen av ekteskapet markerer begynnelsen på en lang periode i Selmas liv hvor kunsten er fraværende. Kristerson lover Selma at hun skal få utvikle sin kunstneriske side, men rett etter bryllupet ser det ut til at Selma mister interessen for kunst. Det blir tydelig at det er Selmas interesse for kunst som bringer kunsten inn i romanen, for når Selma ikke er opptatt av kunst, er kunsten også fraværende i romanen, og dermed også for leseren. Etter Richard og Elviras besøk hjemme hos Selma og Kristerson våkner interessen for kunst igjen hos Selma, og hun uttrykker et sterkt ønske om å reise til Stockholm for å gå på kunstmuseum. Kristerson blir så glad når han ser hvor oppspilt Selma virker at han går med på å reise allerede neste dag. Besøket på Nationalmuseet i Stockholm skal vise seg å bli selve vendepunktet for Selma, hvor drømmen om kunsten og ikke minst friheten vekkes til live igjen. Ulikheten mellom Selma og ektemannen kommer godt fram gjennom deres ulike tilnærming til kunst, og det er interessant å se hvilke maleri som fanger deres oppmerksomhet.

Allerede i det Selma og Kristerson går inn i museet blir det tydelig at de to har totalt ulikt forhold til kunst. Selma er fylt av en slags høytidsstemning, ”Hon dyrkade konsten med en viss kritiklös beundran, och detta föreföll henne som ett tempel” (Benedictsson 1919:208). Hun går opp trappen til museet med en forsiktighet og alvorlighet som om hun er på vei inn i et hellig rom. Samtidig ergrer hun seg over at ektemannen ikke ser ut til å føle det samme; ”Det förvånade henne, att patronen kunde gå där så oberörd och trampa lika trankilt som vanlig [...]” (Benedictsson 1919:208). Kristerson har tydeligvis ikke det samme forholdet til kunst som Selma har. Han entrer museet som om han er på vei inn i en hvilken som helst bygning, og det er tydelig at han bare er her for å gjøre sin kone glad. Allerede før de går inn i museet blir det tydelig at besøket til Nationalmuseet har, og skal få, ulik innvirkning på de to.

Det er ikke bare deres forhold til kunst som er forskjellig, det er også tydelig at deres kjennskap til og kunnskap om kunst er svært forskjellig. Et lite øyeblikk blir Selma som den livlige 16-åringen hun en gang var, og viser stor begeistring når de kommer inn i museet. Hun kjenner igjen flere av maleriene og kunstnerne, drar sin ektemann i armen og roper ”se där” (Benedictsson 1919:208). Kristerson kan ikke forstå hva som går av henne, og han virker nærmest pinlig berørt. Det er ingen tvil om at kunst fortsatt er viktig for Selma, og den barnslige 16-åringen hun var hjemme hos morfar Möller våkner et øyeblikk til live igjen. Det skal imidlertid vise seg at Selma har en annen tilnærming til kunsten denne gangen enn hjemme i stuen hos morfaren den gangen for mange år siden. Dette vil jeg vise senere i analysen.

Flere av kunstverkene på Nationalmuseet blir nevnt i romanen, men det er spesielt tre maleri som får betydning for utviklingen i romanen. Det første bildet, som umiddelbart fanger Selmas oppmerksomhet er ”Epilog”, malt i 1874 av den svenske kunstneren Gustaf Cederström⁷. Maleriet viser en død mann, som ligger på gulvet omringet av roseblader og med et brukket sverd i hånden. Mannen minner Selma om fetteren Richard, og hun blir svært grepet av bildet. ”Denna tavla var en sfinx, som band henne med hemlig makt” (Benedictsson 1919:209). Selma klarer raskt å la fantasien gå, og i et forsøk på å prøve å forstå hva som har forårsaket mannens død dikter hun opp en historie om at den døde mannen har kjempet en kamp for kvinnen han elsket. Hun lever seg så mye inn i bildet at hun til slutt føler at hun selv står der på gulvet ved siden av mannen. Mens Selma betrakter bildet beskrives det samtidig for leseren gjennom Selmas øyne. Her opplever man som leser en slik pause, som ofte er resultatet av ekfraser, slik det tidligere har blitt nevnt. Et øyeblikk blir man dratt ut av selve handlingen – dratt ut av romanen og ned på gulvet i Nationalmuseet. Man står der sammen med Selma og ser på bildet. Deretter følger man etter Selma i det hun blir dratt inn i bildet, og man står, sammen med Selma, inne i bildet ved siden av den døde mannen. *Pengar* lykkes i å skape denne pausen og formidle kunstverket som om man skulle sett det med egne øyne. Selma kan føle sorgen over den døde mannen, og hun ser for seg at

[...] hon stod där själv – icke sörjande i gråt, utan stum, i hopplös förtvivlan över att lyckan ej kommit och att nu var det för sent. Och hon kunde kasta sig på mattan bland blommornas blad, vrida sina händer med knakande leder och stirra... bara tårlöst stirra på detta ansikte (Benedictsson 1919:210).

Dette er sterke inntrykk, og Selma er blek og svett der hun står. Det begynner å bli tydelig at hun har gjennomgått en stor utvikling siden hun stod hjemme hos morfar Möller og bedømte maleriet av den nakne mannen med et enkelt ”usch, så faslig”. Det er tydelig at kunsten frembringer mer i henne nå enn den gjorde tidligere, da hun gjerne kun hadde en oppfatning av om et bilde var enten stygt eller pent. Hun ser bort på mannen sin, som står og betrakter det samme bildet som henne. I motsetning til Selma står Kristerson der med uttrykksløst ansikt, uberørt av kunstverket som henger framfor ham. Kristerson synes bildet er stygt og grotesk, og spør Selma om hun virkelig synes det er vakkert. Til dette svarer hun nei. Likevel er det tydelig at bildet virker sterkt på Selma, noe man ser gjennom beskrivelsen av hennes følelser. Kristerson på sin side bedømmer bildet ut fra om det er vakkert eller ikke. Det kan se ut som

⁷ I *Pengar* omtales maleriet bare med tittelen ”Epilog”, men ut fra Selmas beskrivelse av bildet er det ingen tvil om at det er Cederströms bilde det er snakk om.

at Kristerson er av den oppfatning at dersom et maleri ikke tiltaler ham estetisk, mister han interessen for det. Selv om Selma synes bildet er stygt, hindrer det henne ikke i å like det. Her er rollene plutselig snudd opp ned, og Kristerson har den samme tilnærmingen til kunst som Selma hadde i sin ungdom, hjemme i stuen til morfar Möller. Den 50 år gamle mannen har med andre ord samme tilnærming til kunst som hans kone hadde som 16-åring. Han bedømmer maleriet ut fra to kriterier; pent eller stygt. Selma på sin side har tydelig utviklet seg siden den gang, og hun bedømmer nå kunst på andre premisser enn hun gjorde den gangen hjemme hos morfar Möller.

Det er bare ett maleri i museet som fanger Kristersons oppmerksomhet, og hans valg av kunstverk understreker hans tilnærming til kunst. Han velger et maleri som i aller høyeste grad tiltaler ham estetisk, og som han dermed tydelig liker og blir stående og betrakte. "[...] gick han bort till jaktnymfen, där han på egen hand föll i beundran" (Benedictsson 1919:209). "Jaktnymfen" er et maleri malt i 1876 av den svenske kunstneren Julius Kronberg⁸. Maleriet viser en nymfe som ligger naken ved en elv i skogen. Hun er opplyst av sollys, og er absolutt i fokus på bildet. I bakgrunnen ser man to satyrer som beundrer den nakne nymfen med stor iver. Det er interessant at det er nettopp dette bildet Kristerson faller for. Satyrer er vesener i gresk mytologi, typisk kjent for å være "[...] kåte og overgivne [...]" (Satyrer 2009), og de falt ofte for nymfer (Nymfer 2009.) Forholdet mellom satyrer og nymfer virker å være rent seksuelt, og satyrene jaktet på nymfer som seksuelle objekt. At det er nettopp dette bildet som fanger Kristerson er med på å understreke hvilken mannstype Kristerson representerer. Han har en forventning til kvinnen som bygger på seksualitet og oppofrelse. Hans fascinasjon for "Jaktnymfen" underbygger det inntrykket man har av hans kvinneideal, samt hans forventninger til kvinnen. Det er også interessant at "Jaktnymfen" er med i romanen, da maleriet vakte stor oppsikt da det ble utstilt på Nationalmuseet for første gang i 1876. Jeg vil komme tilbake til Kronbergs "Jaktnymfe" når jeg senere tar for meg debatten som oppstod rundt bildet i dets samtid.

