

Att få lov

Kvinnor och baler kring 1880-talet

AV DAVID GEDIN

Inbjudan till bal

Hos familjen Verle härskar villervalla:

Ingen brydde sig heller om, hur det för tillfället såg ut i rummen, ty alla husets innevånare, ända ifrån mamma och ned till hjälpustrun Gustava, som stod och skurade kopparkärnen, voro besjälade af en enda tanke: att det idag var första gången flickorna, d. v. s. Anna och Sigrid, skulle vara med om en 'rigtig' bal.¹

Balskildringarna är lika gamla som den borgerliga 1800-talsrealismen.² Skildringen av Otilias "inträdes"-bal, i närvaro av Madame de Staël, upptar en stor del av Sophie von Knorrings *Illusionerna* 1836. ("Denna dag, åt hvilken jag så länge och så mycket hade glädt mig [...]")³ Men redan 1828 – året efter att Atterbom hade avslutat *Lycksalighetens ö*, och då det ännu återstod fyra år tills Almqvist påbörjade utgivningen av *Törnrosens bok* – träder balen in som tema och symbol. Det sker just då en kvinna för allra första gången ges röst i den borgerliga 1800-talsrealismen.⁴ Fredrika Bremers debut, första häftet av *Teckningar utur hvardagslifvet*, inleds med berättelsen *Axel och Anna*, som i sin tur öppnas med Axels brevfråga om Anna inte älskar honom, och besvaras likaledes på första sidan: "Jag var på bal igår, dansade, hörde musik, hörde artigheter, – intet roade mig. Hvarföre? Axel var ej der! Är detta ej svar på din fråga, Axel?"⁵

Att Anna introducerar temat är symboliskt. Det är hos de kvinnliga författarna som balerna avlöser varandra i ett skimrande pärlband. Korkskruslockar, solfjädrar, spetsar, puder, puffar och släp böljar under kristallkronornas gnister och garnerar salongsväggarna hos centrala åttitalister som Mathilda Roos, Alfild Agrell, Anne Charlotte Leffler, Anna Wahlenberg och Mathilda Kruse ("Stella Kleve"), liksom bland de mer perifera som Elin Améen, Vilma Lindhé och Sophie Elkan. Att det är en generell kvinnlig tematik understryks av att det också bjuds upp bland de samtida författare som knappast kan räknas till de åttitalistiska: Mathilda Naumann ("Sorella"), Aurore von Qvanten ("Turdus Merula") och Malvina Bråkenhielm ("Rachel").⁶

I de manliga åttitalisternas berättelser tycks det däremot knappt förekomma en enda bal. Med en viss reservation – bokproduktionen under 1880-talet är stor och jag har gjort en sorgfällig men inte systematisk undersökning – dansas det inte alls i Ernst Lundquists, Georg Nordensvans, Axel Lundegårds eller Bernhard Meijers romaner och noveller. Hos Gustaf af Geijerstam nämns en ungdomsbjudning med danslekar i inledningen av hans första novellsamling.⁷ I Oscar Levertins *Från Rivieran* omnämns en Amaranten-bal i förbigående som ett ljuvt minne.⁸ August Strindberg är som vanligt ett undantag, men inte heller hos honom förekommer några längre skildringar av eller scener på baler. Den folkliga dansen spelar en långt större roll som lantlig utlevelse i *Hemsöborna*, eller som bakgrund under den förföriska midsommarnatten i *Fröken Julie*. Vad som finns är istället omnämmanden i framför allt *Giftas* och *Tjenstevinnans son*.⁹

Kastar man en drömsk blick ut mot den stora världen, tycks de svenska förhållandena i stort gälla i övriga delar av västvärlden under motsvarande period. Det vill säga bland de kvinnliga författarna i de samhällen där samma sociala klass uppstod och expanderade, först och främst i Storbritannien.¹⁰ Redan i Fanny Burneys brevroman *Evelina* 1778 (vars hjältinnas uppväxt och introduktion till stadssocieteten på sin första bal i hög grad påminner om Otilias i von Knorrings *Illusionerna*) tvinnas ett flertal av de teman samman som också behandlas i de svenska romanerna.¹¹ Det gäller också närmast samtliga Jane Austens romaner. Det är bara i *Persuasion* (1817) som balen enbart spelar den passiva rollen av symbol för den sociala position som sätter käppar i hjulet för huvudpersonens utveckling. Medan de spelar en central och pådrivande roll i *Sense and Sensibility* (1811), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *Northanger Abbey* (1817) och inte minst i *Pride and Prejudice* (1813), vilken närmast utgör en bokmärkeskarta över de ämnen som jag kommer ta upp framöver, allt ifrån uppföranderegler till opålitliga löjtnanter.¹²