Hvilke bilder som fanger oppmerksomheten til karakterene er interessant. Romanpersonenes reaksjoner på bildene er med på å underbygge deres personlighet, tanker, følelser og også drifter. Leseren ser bildene slik Selma ser dem, det er hun som er romanens formidler av kunsten. Selv om det er Kristerson som blir veldig opptatt av "Jaktnymfen", blir ikke bildet beskrevet for leseren gjennom Kristersons øyne. Det er fortsatt Selma som er leserens øyne på Nationalmuseet, og hun ser bare at Kristerson beundrer bildet, men utover

⁸ Også i dette tilfellet oppgis kun tittel på maleriet i *Pengar*. Etter et søk på Nationalmuseet i Stockholm sine nettsider er det imidlertid ingen tvil om at det er snakk om Kronbergs mye maleri "Jaktnymfen" fra 1876.

denne observasjonen viser hun ingen interesse for bildet. Dermed får heller ikke leseren inngående kjennskap til "Jaktnymfen". Det er de bildene Selma stopper og betrakter nøye vi får inngående beskrivelser av. Leseren besøker Nationalmuseet gjennom Selmas øyne. Hun siler ut det som er av interesse for henne og presenterer det for leseren. Resten får vi ikke innblikk i.

Kunst går som en rød tråd gjennom *Pengar*. Den er drivkraften i Selmas liv. På mange måter er det kunsten som får henne til å bukke under og føye seg etter samfunnets forventninger til henne som kvinne, men det er også kunsten som redder henne fra det. Når hun innser at kunstnerdrømmen er tapt gir hun seg hen og sier ja til å gifte seg med Kristerson. Hun ser ingen andre muligheter når hun ikke får jobbe med kunst. Gjennom ekteskapet med Kristerson modnes Selma og hun blir mer og mer trygg på seg selv. Med dette følger en ny oppfatning av kunsten og hva den er for henne. Når de så besøker museet i Stockholm evner hun å se kunsten med andre øyne, og har andre forutsetninger for å vurdere bildene og ta dem innover seg. Dette står i kontrast til den virrende 16-åringen som satt og betraktet kunst hjemme hos familien Möller. Gjennom Selmas forståelse for kunsten blir utviklingen hun har gjennomgått tydelig for leseren, og kanskje aller viktigst for henne selv. Hun innser at hun har gitt opp det viktigste i livet sitt. "O Gud, den gången var hon ett barn. Och nu, nu...!" (Benedictsson 1919:213).

Kunstnerdrømmen vekkes til live

Under besøket på Nationalmuseet går Selma forbi et rom hvor to kunstnere arbeider. Hun blir stående og betrakte de to kunstnerne i deres arbeid og i samtale med hverandre. Det er en mann og en kvinne, begge litt frynsete kledd og tydelig ikke fra samfunnseliten hva penger angår. Det som slår Selma når hun betrakter dem er friheten de utstråler. De snakker sammen med en fri tone, og ler så det smitter over på Selma. Når hun ser dem arbeide begynner tankene hennes å spinne rundt kunstnerdrømmen hun gav opp for lenge siden, "Längesedan jordade framtidsdrömmar reste sig och gingo spökande igjen i hennes sinne" (Benedictsson 1919:212). Selma begynner å reflekterer over sin egen situasjon. Da hun først drømte om å bli kunstner, så hun på mangelen på penger som det største hinderet for å realisere drømmen. Etter at hun giftet seg med Kristerson er ikke mangel på penger lenger et problem, men det forandrer likevel ikke noe for hennes drøm. Hun innser at det er frihet hun trenger. Frihet er stikkordet for å kunne løsrive seg og bli kunstner. Så lenge hun kan jobbe med kunst og være fri, spiller det ingen rolle om hun har penger eller ikke. Dette innser hun mens hun står og

betrakter de to kunstnerne, og kanskje blir friheten deres enda tydeligere for henne på grunn av at det er en mann og en kvinne som har et slikt uanstrengt forhold. De ler sammen og arbeider sammen. Forholdet mellom de to står i sterk kontrast til det forholdet Selma opplever til Kristerson. Hun innser at det hun trenger for å kunne realisere drømmen sin er frihet, samtidig som hun skjønner at hun aldri kan få denne friheten. Hun går derfor videre, og vender ryggen til de to kunstnerne og påminnelsen om det hun en gang drømte om.

Når det ser ut som om Selma en gang for alle har gitt opp drømmen om kunsten, står hun plutselig ovenfor et spøkelse fra fortiden. Der på veggen i Nationalmuseet henger måneskinnsbildet hun som ung pike betraktet hjemme hos familien Möller. Den gangen ble bildet beskrevet slik: ”Nu hade hon glömt den fantastiska tavlan därborta, med månskenet och näcken” (Benedictsson 1919:15). Bildet nevnes bare så vidt, og blir ikke tillagt noen større betydning hjemme hos morfar Möller. Likevel er det dette bildet som får Selma til å stoppe helt opp når hun ser det igjen. Den gang var det en kopi av maleriet hun så, denne gangen er det originalen. Likevel er det ingen tvil om at det er samme bilde. Selma blir stående foran maleriet mens fortiden innhenter henne. ”Som det nu var, blev den till en störtsjö av gamla minnen. Det förflutna och det närvarande smälte tillhopa i stämningen, hon förlorade fotfästet och rycktes med. Det var samma tavla [...]” (Benedictsson 1919:213). Maleriet binder fortid og nåtid sammen, og Selma klarer ikke lenger stå imot. Hun blir revet med av minnene fra den gangen hun var 16 år, fri og trodde på sine egne drømmer.

Ur Selmas erinring klang det som en bortglömd ton... man känner igen den, röres, bevekes... så avlägsen, men så ren! O Gud, den gången var hon ett barn. Och nu, nu...! Utan en ryckning i dragen runno tårarna ned, och med varje droppe löstes något av det bundna, förkrympta. Allt det, som legat i jorden som dött, skall ju en gång spira upp under vind och sol, växa i hårt väder och blitt, kanske till ogräs och kanske till skörd, men frodigt och starkt – när sommaren kommer (Benedictsson 1919:213-214).

Selma blir bevisst på at hun har mistet seg selv gjennom ekteskapet med Kristerson. Hun innser at hun har sviktet seg selv ved å la drømmene sine dø. Samtidig vokser det fram et håp om at hun igjen kan bli den hun ønsket å være. Hun har latt drømmene og lengslene sine ligge døde, men nå skal de spire opp igjen. Det ser ut til at uværet som ble spådd på romanens første side endelig er i ferd med å gå over. Nå skal sommeren komme.

Først når Kristerson kommer bort til henne og spør hva som går av henne, rives hun ut av drømmen om fortiden. Ansiktet hennes er blekt og tårene triller. Det eneste hun klarer å få fram er at de må gå derifra, hun klarer ikke mer. Etter denne episoden begynner Selma å planlegge sitt oppgjør med ekteskapet. Slik jeg har vist ovenfor er det besøket til kunstmuseet

i Stockholm og gjensynet med maleriet som setter i gang tankene om oppgjøret med ekteskapet hos Selma. Besøket er tydelig et vendepunkt i hennes tilværelse.

Hva sier de andre teoretikerne om kunst i romanen?

Ut fra det jeg har vist gjennom min lensing av kunstens betydning i *Pengar* er billedkunst en sentral og viktig del av romanen. Spesielt Selmas forhold til kunst og måten hun forholder seg til den på i de ulike stadiene av romanen, er viktig for å forstå hennes utvikling. Det er også gjennom besøket til Nationalmuseet vi forstår hvorfor og hvordan hun får mot til å bryte ut av ekteskapet med Kristerson. Derfor stiller jeg spørsmålstegn ved at ingen av teoretikerne jeg har tatt for meg fokuserer på kunsten i romanen. Besøket til Nationalmuseet og kunsten i *Pengar* for øvrig blir knapt nok nevnt. Birgitta Holm har et kapittel i sin bok som heter "Ateljékritik" som hun innleder med å skrive at Selma er på kunstmuseum i slutten av *Pengar*, og at hun der betrakter de to kunstnerne i samtale. Dette viser seg imidlertid å bare være innledningen til en diskusjon rundt Benedictssons samarbeid med Axel Lundegård. De leste hverandres tekster og kom med kritiske og ærlige tilbakemeldinger, og denne prosessen kalte de ateljékritik (Holm 2007:105-106). Resten av kapittelet dreier seg om kritikkforholdet mellom de to, og altså ikke om kunsten i *Pengar*, slik det er nærliggende å tro.

Jette Lundbo Levy har skrevet om bruken av kunst hos Benedictsson, men ikke i sammenheng med *Pengar*. I sin bok fokuserer Levy på Benedictssons siste tekst⁹, *Den Bergtagna*, hvor hun har spesielt fokus på kunstens rolle i teksten. Jeg ønsker å ta for meg Levys lesning av kunstens betydning i *Den Bergtagna* da jeg mener Levy viser hvilken betydning kunst kan ha for en tekst generelt. I likhet med *Pengar* er det i *Den Bergtagna* først og fremst gjennom hovedpersonens reaksjon at kunsten får betydning.