Den anmärkningsvärt stora plats balen har i de kvinnliga, borgerliga författarnas verk berodde på att den utgjorde den miljö till vilken de unga kvinnorna trädde ut på jakt efter en äkta man – deras enda och helt avgörande karriärsteg enligt det borgerliga kärnfamiljsidealet och den samtida lagstiftningen.¹³

Fredrika Bremer påtalade och kritiserade detta redan i *Hertha* 1856. ”I vårt vanliga sällskapslif träffas unga personer af olika kön vanligen endast inom sällskapskretsarne eller på balerna der de blott kunna se och lära känna det yligaste af hvarandra, hvilket hos många menniskor, icke är hvad de äga bäst. Flärdens marknader är deras förnämsta mötesplats.” (Även om hennes kritiska utgångspunkt var att så få giftermål – enligt hennes erfarenhet – kom till stånd. Det vill säga att marknaden fungerade dåligt.)¹⁴

Det är därför typiskt att Anna i Bremers debut säger sig inte ha haft roligt på dan-

sen i och med att Axel inte är där. Då hon är engagerad på annat håll fyller balen inget behov. Dessutom demonstrerar Anna inför Axel både sitt känslomässiga åtagande och sin monogama lojalitet. Att en ogift kvinna inte gärna ska roa sig på bal om hon redan lovat bort sitt hjärta står klart redan 1828. Speciellt då själva ”dansen” är en omskrivning för uppvaktningen, den kärlekens budgivning och förhandling som ska resultera i äktenskap. (Något som, för att garantera känslans renhet, idealt sker utan utomstående inblandning – de mer praktiska, rationella överväganden som här demonstreras av Axels parodiska Farbror och Annas komiska Tante). Berättelsen avslutas mycket riktigt då den dittills anonyma brevberäaren för första gången ges röst. Janne skriver till sin syster Ulla att hans arbete är över: ”Jag har ingen förtjänst här nu mera. Ko... respon... dansen är slut. Herrskapet ha gift sig med hvarandra. Guds fred.” Festen är över, den ljuva musiken har stillnat, det är dags att reda sig ett hem.¹⁵

Balen är bara ett kort och tillfälligt steg ut från hemmet. Vilma Lindhé redogör koncist för prioriteringarna i ”Farmors porträtt”: ”I balsalen öfverstrålade hon alla, men det var i hemmet, bland hennes små syskon, man skulle se henne. [...] Hon var ej endast hemmets ros, utan äfven dess välsignelse.”¹⁶ För, som Mathilda Roos skriver, ”[...] qvinnan är nöjd, om hon får älska, om hon har ett hem att syssla i, små barn att vårda. Tro mig, inga triumfer, inga framgångar i verlden kunna fylla tomheten i det bröst, vid hvars hjerta intet barn hvilat.”¹⁷

Men därför ska naturligtvis inte balens betydelse undervärderas. Den var en scen laddad med dramatik, en naturlig utgångspunkt för en stor mängd möjliga litterära intriger och/eller samtidskommentarer. För det var också en högst verklig social spelplan inför vilken den unga kvinnliga läsaren var i stort behov av råd och stöd, något hon kunde få genom den didaktiska borgerliga 1800-talsberättelsen.¹⁸

Däremot var balen som tema, motiv och symbol tydligt socialt avgränsad. Det är anmärkningsvärt och typiskt att det inte i en enda berättelse förekommer några av de musiker som rimligen utgjorde förutsättningen för dansen. Det berättas aldrig vilka instrument som användes, inte heller var musikerna fanns placerade eller hur många de kan ha varit. Faktum är att de överhuvudtaget aldrig ens omnämns – inte med ett enda ord. Det enda ställe jag alls har kunnat finna där den som spelar beskrivs är i en scen i Mathilda Roos *Höststormar*. Romanens två kärlekspar, sent hemkomna till en av huvudpersonerna, ställer till med en improviserad dans och tvingar familjens barnflicka att klä på sig och om och om igen klinka de få valser hon kan på pianot.¹⁹