Jette Lundbo Levy og *Den Bergtagna*

De kunstverkene som presenteres for den kvinnelige hovedpersonen i *Den Bergtagen* er det Levy trekker fram som sentralt. Hun mener verkene spiller en viktig rolle i teksten i den forstand at de fungerer som en sammenfatning av kvinners muligheter i livet (1980:108). Begge kunstverkene portretterer kvinner. Det første kunstverket, et maleri, viser et

⁹*Den Bergtagna* er skrevet i to utgaver; både i prosaform og som drama. Levy mener at begge utgavene av teksten til sammen utgjør en helhet, som samlet er bedre hver for seg enn om man leser dem separat. Levy velger derfor å forholde seg til begge utgavene av *Den Bergtagna*, og bruker dermed ikke betegnelsen "verket", men velger å omtale *Den Bergtagna* som "teksten". Her følger jeg Levy, og kommer til å omtale *Den Bergtagna* som "teksten".

selvportrett av den kvinnelige kunstneren som har malt bildet. Det andre kunstverket er en skulptur bestående av to kvinner, hvor den ene kvinnen tramper på den andre som ligger på bakken. Begge kunstverkene presenteres for leseren gjennom øynene til den kvinnelige hovedpersonen, Louise (Levy 1980:108). Portrettet av den kvinnelige maleren betrakter Louise med tydelig begeistring og maleriet framstår som en realistisk avbildning av kunstneren, og ikke en symbolsk eller representativ framstilling (Levy 1980:109). Kvinnen på bildet framstår som en frigitt kvinne. Hun er avbildet i arbeidsklær, og ”Tøjet opbygger ingen seksuelle illusioner, men frigjør ansiktet og kroppen til en objektiv betraktning” (Levy 1980:109). Det er tydelig at dette tiltaler Louise og hun liker bildet på grunnlag av hvordan det framstiller kvinnen. ”Hun er ikke objekt for betrakterens blik, men møder det, og manifesterer sig selv som subjekt” (Levy 1980:109). Louises begeistring for selvportrettet står som kontrast til reaksjonen hennes når hun får se skulpturen som hun selv har stått modell for. Det viser seg at den kvinnen som trampes ned til bakken av den andre kvinnen skal forestille Louise, og hun reagerer med avsky. Louise har hatt et slags fritt kjærlighetsforhold til kunstneren mens han arbeidet med skulpturen, men nå forstår hun at det må ta slutt. Hun forstår at det hun trodde var et fritt forhold der hun kunne være en fri kvinne har vært det motsatte. Hun har vært fanget i dette forholdet og utnyttet, ”[...] hun er opbrugt i og med, kunstværket er avsluttet [...]” (Levy 1980:109).

De to kunstverkene markerer et tydelig skille mellom kvinnen sett med mannens øyne, og kvinnen sett med kvinnens øyne. Det første verket, selvportrettet av den kvinnelige kunstneren, malt av en kvinne, framstiller kvinnen som sterk og selvstendig. Blikket til kvinnen på bildet vitner om selvsikkerhet, mens kvinnen i skulpturen uttrykker redsel og nedverdiggelse. Det er helt tydelig hvilken framstilling av kvinnen Louise foretrekker. Dermed viser Levys diskusjon rundt kunst i *Den Bergtagna* hvordan personers tilnærming til kunst kan være med på å forme dem som karakterer. Gjennom Louises reaksjon på de to kunstverkene forstår vi hennes oppfatning av seg selv som kvinne og hvilket forhold hun har til kjønn. Hun vil ikke være en kvinne som blir trampet ned, hun vil være den som er sterkt portrettert, med et blikk som er godt festet i betrakteren.

Julius Kronbergs ”Jaktnymfe” – et innlegg i sedelighetsdebatten

”Jaktnymfen” vakte mange reaksjoner da det ble utstilt for første gang i 1876 – både positive og negative. Karl Asplund har skrevet en bok om Kronbergs kunstneriske karriere, hvor han også skriver om ”Jaktnymfen”:

Jaktnymfen blev den första jätteduk han spände upp i sin atelier, och den första stora segern. Vi ha svårt att nu föreställa oss att denne ytterst skickliga museimålning, då den först visades i Nationalmuseum, väckte en enorm publikuppmärksamhet, både för det nya djärva målningssättet och för det »vågade» ämnet (Asplund 1922:13).

Asplund forteller om at maleriet vakte stor oppmerksomhet da det ble utstilt, både på grunn av nye maleteknikker og på grunn av motivet. Lorentz Dietrichson, norsk kunstkritiker og forfatter, skrev samme år som maleriet kom, en artikkel i Bergens tidene om maleriet¹⁰. Artikkelen tar utgangspunkt i Kronbergs maleri, men kan like fullt leses som et innlegg i sedelighetsdebatten som var en del av det moderne gjennombruddet i litteraturen. Dietrichson lar seg inspirere til å knytte kunst og sedelighet sammen, og ”Jaktnymfen” står foran ham som selve symbolet på at sedeligheten er oppe til diskusjon.

Dietrichson åpner artikkelen med å fortelle om da han for første gang så maleriet med egne øyne. Han er i følge med en kvinne, og sammen står de og beundrer maleriet. Han merker seg hvordan et par damer i galleriet går rett forbi maleriet, og hvisker seg imellom – tydelig opprørt over at Dietrichson står der og ser på ”Jaktnymfen” sammen med en kvinne (Dietrichson 1876). Dette vitner om hvordan bildet ble mottatt, samt at maleriet avviker fra det folk flest anså som god, og sømmelig, kunst. Det kan også tyde på at bildet delte kunstmuseets gjester i to grupper; de som reagerte med avsky mot nakenheten og seksualiteten i bildet, og de som likte det. Det er tydelig at Dietrichson tilhørte sistnevnte kategori. Her får han selskap av Kristerson som i *Pengar* også viser tydelig begeistring for maleriet. Dietrichson omtaler ”Jaktnymfen” som ”dette skaberne herlige verk” og fastslår at ”den bildende kunst finner intet høyere at framstille enn menneskelegemet. Dette fullendte kunstverket fra skaperens hånd [...]” (Dietrichson 1876).

Deretter går Dietrichson over i en mer generell debatt rundt sedelighet og det han kaller usedelig kunst. Han mener det eksisterer udefinerte kategorier for usedelig kunst, og

¹⁰ En kopi av artikkelen ble sendt til meg fra Nationalbiblioteket som PDF-fil. Det viste seg å være en veldig dårlig kopi som var svært vanskelig å lese. I tillegg er artikkelen trykt i gotisk skrift. Etter god hjelp fra en medstudent, zooming og lesing ved hjelp av forstørrelsesglass har jeg likevel klart å tyde store deler av teksten. Enkelte deler av teksten var spesielt vanskelig å lese, noen helt umulig. Derfor vil det kunne forekomme skrivefeil i sitater fra artikkelen. Artikkelen hadde heller ikke sidetall, derfor mangler dette i kildehenvisningene.

han hevder at disse kategoriene er fulle av motsigelser – at de er nærmest løgnaktige. For å begrunne utsagnene sine benytter Dietrichson seg av flere bibelsitat¹². Blant dem vil jeg trekke frem to sitater han bruker for å belyse hva som kan regnes som sedelig:

Ikke noe av det som kommer inn i mennesket utenfra, kan gjøre det urent. Nei, det er det som går ut fra mennesket, som gjør mennesket urent (Mark 7:15, Bibelselskapet, bokmål 2011).

I Herren Jesus vet jeg sikkert og visst at ingen ting er urent i seg selv. Men for den som mener at noe er urent, er det urent (Rom 14:14).

Dietrichson bruker Bibelen som et slags forsvar for det han mener blir stemplet som usedelig kunst. Ved å bruke bibelsitat viser Dietrichson at det ikke lar seg gjøre og definere hva usedelighet er. Til det er oppfattelsen av usedelighet for individuell. I tillegg kan ikke ytre faktorer gjøre et menneske urent. Videre understreker Dietrichson at seksualiteten ikke står i en særstilling i debatten om usedelighet – seksualitet henger ikke sammen med det usedelige (Dietrichson 1876). Dette kan leses som en kritikk av reaksjonene rundt ”Jaktnymfen” og stemplingen av maleriet som usedelig. På grunn av det seksuelle i bildet blir det automatisk ansett som usedelig, noe Dietrichson mener er et feilaktig grunnlag å kategorisere et maleri ut fra.

Dietrichson skiller mellom usedelighet på den ene siden og anstendighet på den andre, og sier at anstendigheten utgjør den mur som har blitt reist mot usedelighetens inntrengen i menneskesamfunnet. Han illustrerer et bilde av et samfunn som føler behov for å beskytte seg fra usedeligheten, og ”våpenet” blir anstendighet. Følger vi tanken lenger ut og knytter usedeligheten og anstendigheten opp mot *Pengar* og seksualitet ser vi at *Pengar* jobber på samme parti som Dietrichson. Noe så enkelt som å bli fulgt hjem av en gutt blir ansett som usedelig at tanten til Selma,” [...] jag går så långt, att det är högst opassande att gå och låta följa hem sig av unga herrar, när man själv är så ung som Selma. Ett riktigt rendez-vous, ett samtal på tu man hand!” (Benedictsson 1919:23). Det er tydelig at Selmas tante mener det ikke passer seg at Axel og Selma blir sett mens de går hjem sammen. Å bli fulgt hjem av en gutt når man er så ung som Selma hører ikke til det anstendige og dermed ei heller det sedelige. Så lenge man opptrer anstendig vil man skjerme seg fra usedeligheten. Som jeg har vist tidligere framstiller romanen Selmas tante som en urimelig og gammeldags dame som

¹² Sitatene i Dietrichsons artikkel er vanskelig å lese, men hvilke skrifter i Bibelen de er hentet fra står tydelig markert. Jeg har derfor valgt å sitere de samme skriftene fra en nyere utgave av Bibelen for å få det helt korrekt.

henger igjen i fortiden. *Pengar* har en klar moderne ideologi som grunnlag, og romanen tar dermed ikke ”parti” med Selmas gammeldagse tante.

Dietrichson skriver deretter om det sanne og sanselige, og setter det opp mot det usedelige. ”Akk det sanne kunstverk vel kan være sanselig, men aldri usedelig. Ti det sanne kan ikke stå i strid med det sanselige” (Dietrichson 1876). Dietrichson fastslår altså at det sanne ikke kan stå i strid med det sanselige. Videre peker han på at

[...] en hver slibrig skillingsvise eller gatevise der akter på det sanselige stoff i alltid mer eller mindre mistydede former er usedelig, mens derimot [...] det gamle testamentets sanselige beretninger ere sedelige i aller høyeste grad. Skjønt der neppe i nogen bok tales så mye om usedelighet som i bøkenes bok (Dietrichson 1876).

Dietrichson ser ut til å mene at det finnes en dobbeltmoralisk holdning til hva som regnes som usedelig. Eksempelvis peker han på at de fleste ser ut til å mene at det som står i Bibelen er sedelig, og at Bibelen dermed også definerer hva som er usedelig. Da er det interessant at Dietrichson bruker sitat fra nettopp Bibelen til å begrunne hvorfor man ikke kan kategorisere for eksempel kunstverk som usedelige bare på bakgrunn av et seksuelt motiv. For å vise dette trekker han fram en episode fra Bibelen som omhandler den forlorne sønn. Denne sønnen det er snakk om overtaler sin far til å få utbetalt arven sin, for deretter å sløse den bort blant skjøger. Dietrichson sier at folk flest ikke ville la deres barn ha bilde av den forlorne sønn blant skjøger hengende på veggen på grunn av at det anses som usedelig. Dietrichson sier seg enig i dette – han vil heller ikke henge opp bildet av den forlorne sønn slik at hans barn kan se det. Men samtidig ville han heller ikke hengt opp bildet av den forlorne sønn blant kortspillere (1876). Igjen er vi tilbake til seksualiteten. Dietrichson peker på at bildet av den forlorne sønn blant skjøger anses som usedelig på grunnlag av at han er blant skjøgene – altså et seksuelt motiv. Men Dietrichson mener det er like usedelig å ha et bilde av den forlorne sønn blant kortspillere hengende på veggen. Usedelighet henger ikke sammen med seksualitet. I Dietrichsons øyne er det like usedelig å spille bort pengene sine i kortspill som å bruke dem opp på skjøger. Det vi kan lese ut av dette er at Dietrichson forsvarer ”Jaktnymfen” og mener maleriet ufortjent blir ansett som et usedelig kunstverk på grunn av sitt seksuelle motiv.

Deretter forsøker Dietrichson å komme leseren i forkjøpet ved å fastslå at man nå sikkert vil komme med anstendigheten som argument. Dersom man ikke kan begrunne kategoriseringen av kunst med usedelighet, kan man ikke da si at den er uanstendig? Jo, svarer Dietrichson, det er nettopp det som er saken. Det er ikke usedeligheten vi anser krenket ved den nakne fremstillingen i kunstverket, det er anstendigheten. ”Sedeligheten beror på en i

vårt liv nedlagt positiv gudommelig lov, men anstendigheten på en relativt berettiget menneskelig vedtekt” (Dietrichson 1876). Videre sier han at det som var anstendig i år 1600, kan være uanstendig i vår tid. Dietrichson mener altså at seksualitet ikke kan være usedelig fordi forholdet til seksualitet endrer seg med tiden. Ser man på den allmenne oppfatningen av seksualitet i vårt samfunn i dag er det ingen tvil om at Dietrichson har rett. ”Jaktnymfen” blir neppe ansett som et usedelig, eller uanstendig verk i dag.

”Jaktnymfen” er plassert i romanen som en slags påminnelse om samtidas debatt rundt seksualitet og sedelighet. Selv om romanen ikke direkte tar stilling til debatten, viser den at debatten var høyst aktuell i *Pengars* samtid. Maleriet ble gjenstand for mye diskusjon da det ble utstilt i 1876, og *Pengar* tar del i denne debatten ved å la Kronbergs maleri være et av kunstverkene i romanen som nevnes med tittel. August Strindberg skrev i 1876 et innlegg i Dagens nyheter om Kronbergs maleri, hvor han skriver om mottagelsen av maleriet, og han forundres over at folk blir så overrasket. ”Huru länge skall man förneka konsten förmåga af utveckling” (Strindberg 1876)¹³. Denne kommentaren kan leses som en støtte til Dietrichsons påpekning om at oppfatningen av hva som er usedelig endres med tiden, og at kunst er en viktig formidler i denne endringen. *Pengar* benytter kunsten til å flytte sedelighetsdebatten inn i romanen. I kapittel 2.2 viser jeg til et sitat av Birgitta Holm vedrørende moderniteten og utviklingen i samfunnet på den tiden *Pengar* kom ut. I sitatet ser Holm kunst i sammenheng med ideologi, og jeg ønsker å trekke fram sitatet igjen

I det ekonomiska livet snurrade hjulen. Nya järnvägslinjer drogs. Stationshus, bankplats, industribyggnader tog gestalt framför befolkningens ögon. Braskande nyrikeredom och ett växande proletariat skapade nya konflikter. Men i ideologin stod allt stilla. Samma ideal som förr härskade i konst och filosofi, samma religion förkunnades från predikstolarna, samma pompa utvecklades vid offentliga tillställningar (Holm 2007:86).

Holm peker her på at mens utviklingen gikk for fullt i det økonomiske livet, står ideologien stille i blant annet kunsten. Samme ideal som tidligere hersker i kunsten, og med dette sikter nok Holm til blant annet oppfatningen av hva sedelig kunst er. Det er spennende å se dette opp mot ”Jaktnymfen” som tydelig *ikke* fremmer det gamle idealet i kunsten. Det kan vi slå fast ettersom vi kjenner mottakelsene og reaksjonene maleriet framkalte. I følge Dietrichson bryter maleriet med det som ble ansett som sedelig. Ved å la ”Jaktnymfen” være en del av

¹³ Strindbergs artikkel har vist seg å være veldig vanskelig å få tak i, og den eneste kilden jeg fant til teksten var en blogg som trykket artikkelen i sin helhet. Referansen her vil altså være webadressen til den aktuelle bloggen.

Pengar plasseres ikke bare sedelighetsdebatten inn i romanen, det blir også et bilde på samfunnsutviklingen på den tiden.

Kunstens funksjon

Avslutningsvis er det nødvendig å diskutere kunstens funksjon i romanen. Hvorfor er det hensiktsmessig å tillegge kunsten så stor betydning? Hva kan den tilføre romanen som ikke kommer fram på andre måter?

Som ung er Selma av den oppfatning at penger er det eneste hun mangler for å kunne realisere drømmen sin. Selmas onkel nekter henne penger for å reise til Stockholm slik at hun kan utdanne seg. Han gir henne hundre kroner som en slags trøst, og lover henne at hun kan bruke pengene på akkurat det hun ønsker. Denne hundrelappen er det eneste som er igjen av drømmen hennes. Hun tenker på hva hun skal bruke den til, og bestemmer seg for å gi den til Axel, slik at han kan komme et stykke på vei til å realisere sin drøm om å bli kunstner. Dermed tar Selma det eneste som er igjen av sin egen drøm og investerer i Axels drøm. Hun innser at menn har andre muligheter i samfunnet enn hva kvinner har, og mener at Axel fortsatt kan klare å realisere sin drøm, bare han skaffer seg nok penger. Etter besøket på Nationalmuseet ser vi at Selma kommer på andre tanker når det gjelder penger og kunst. Det nytter ikke å ha penger dersom man ikke har frihet til å leve som kunstner.