Förberedelser inför balen

När en ung kvinna för första gången begick sin ”inträdes-bal” eller blev ”officiellt presenterad i sällskapslivet – kom ut – som man säger” eller rätt och slätt ”presenterades” (av lat. *presentare* – ”göra närvarande”, liksom som en gåva, en present) var det med andra ord en avgörande händelse.²⁰ Hon introducerades då som på en gång säljare och handelsvara på äktenskapsmarknaden, för att där under en begränsad tidsrymd försöka välja och bli vald av en man som med största sannolikhet skulle komma att bestämma resten av hennes liv. (”[M]itt hjerta kom alltid i kort gallop, när man talade om den första Amaranthen, der det var beslutet [sic] och beramadt, att jag skulle göra mitt inträde och för första gången i min lefnad bevista en verklig bal. [Jag...] ehuru, darrande, längtade till den stora dagen).”²¹

För de flesta unga kvinnor bör det ha varit denna dag de för första gången på allvar skulle betygsättas utifrån sin bakgrund. Deras uppförande och framträdande skulle offentligt värderas, deras förhoppningar näras eller stäckas.

De borgerliga flickornas uppfostran tycks i första hand syftat till att dels göra dem till goda hustrur, dels få dem att framstå som åtråvärda för de potentiellt goda makarna. Framför allt skulle de vara ödmjuka, blygsamma, lyhörda och behärskade. Men rollerna var också motstridiga. En god hustru skulle härska med fast hand över hushåll och barnuppfostran, genomleva graviditeter och förlossningar samt tillfredsställa sin makes sexuella behov. En åtråvärd ungmö skulle däremot utstråla oskuld och anpasslighet, okunnighet och underdånighet. Den aktiva handlingskraft som skulle komma att krävas av modern och makan fick inte förorena det passiva objekt som skulle väcka männens begär.²² Vad signaturpoeten, Svenska Akademiens sekreterare och åttitalets dominanta konservativa kritiker, Carl David af Wirsén, kallade den unga, ogifta kvinnans ”dufvosinne”:

Hon vandrar hörsam och trägen i hemmets sysslor; aningen om kvinnans bestämmelse kan genombäfvä henne, men blifver dock ej mer än en omornad aning, åt hvilken ingen alltför trägen uppmärksamhet lämnas. [...] Renheten yppar sig i hennes enkla väsen, hennes osökt blygsamma ord och uppförande. Och när hon så möter den hon älskar och med hvilken hon skall förena sina öden, är hon, såvidt en människa kan vara det, snöhvīt och oskyldig [...]²³

Denna konflikt, detta paradoxala krav på kvinnans dubbla roller är något som framstår med hela sin märkliga absurditet i balsituationen. Först och främst genom att hennes möjlighet att nå ekonomisk framgång genom att framstå som en åtråvärd handelsvara, krävde att hon på inget sätt tycktes själv göra eller ens vara medveten om de ekonomiska överväganden som styrde i bakgrunden. På samma sätt krävde

en framgångsrik karriär att via sexualiteten bli mor, att hon på intet sätt avslöjade någon sexuell medvetenhet. Det rosa täcke som effektivt skulle skydda idealet från verkligheten var Kärleken – helgedomen på marknadsplatsen. Ett tempel som, förkroppsligad av kvinnan, illusoriskt svävade, oanfrätt av den omgivande kommersiella verklighet som var dess faktiska grund.