Hendelsen med hundrelappen er et veldig konkret bilde på kvinnerollen på denne tiden. Kvinnene investerte gjerne i mennenes lykke framfor sin egen, og satte egne behov og drømmer bak mannens. Kanskje kan Selmas handling her leses som det første tegnet på at hun har begynt å innse sin samfunnsrolle som kvinne. Hun forstår at dersom det skal komme noe ut av den hundrelappen må hun investere den i en mann og hans drøm.

Kunst har en spesiell funksjon i *Pengar* i den forstand at den binder romanen sammen. Vi blir også kjent med Selma gjennom hennes tilnærming til kunst. Karakterenes forhold til kunst er med på å definere dem som personer, og bygger opp under karaktertrekk som blir synlig på andre måter. Gjennom Selmas tilnærming til kunst får vi også innblikk i hennes utvikling som kvinne. Hun går fra å være en naiv 16-åring den første gangen vi møter henne, til å bli en meget bevisst intelligent dame mot slutten av romanen. Denne utviklingen er det i stor grad kunsten som viser oss, og det er også kunsten som for alvor bringer fram den ”nye” Selma.

Litteratur i *Pengar*

Pengar kommenterer også litteratur, noe som går igjen gjennom hele romanen. Det er spesielt romansjangeren satt opp mot vitenskap som er tema for diskusjonene rundt litteratur. I likhet med kunst kommenterer romanen litteratur for første gang da Selma er hjemme hos familien Möller helt i begynnelsen av romanen. Dette skjer imidlertid før Selma kommer inn til morfaren. På vei til morfaren må hun nemlig gjennom Axels rom. Selma legger merke til alle bøkene, og Axel bekrefter at han leser mye.

– Ni läser mycket, sade gästen och såg sig omkring. – På var ledig stund. – Vad för något? frågade hon och betraktade ryggarna av några band, som förskrevo sig från en lantlig bokauktion. A, romaner! Läser ni ingenting annat? – Jo, poesi; det tycker jag bäst om, och så historiska arbeten. Läser fröken aldrig romaner? – Jo, det förstås, men jag läser också filosofi och fysik. Hennes oefterhärmliga ton gick alldeles förlorad för honom; han var alltför naiv för att skratta. Tvärtom, han kände nästan beundran. – Är det inte svårt? frågade han skyggt. – Det beror på hur man tar det, svarade hon lätt. Hon började redan känna sin överlägsenhet (Benedictsson 1919:9-10).

Dette er første gang litteratur blir kommentert i *Pengar*, og det kommer tydelig fram at både Axel og Selma anser romaner som en ”lett” form for litteratur. Selma lar seg ikke imponere av at Axel leser romaner – ei heller poesi. Det er hennes interesse for fysikk og filosofi som løftes frem som det store. Axel beundrer Selma, og hun føler seg raskt ovenpå når hun ser Axels reaksjon. Romanen som sjanger skal senere i romanen fortsette å framstå som en enkel og overfladisk form for litteratur, som man leser først og fremst for å bli underholdt.

Flere av karakterenes leservaner blir gjort kjent for leseren, og det ser ut til at leservaner er med på å gi et større inntrykk av karakterene og sier noe om hvilken type person de er. Som vist over får vi tidlig i romanen innblikk i både Selmas og Axels lesevaner. Videre får vi etter hvert vite hva Kristerson liker å lese;

[...] han hade läst en hel del romaner [...]. I kamratkretsen var han grovkornig, i damsällskap den personifierade belevnheten, och när han läste, fordrade han absolut »en poetisk uppfattning av livet», d.v.s. mycken kärlek, kvinnlig »ljuvhet» (han älskade ordet), smäktande misser i vita klänningar, förfärliga bovar, ett och annat mord för att göra det hela »spännande», samt – naturligtvis – ett par giftermål i slutet, ty dygden fodrar ju sin belöning, om det annars finns moral i boken. Engelska romaner tyckte han bäst om, helst sådana som voro skrivna av damer. *De franska avskydde han för deras osedlighets skull*. Det talade han gärna om i damsällskap; det gjorde så god verkan. Ibland, när han låg på sin soffa och läste, kunde det hända att han fann boken så rörande, att han måste torka sig i ögonen ett tag. Han berättade det efteråt som bevis på sitt varma hjärta, och med en klipsk ryckning i ögonvrån brukade han då observera hur uppmärksamt somliga av damerna hörde på, nästan smittade av hans rörelse. [...]. Så träffade han Selma (Benedictsson 1919:64-65, min kursivering).

Kristerson foretrekker romaner, og hans lesevaner gir et inntrykk av ham som en enkel person som ikke søker så stor motstand i litteraturen han leser. Vi kan ane en slags hånlige beskrivelse av de romanene han leser. Kristerson foretrekker litteratur som fordrer en poetisk oppfatning av livet, med mye kjærlighet og vakre kvinner. Romanen kan gjerne være spekket med et mord for spenningens skyld, og så klart et par giftemål på slutten. Vi får ikke inntrykk av at dette er romaner som krever en spesielt intelligent eller kresen leser. Kristerson bruker sin tilnærming til litteratur som et slags våpen i sosiale sammenhenger, og da spesielt dersom det er damer til stede. Han imponerer dem med sin smak innen romaner – og damene lar seg imponere. Han legger vekt på at han misliker det som etter hans mening er usedelig fransk litteratur, og at han gjerne blir rørt til tårer av det han leser. ”Så träffade han Selma”. Denne siste setningen markerer et skille mellom Selma og de kvinnene Kristerson hadde som vane å underholde. Dette understreker at Selma ikke lar seg røre og begeistre av en mann som kan lese sedelige romaner og bli rørt til tårer. Selma krever mer.

Kristerson betegner franske romaner som usedelige, noe som i likhet med ”Jaktnymfen” på Nationalmuseet i Stockholm bringer sedelighetsdebatten inn i *Pengar*. Kristerson uttrykker at han misliker franske romaner av den grunn at han anser dem som usedelige. Dermed plasserer han seg selv inn i en tradisjon som bedømmer litteratur og kunst ut fra hva han personlig mener er usedelig og ikke. ”Jaktnymfen” kommer inn i romanen på et mye senere tidspunkt enn Kristersons lesevaner, og sedelighetsdebatten blir aldri direkte kommentert i romanen. Likevel er det interessant å se hvordan den likevel er til stede i romanen gjennom holdninger og meninger hos romanpersonene. Kristerson begrunner ikke hvorfor han mener de franske romanene er usedelige, noe som understreker Dietrichsons poeng i sin artikkel; de fleste har en oppfatning av hva som er usedelig, uten at de kan redegjøre for en begrunnelse for sin definisjon av hva som er usedelig.

Pengar framstiller romanen som sjanger som en slags mindreverdige form for litteratur. Romanen knyttes opp mot passiv underholdning, mens faglitteratur er en aktiv form for kunnskapsvervelse. Det blir presisert at Kristerson ligger på sofaen når han leser romaner, noe som er en slapp og passiv handling, og han leser bare romaner som følger hans oppskrift på en ordentlig og god bok. Han vet hva han vil ha, og han leser kun de bøkene som gir ham dette. Selma på sin side leser faglitteratur. Hun har innredet sitt eget kontor hvor hun sitter ved skrivepulten sin og leser og studerer blant annet fysikk. Dermed foretar Selma en mer aktiv og konsentrert form for lesing, i og med at det krever et eget rom, arbeidsro og skrivebord. Den eneste som får komme inn på Selmas kontor er Richard, og han blir veldig imponert av det han får se.

Romansjangeren blir aldri tatt opp til direkte diskusjon mellom karakterene i romanen, men det kommer kommentarer om sjangeren gjennom hele romanen. Det er i hovedsak Selma som har denne negative oppfatningen av romanen, men hun får støtte fra Richard. Når Richard og Selma snakker om Axels død kommenterer Richard at "Och ändå kunde han varit en präktig pojke, om han inte varit förkollrad av romaner och fåfänga" (Benedictsson 1919:153). Romaner får altså en del av skylden for at Axel ikke ble den mannen han kunne blitt. Flere negative kommentarer om romanen kan nevnes, som for eksempel når Richard hisser seg opp over at Selma har sett i en bok om anatomi og reagert med blussende kinn og forlegenhet over det hun fikk se. "Hade det varit en dålig roman, något osedligt snusk, så skulle jag aldrig talat om det, men ett rent vetenskapligt arbete..." (Benedictsson 1919:132). Her kommer det helt tydelig fram at Richard er av den oppfatning at romansjangeren og vitenskapen er to vidt forskjellige ting. Senere, når Selma snakker med Richards kone, kommer også Selma med en lignende kommentar til romanen. Elvira gir Selma et komplement og sier at hun er tiltrekkende. Selmas svar på dette er: "– Tilldragande? Tio mot ett att du lärt dig det ordet i en roman!" (Benedictsson 1919:169).

Det ser ut til at Selmas "avsky" til romanen vokser med hennes utvikling. I begynnelsen, hjemme hos Axel, gir hun uttrykk for at det er faglig litteratur som er den viktigste litteraturen, men hun innrømmer også at hun selv leser romaner. Senere ser det ut til at hun ser på romanen som en ren "fornøysessjanger" og selv leser hun kun faglitteratur. Hun er opptatt av at hun skal lære noe av litteraturen hun leser. Det er et paradoks at *Pengar* framstiller romanen som en sjanger man ikke kan lære noe av, når *Pengar* nettopp er en roman – og i aller høyeste grad en roman man kan lære noe av. En utvidet diskusjon om dette vil jeg ikke gå inn i, men det er spennende å se på hvordan *Pengar* setter sjangere opp mot hverandre, og taler i favør av faglitteraturen. Dette kan leses som et spark til romansjangeren slik den ble benyttet under romantikken. *Pengar* blir i motsetning til romantikkens sjangertradisjon en roman som fremmer den kritiske realismen, som preget litteraturen under det moderne gjennombrudd (Andersen 2008:206).

Pengar kommenterer strømninger i sin samtid også gjennom diskusjon rundt litteratur og sjangerbruk. I likhet med kunsten peker litteraturen i romanen på sentrale tema og brytninger i sin samtid. *Pengar* skriver seg også med dette inn i tradisjonen med litteratur som setter problemer under debatt. Dette gjør den både direkte og indirekte. Direkte ved å la romankarakterene diskutere tema som ekteskap, forholdet mellom mann og kvinne og litteratur. Samtidig blir "Jaktnymfen" innlemmet i romanen som et konkret bilde på

sedelighetsdebatten og dens innhold. Selv om maleriet ikke blir diskutert direkte, er det med som et slags vitne på hva som foregikk i samfunnet i *Pengars* samtid.

Penger i *Pengar*

Mot slutten av dette kapittelet, og oppgaven for øvrig, vil det være på sin plass å kommentere det som ved siden av kunsten binder romanen sammen, nemlig penger. Pengene har også gitt romanen sin tittel, og de går igjennom hele romanen som en rød tråd. Nina Björk fokuserer på pengenes makt i romanen, og hevder at dette er romanens viktigste tema – et tema hun mener har fått merkelig lite fokus (2008:131). Björk mener tittelen på romanen fungerer som en leseanvisning.

Romanen heter inte Selma Berg eller Bröllop eller Den nya kvinnan. Den hetar just *Pengar*. Och den heter *Pengar* för att den handlar om pengar. Alla dess personer, alla dess intriger och scener är en följd av denna storhet. Pengar är romanens yttersta agent; det är från dem som allting springer (Björk 2008:131).

Björk kommer med en kritikk av tidligere lesningers fokus på kvinner og ekteskap, og mener at penger er det romanen virkelig handler om. Hun mener at alt i romanen springer ut fra penger. Som jeg har vist er kunsten i romanen sentral, og slik jeg mener at kunsten har fått underlig lite fokus i tidligere tolkninger, mener Björk det samme om *Pengar*. Nina Björk mener også at penger er sterkt knyttet opp mot seksualitet i romanen, og at Selma selger sin kropp når hun gifter seg (2008:125).

Selma har et spesielt forhold til penger. Tidlig i romanen anser hun penger som løsningen på alt. Bare hun har penger skal hun klare å realisere drømmen sin. Selma ser på penger nærmest som noe uoppnåelig, noe fantastisk som vil løse alle hennes problem. Det samme kan vi se hos romankarakteren Tørres Snørtevold i Kiellands *Jacob*. Tørres har i likhet med Selma et spesielt forhold til penger, noe August Fodstad viser i sin doktoravhandling *Folkelighet og forfall. Modernitetskritiske innganger til Alexander Kiellands Jacob* (2010), hvor han skriver om Tørres' begjær for penger.

Gullstykkenes pengeverdi er selvsagt av betydning for Tørres, men han fascineres også tydelig av deres materialitet, i form av tekstur, lyd, lukt og smak. Sansingen av gullmyntenens kvaliteter har (minst) to aspekter. For det første vitner den om at Tørres begjærer pengene i seg selv, ikke det de eventuelt kan omsettes i. Pengene fremstår som et mål, ikke bare et betalingsmiddel. For det andre er det noe barnaktig over måten Tørres gjør seg kjent med

pengene på. Han tilnærmer seg dem som om de var noe ukjent, uforståelig, nærmest mystisk (Fodstad 2010:12).

I *Pengar* ser vi også at Selma har et spesielt forhold til penger, men i motsetning til Tørres ligger Selmas interesse hovedsakelig i pengenes økonomiske verdi. Tørres' er opptatt av penger på en annen måte enn Selma, for ham er pengene nærmest seksuelle. Poenget med å ta med dette sitatet fra Fodstad er å vise betydningen penger kan ha for en romankarakter, og dermed også for romanen. Selv om Selma ikke har et like spesielt forhold til penger som det Tørres har, er det likehetstegn mellom de to. Selma tilnærmer seg også penger som om de er noe mystisk, slik Tørres gjør. Til en viss grad anser også Selma pengene som et mål, men det hun er aller mest opptatt av er hva de kan omsettes i – en utdanning ved teknisk skole i Stockholm. ” – Men en hundrakronesedel... Meningen hann ej fullbordas förr än hon satt upp i sängen, blinkande mot ljuset med sina rödkantade ögon. Det låg verkligen en sedel på täcket” (Benedictsson 1919:41). Å få en hundrekroneseddel er for Selma veldig stort, og hun føler seg veldig heldig som får bruke den akkurat slik hun vil, uten å måtte gjøre rede for hvordan hun forvalter den. Når hun skal gå i kirken neste dag fester hun hundrelappen i oppbretten på kjolen sin (Benedictsson 1919:44). På denne måten har hun den nær, og er sikker på at hun ikke mister den. Hun bærer den med seg som om den skulle være av gull.

Det er også pengene som til syvende og sist får Selma til å si ja til å gifte seg med Kristerson. Selma vet at han har penger, og han lover henne at hun skal få gjøre alt hun vil, bare de blir gift. ”– Du skall få göra allt, alt vad du vill, bara vi bli gifta, sade han i beslöjad ton. – Allt? Hon såg på honom tveksamt och tvivlande. – Allt, allt! Jag kommer aldrig att kunna neka dig något” (Benedictsson 1919:74). Selma blir også tiltrukket av tanken på hvordan andre vil se på henne dersom hun gifter seg med en som har mye penger. Hun vil oppleve hvordan det er så ha en slik status.

Sammen med kunst skaper som nevnt penger en rød tråd gjennom romanen. Penger settes også opp som en forutsetning for kunsten, helt til Selma mot slutten av romanen innser at det ikke er penger hun mangler, men frihet. De fleste og det meste i romanen knyttes opp mot penger. Levy setter opp pengene som et bakteppe til hele romanen:

Den objektive stil giver mulighed for at se klart, og den indeholder ingen illusioner om den totale ønskeopfyldelse. I sin beskrivelsesteknik forholder den sig hele tiden til de socialt formidlede livsformer og ikke til den ikke-socialiserede rest; derfor får Victroia Benedictsson også i *Penge* med basis i sin viden om kvinders seksualitet og mangelfulde sosialisering vist strukturen bagved: at pengeværdien formidler alle menneskelige forhold – også mulighederne for at leve sandheden og frigørelsen (Levy 1980:150).

Pengene er viktige i *Pengar*, og de er til dels en forutsetning for å kunne leve ut frigjørelsen. Jeg mener likevel det er grunnlag for å hevde at Selma kommer til en annen konklusjon mot slutten av romanen. De to kunstnerne Selma betrakter på Nationalmuseet er for Selma et bevis på at det er mulig å leve et godt liv, og oppfylle drømmene sine, uten å ha de store økonomiske fordelene. Det blir påpekt at de to kunstnerne er fattige, men likevel arbeider de med kunst på en slik måte at det får Selma til å innse at så lenge man kan være fri kan man også følge drømmen sin. Også tidligere i romanen får pengene bevist sin utilstrekkelighet. Hundrelappen Selma gir til Axel er et godt eksempel på dette. Hun forvalter pengene i Axels drøm, men han klarer likevel ikke å komme noen vei. Denne gangen er det ikke pengene som stopper ham, det er mangelen på frihet. Om 100 kroner hadde vært en tilstrekkelig sum for å realisere drømmen om kunsten er uvesentlig, det er det hundrelappen representerer som er av betydning. Den representerer simpelthen penger som verdi og middel.