Anledningarna till att de ekonomiska hänsynen behövde balanseras med känslomässiga investeringar var förmodligen flera. Det borgerliga samhället byggde på kärnfamiljen som sin minsta ekonomiska enhet och stabiliteten krävde att denna reglerades av mer långsiktiga värderingar än den rörliga marknadens. Framför allt genom att det livslånga åtagande – kodifierat i bröllopslöftena – att hustrun, modern skulle bevara kärnfamiljen intakt oavsett eventuella ekonomiska fluktuationer.²⁴ Motsvarande innebar det ett åtagande från mannens sida som balanserade hans ekonomiska och juridiska övermakt.²⁵ Ändå kan också ett sådant avtal eller åtagande naturligtvis brytas så länge det grundas på rationella överväganden. Om det pris i form av socialt kapital – rykte och anseende – som måste betalas inte är oöverkomligt högt, finns inte längre något skydd mot den kyliga kalkylen. Stöptes däremot denna inre och yttre föreställning – av ett tryggt, kärleksfullt hem, genomsyrat av de normer samhället omhuldade – i känslomässig form, undantogs äktenskapet så långt det var möjligt från de rationella överväganden som styr en marknad.²⁶ Och eftersom marknaden dominerades av männen låg det framför allt i kvinnornas intresse att odla föreställningen om äktenskapet som genomsyrat av, grundat på kärleken. Speciellt då ett rationellt förhållningssätt inte heller ingick i kvinnorollen och därför aldrig kunde formuleras som ideal, utan tvärtom bara som en karaktärsbrist (att vara kall och beräknande) eller en påtvingad uppoffring hos en kvinna. Istället fick den unga kvinnan härigenom en reell maktbas då hon med hänvisning till kärleken eller brist på kärlek legitimt kunde hävda en egen vilja.²⁷ Som Ingeborg Uggla i Fredrika Bremers *Hertha*, vilken enligt moderns bittra beskrivning skulle varit gift ”om hon inte i unga år varit en romanesk toka och nekat ett hederligt tillbud, blott emedan hon icke var kär i karlen, kan tänka.”²⁸

Visserligen rymmer de borgerliga romanernas åtskilliga varningar om hur den ”blinda”, det vill säga irrationella kärleken kan leda fel och resultera i katastrofala konsekvenser, som till exempel för Ottilia i *Illusionerna*, men i grunden ställer sig berättelserna på kärlekens sida. Återkommande skildras också i litteraturen den tragiska tomheten och bristen på lycka i äktenskap grundade på annat än kärlek. Till exempel finns det som centralt tema i Benedictssons *Final*, och Alfhild Agrells hela novell ”Utan kärlek” bygger, som titeln signalerar, på motivet.²⁹ Men kanske mest typiskt skildras det i Mathilda Naumanns ”Evas dotter”. Den firade Hildegard gifter sig med en långt äldre kammarjunkare efter att ha ratats av den moraliskt heder-

värda och karaktärsfasta doktor hon egentligen förälskat sig i. Istället bygger hon sitt äktenskap på materiellt överflöd och odlar sin fåfånga. Hennes öde är med andra ord välförtjänt när hennes två döttrar, tunt klädda enligt modet istället för klimatet, dör i scharlakansfeber. Visserligen visar sig modern i en misstänkt utsökt sorgtoalet, men den varmhjärtade berättaren vill ändå inte döma henne utan hoppas att den äkta sorgen ska tvätta bort ”flärdens fläckar från hennes hjerta”.³⁰

Också här styrs berättelsen av den lätt paradoxala dubbelheten mellan det privata och det offentliga, mellan det naiva och det medvetna. Ständigt framhålls det okonstlade, det av kunskaper om sällskapslivet ännu oanfrätta. Något som till exempel signaleras av namnet Arla i Lefflers ”En bal i ’societyten’” liksom av beteckningen ”Rosenknoppen” i Wahlenbergs novell.³¹ Den beskrivs genom mannens ögon i Mathilda Roos *Familjen Verle*: ”’Hvad hon är söt och älsklig!’ tänkte han, ’hur kan man vara så blyg och barnlig och ändå ha så mycken kvinlig hängifvenhet öfver hela sin varelse...’”³² Idealet återfinns också i en föregivet dokumentär ungdomsessä om två systrar av 1800-talets stora politiska reformator, ansvarig för avskaffandet av den (jämförelsevis) adel- och prästdominerade ståndsriksdagen och vår första statsminister – Louis De Geer: ”Deras konversation hade en viss färg, just derföre, att den var så okonstlad.”³³

Det vill säga att berättelserna rådde den unga kvinnliga läsaren att helst vara omedveten om det intriganta spel hon just instrueras i.