Når Selma har gjort det klart for Kristerson at hun vil bryte ut, innser han at han er redd for å miste henne. Han kommer med mange innvendinger til hennes plan, blant annet at hun kan ende opp som et offer for fattigdom.

– Det är utopiska drömmar. För dig finns det ingen bana, ingen framtid. Tänk själv efter, och du skall se, att du hoppas på rena omöjligheter. Du skall helt enkelt icke kunna försörja dig, förvand som du är av sju års rikedom och förfining. Du älskar pengar eller allt det, som kan fås för pengar (Benedictsson 1919:233).

Selma er bevisst på at et mulig utfall er at hun ender opp som fattig og hjemløs.”[...] hon hade sjunkit tillhoppa under hans ord. Detta var den invändning, som oftast rest sig inom henne själv, följaktligen den hon fruktade mest” (Benedictsson 1919:234). Hun frykter fattigdommen mer enn noe annet. Likevel velger hun å trosse denne frykten, og hun vil gjennomføre frigjøringen sin. Ingrid Af Schultén sammenligner Selmas oppgjør med ekteskapet, med Nora i *Et Dukkehjem* og hennes oppgjør.

Nora går med sin lilla kappsäck utan att fråga sig hur det skall bli henne möjligt att skaffa sig livets nödtorft, men Ernst Ahlgren [...] låter Selma hejda sig och tveka inför de praktiska konsekvenserna av sin handling: fattigdom, isolering, världens dom (Af Schultén 1925:244).

Af Schultén gjør nærmest narr av Nora som ikke tar stilling til hvordan hun skal klare seg når hun skal stå på egen ben, uten den tryggheten ekteskapet gir henne. Selma evner i motsetning til Nora å tenke over konsekvensene som kan komme av at hun bryter ut av ekteskapet. Af Schultén tilskriver Selmas brudd med ekteskapet større troverdighet enn Noras, og mener det

vitner om at Selmas situasjon bygger på faktisk opplevde forhold, i motsetning til Noras konstruerte situasjon. Videre sammenligning av de to situasjonene får være tema for eventuelt videre arbeid.

Det er ikke bare forskere som kommenterer *Et Dukkehjem* når de jobber med *Pengar*. *Pengar* kommenterer selv Ibsens drama fra 1879. Når Selma legger fram sine planer om å bryte ut av ekteskapet slik at hun får muligheten til å realisere sine egne drømmer, fnyser Kristerson først av henne. ”– Har du inte haft frihet nog? Du, som fått göra allt vad du velat! Men det er *dockhemsteorier* [...]” (Benedictsson 1919:230, min kursivering). Det er som om Kristerson mener Selma bare er påvirket av *Et Dukkehjem*, og at hun vil komme på bedre tanker bare hun får tenkt seg om. ”Han såg att hon var upprörd, men det skulle gå över tills i morgon” (Benedictsson 1919:236). Disse ”dukkehjemsteoriene” er altså bare tanker som kan dukke opp hos en hver opprørt kvinne, men hun kommer ikke til å følge dem ut. Ved å vise direkte til Ibsens drama kommenterer *Pengar* sin samtid gjennom å nevne nok et verk som skapte debatt i samtiden. I likhet med Kronbergs ”Jaktnymfe” utløste *Et Dukkehjem* blandede reaksjoner da det stykket ble spilt første gang. Hvorvidt *Pengar* var ment som et motstykke til Noras tilsynelatende lite gjennomtenkte avskjed i *Et Dukkehjem* får bli tema for en annen studie.

Da Selma giftet seg med Kristerson var det med den tanke at hans rikdom ville gjøre det enklere for henne å oppnå det hun ønsket. Det viste seg derimot at pengene ikke var av betydning, så lenge hun ikke hadde frihet til å våge å følge drømmene sine. Selma har allerede latt penger styre et viktig valg, og den gangen gikk det ikke slik hun håpet. Denne gangen skal hun ikke la pengene styre valget sitt. Hun velger friheten framfor den økonomiske tryggheten. Likevel sender hun brev til Richard og spør om han kan se etter om det finnes arbeid for henne på en eller annen skole i Tyskland. ”Du känner både gången av mina studier och min ihärdighet; du vet att de äro för ensidig teoretiska, men det kan avhjälpas” (Benedictsson 1919:239). Selma forsøker altså å sikre sin framtid så godt hun kan, ved å spørre Richard om hjelp. Han vet hva hun har studert på egenhånd, og hva hun mangler for å bli sikkerlig kvalifisert. Dermed er Selma sikker på at Richard kan hjelpe henne å finne passende arbeid. På denne måten har Selma vurdert sine muligheter, og gjort alt hun kan for å sikre seg en framtid. I motsetning til Nora i *Et Dukkehjem* har Selma en plan for framtiden og hvordan hun skal forsørge seg selv.

7. Avslutning

Utgangspunktet for dette studiet har vært å forsøke å frigjøre *Pengar* fra den biografiske lese måten den tradisjonelt har blitt lest etter. Tidligere lesninger har lest romanen som beretningen om Benedictssons liv, og sammenlignet Selma i *Pengar* med Benedictsson. Gjennom min lesning har jeg vist hvordan forskernes tilknytning til biografien har ført til at de har oversett sentrale tema i romanen.

Det er interessant at Benedictsson selv har kommentert at hun ikke ønsket å ta del i den offentlige debatten, og hun ønsket heller ikke at hennes verk skulle leses som debattinnlegg. Hun ønsket bare å skildre livet, og pennen hennes skulle være tendensløs. Med kjennskap til disse utsagnene er det spesielt interessant at de fleste som jobber med hennes forfatterskap gjør nettopp det motsatte av hva Benedictsson ønsket. I mangel på offentlige uttalelser og innlegg fra Benedictssons side, søker forskerne til hennes fiktive verk, og lar hennes skjønnlitterære verk tale på vegne av sin forfatter. Det er klart at hennes utgivelser vil være preget av det hun selv mente, men selv om hun tilskriver Selma i *Pengar* spesifikke meninger, er ikke det ensbetydende med at Benedictsson mente dette selv. Selma er en fiktiv karakter som eksisterer innenfor et fiktivt univers, og hennes meninger og holdninger kan ikke uproblematisk tilskrives Benedictsson. Som jeg har nevnt tidligere vil jeg ikke hevde at tidligere lesninger av *Pengar* er feilaktige, men de er mangelfulle.

Dobbeltblikket har vært et sentralt begrep i forskningen rundt Benedictsson og hennes forfatterskap. Jette Lundbo Levy knytter begrepet opp mot forholdet mellom Benedictsson og hennes utgivelser. Levy undrer seg over hvordan Benedictsson kunne skrive om Selma som utvikler seg til å bli så sterk, og til slutt bryter ut av ekteskapet, når Benedictsson selv visste hvordan det egentlig var å være kvinne på denne tiden. Birgitta Holm bruker det nevnte kafébesøket i København til å vise hvordan dobbeltblikket var til stede også i Benedictssons samtid. Mens utviklingen gikk for fullt på noen felt, stod den helt stille på andre. Jeg har vist hvordan dette kommer til uttrykk i *Pengar*, gjennom blant annet kirkens innvirkning på Selmas onkel, når det gjaldt å gifte bort Selma. Han gav til slutt etter og føyde seg etter kirkens etablerte normer, i frykt for sanksjonene som ville komme dersom han ikke gav etter. Dette viset at de moderne tankene hos onkelen ikke vant gjennom på grunn av hans lojalitet til kirken, hvor situasjonen var akkurat den samme som før.

Den oversette kunsten

Jeg har vist hvordan tidligere lesningers draging mot det biografiske har ført til at sentrale tema i romanen har blitt oversett. Dette kommer fram gjennom min lesning av kunstens betydning i *Pengar*, hvor jeg peker på en side ved romanen som tidligere forskning totalt har oversett. Slik jeg har vist er kunsten en stor del av romanen, og man kan spørre seg hvorfor tidligere lesninger ikke har kommentert dette. Forskerne er opptatt av å finne spor av Benedictsson i *Pengar*, men Benedictsson drømte vitterlig om å bli kunstner, akkurat som Selma. Hvorfor har tidligere lesninger da oversett kunsten i romanen? Hvorfor blir kunsten oversett til fordel for å finne ut av hvordan Benedictsson kunne finne på å gifte seg med den 30 år eldre postmesteren i Hörby? Kanskje er det et spørsmål om hvor interessen til forskerne ligger, og hva det er mest interessant å få svar på når det kommer til Benedictssons liv.

Gjennom kunst og litteratur kommenterer *Pengar* sin samtid, og romanen skriver seg inn i viktige debatter som pågikk i samfunnet. Gjennom å nevne Kronbergs "Jaktnymfe", og kommentere Ibsens *Et dukkehjem* viser *Pengar* til sentrale rørelser i samfunnet på 1880-tallet. *Pengar* blir en del av sedelighetsdebatten ved å la Kristerson gå bort til "Jaktnymfen" og falle i beundring. Både kunsten, litteraturen og pengene som blir kommentert i romanen kan leses som direkte innlegg i offentlige debatter. Likevel er det ikke dette tidligere lesninger fokuserer på når de snakker om debattinnlegg i *Pengar*.

***Pengar* som en del av Benedictssons liv – en redusering av verket**

Benedictsson har blitt kritisert for å ta snarveier i *Pengar* ved ikke å la det tilkomme barn i ekteskapet mellom Kristerson og Selma, og dermed gjøre det for enkelt for Selma å bryte ut. Kanskje har forskerne også tatt snarveier i sine lesninger av romanen. De tar snarveier fra romanuniverset til en biografisk lesetradisjon. De leser romanen inn i en forutbestemt oppfatning av hva romanen skal vise, og overser dermed sentrale tema i romanen, som kunst og litteratur.

Levy undrer seg over hvorfor Benedictsson ikke kunne gjøre som Selma, og bryte ut av sitt ulykkelige ekteskap, i stedet for å ta sitt eget liv. Levy svarer ikke på dette, og kanskje er det nettopp et tegn på at man ikke kan sammenligne Selma og Benedictsson slik det tidligere har blitt gjort. Selma kunne bryte ut av sitt ekteskap på grunn av at situasjonen hennes var en annen enn Benedictssons. Dette viser at selv om Selmas og Benedictssons situasjon på mange måter er like, så må de også behandles som to separate forhold.

Sammenhengen mellom samfunnsutvikling, forfatteren Benedictsson og romankarakteren Selma er unektelig til stede, og det er nok disse tydelige sammenhengene som har trigget forskerne til å lese Benedictssons roman som beretningen om hennes liv. Til en viss grad er det jo nettopp det litteratur er; beretninger basert på det virkelige liv. Likevel er det viktig å skille mellom fiksjon og virkelighet, for ikke å redusere en roman til å bli en del av sin forfatters liv.

8. Litteraturliste

- Af Schultén, Ingrid (1925). *Ernst Ahlgren. En litterär studie*, Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
- Ahlgren, Ernst (1919). *Pengar*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Ahlgren, Ernst (1885). *Pengar*, Stockholm: Gernandts Boktryckeri-Aktiebolag.
- Andersen, Per Thomas (2008). *Norsk litteraturhistorie*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Asplund, Karl (1922). *Julius Kronbergs atelier och efterlämnade arbeten*. Stockholm: Kungl. Boktryckeriet. P. A. Norstedt & Söner.
- Bjørby, Pål (1983). *The Study of a vision in the authorship of Victoria Benedictsson*, Minnesota: University of Minnesota
- Björk, Nina (2008). *Fria Själur. Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictsson*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Dahlerup, Pil (1983). *Det moderne gennembruds kvinder*, Danmark: Gyldendal.
- Dietrichson, Lorenz (1876). ”Kunsten og sædeligheden: et ord til overveielse angaaende Kronbergs ’Skognymfe’ ”. *Bergensposten*, 28. og 29. oktober 1876 (U.S.).
- Fodstad, Lars August (2010). *Folkelighet og forfall. Modernitetskritiske innganger til Alexander L. Kiellands Jacob*. PhD avhandling. NTNU, Trondheim.
- Hertel, Hans (2004). *Det stadig moderne gennembrudd: Georg Brandes og hans tid: set fra det 21. århundrede*, København: Gyldendal.
- Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise (1993). ”Modernitetens kvindelige tekst”. I E. M. Jensen (red.): *Nordisk Kvindelitteraturhistorie, Andet bind, Faderhuset 1800-tallet*, København: Rosinante, 330-353.
- Holm, Birgitta (2007). *Victoria Benedictsson*, Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.
- Kristensen, Sven Møller (1967). *Litteraturforskningens mål og midler*, København: Munksgaards Forlag.
- Larsson, Lisbeth (2008). *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författerskap*, Stockholm: Svante Weyler Bokförlag.
- Levy, Jette Lundbo (1980). *Dobbeltblikket. At beskrive kvinder*, København: Tiderne skifter.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lund, Hans (1990). ”Ekfras och litterär modernism”. I A. Lien (red.): *Modernismen i Skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*, Trondheim: Nordisk institutt, AVH, Universitetet i Trondheim, 422- 427.
- Nymfer. (2009). I *Store norske leksikon*. Hentet 8.april 2012 fra <http://snl.no/nymfer>

- Olsen, Trude (2006). *Forholdet mellom bilde og tekst. En analyse av ekfraser til bilder malt av Harald Sohlberg*, Tromsø: Institutt for kultur og litteratur. Det humanistiske fakultet. Universitetet i Tromsø.
- Satyrer. (2009). I *Store norske leksikon*. Hentet 8.april 2012 fra <http://snl.no/satyrer>
- Strindberg, August (1876). "Kronbergs tafla". *Dagens nyheter*, 02.desember 1876, <http://letaguldkorn.wordpress.com/2007/06/03/strindberg-om-kronberg/> (lest 26.april 2012).
- Smidt, Jofrid Karner (1996). "Etterord". I V. Benedictsson: *Penger*. Oslo: De norske Bokklubbene A/S, 199-206.
- Tjäder, Per Arne (1999). "Åttiotalsgenerationen". I L. Lönnroth og S. Delblanc (red.): *Den svenska litteraturen 2, Genombrottstiden 1830-1920*, Slovenia: Albert Bonniers Förlag AS.
- Utnes, Astrid (1998). "Meditasjon over ensomheten. Ekfrasiske dikt som Gunvor Hofmos epilog". *Nordlit 3*, s.59-78, <http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/viewFile/2173/2029> (lest 20.02.2012).

Sammendrag

Denne studien er en lesning av Victoria Benedictssons roman *Pengar* fra 1885. Jeg tar for meg tidligere lesninger av romanen og jobber dels i forlengelse av dem, dels utover dem. Felles for de tidligere lesningene som blir gjennomgått er at de har vanskelig for å skille mellom fiksjon og virkelighet, og de leser *Pengar* som beretningen om Benedictssons liv. I denne studien har jeg forsøkt å frigjøre meg fra forfatteren, og leser romanen som autonomt verk. Lesningen viser hva tidligere lesninger har gått glipp av ved å lese romanen som beretningen om Benedictssons liv.

Avhandlingen er todelt, hvor første del består av kapittel 1, 2 og 3. I kapittel 1 presenterer jeg *Pengar* og Victoria Benedictsson, og gjør rede for utgangspunktet for avhandlingen. I kapittel 2 og 3 tar jeg for meg tidligere lesninger, med utgangspunkt i Birgitta Holms bok *Victoria Benedictsson* (2007) og *Dobbeltblikket* (1980) av Jette Lundbo Levy. Begge verkene står sentrale i forskningen rundt Benedictsson og hennes forfatterskap, og de viser hvordan tidligere lesninger har vært svært preget av å lese *Pengar* som en del av Benedictssons liv. Det jeg mener er problematiske lesninger av romanen, motiverer meg til å lese *Pengar* ut fra egne perspektiver og innfallsvinkler. Det er dette som er utgangspunktet for analysedelen, som utgjør andre del av oppgaven. Her gir jeg en inngående analyse av hovedpersonen i romanen, samt de mannlige karakterene. Jeg fokuserer på relasjonene mellom karakterene, og hvordan de utvikler seg gjennom romanen. I kapittel 5 om de mannlige karakterene er Pål Bjørbys avhandling *The study of a vision in the authorship of Victoria Benedictsson* (1983) en viktig sekundærkilde.

I kapittel 6 beveger jeg meg inn på en del av romanen som har fått overraskende lite fokus tidligere, nemlig kunst. Det er drømmen om kunsten som driver hovedpersonen gjennom romanen, og det er også kunsten som for alvor setter i gang hennes frigjøring. Gjennom å lese romanen med fokus på kunstens funksjon viser jeg hvordan romanen kommenterer sin samtid. Jeg viser hvordan *Pengar* gjennom å vise til Julius Kronbergs maleri "Jaktnymfen" fra 1876, tar del i sedelighetsdebatten. Romanen kommenterer også litteratur og penger, noe som blir belyst mot slutten av oppgaven.