Samtidigt var det en balans eller ett motsatsförhållande som också tog plats i själva kärleksrelationen och den känslomässiga lojalitet denna garanterade som balans till en instabil marknad. Å ena sidan handlade det om ett strikt personligt åtagande som verkställdes i kärnfamiljens skyddade sfär (vad som försiggår inom hemmets fyra väggar angår ingen annan), å andra sidan kunde det ju inte vara helt privat eftersom detta var värderingar som måste initieras och regleras enligt ett allmänt, överenskommet system. Här var litteraturen med sin egen dubbla funktion av på en gång offentligt och privat medium mycket effektivt som forum och kommunikationskanal.³⁴

Dessutom fick själva kärlekssagan drag av skådespel inför offentligheten. Medan förlovning, lysning och bröllop innebar en offentlig ritualiserad prövning och ett godkännande av förbindelsen, blev uppvaktningen en friare uppvisning av de känslor, karaktärer och den relation som det inbördes förhållandet skulle komma att grundas på.

Så litteraturen förde fram förälskelsen, den äkta kärleken som ideal till sin publik – även om den naturligtvis måste byggas på stabil ekonomisk grund och gärna ett materiellt överflöd. (De män som utan ekonomisk trygghet försöker förverkliga en kärleksrelation med en kvinna framställs vanligen som skurkar. Antingen försö-

ker de cyniskt gifta sig till pengar eller också leker de med det kvinnliga offrets känslor.³⁵) Men författarna passade också på att förevisa marknadens krassa kommersiella grund som en varning till sina läsare. Något som framstod i kallt ljus när känslor av någon anledning saknades. Då Ottilia i *Illusionerna* redan har hunnit engagera sig känslomässigt när hon går på sin första bal, och den älskade (men i verkligheten dödsbringande förföraren) Otto inte är där, så framstår denna i sin nakna kommersialism. Utan kärlekens skyddande illusion, känner hon sig som en handelsvara utlämnad åt marknaden: ”Jag föreföll mig sjelf som ett offer, när man utstyrde mig i frasande siden och deröfver en florsklädning, som i sin nedra kant bar en krans af fina ljusröda törnrosor.”³⁶ Först när den romanens manliga ideal, baron Edward presenterar sig som uppvaktande alternativ – ett förmånligt bud på hennes hand – förmår hon börja glädjas åt tillställningen. När så Otto slutligen ändå kommer kan Ottilia i skydd av sin förtröstan på hans känslor till och med njuta av rollen som marknadsobjekt, och börja se sig själv och sitt värde utifrån, med andras ögon.³⁷ Hon vilar i hans armar i valsen:

[...] ja, då först hörde jag upprepas omkring mig: Hvem är den flickan med törnrosorna? Hon är mycket vacker! Hon är för söt! En rigtig skönhet! En verklig magnet! etc., etc. Gud vet, hvad sorts öron vi, flickor, hafva; men höra förträffligt allt dylikt, det göra vi! Jag tror, att den hörseln går allt lite genom ögonen. Men hvad skall du tänka och säga om din Ottilia, käraste Mormor, när jag tillägger, att dessa smickrande loford gjorde mig outsägligen glad! Nu lönade det sig att vara vacker, att vara omtyckt och firad! Nu, när min Otto kunde få se det och äfven glädja sig deråt!³⁸

För om kvinnorna tvingades anamma en strategi som krävde att de förnekade den kommersiella verkligheten för att uppnå maximal vinst, var detta en illusion som författarna effektivt verkade vilja beröva dem. Åtminstone i så måtto att de inte skulle vara omedvetna om att det förekom cyniska lycksökare. Fredrika Bremer inledde *Hertha* (1856) med en brutal beskrivning som utgjorde utgångspunkten för hennes ambition att reformera äktenskapsinstitutionen. På en supé hos familjen Dufva i ”Kungsköping” strövar berättarrösten från sällskap till sällskap:

Vi vilja lyssna till, hvad några herrar säga der borta.

A. Det här är fasligt tråkigt. Här blir visst inga spelbord i afton.

B. Tror knappt. Låt oss göra det bästa af eländet. jag går att språka med damerna.

A. Det skall fan göra! Det är så besvärligt att kurtisera. Nej, jag går på klubben, röker en cigarr och beställer en bål punsch, och ni äro välkomna att hjälpa mig tömma den!

B. Inte så dumt, men – jag vill ändå först språka lite med lilla fröken D. Flickan är rätt söt och säges ha sina femtitusen banko att vänta.

- C. Presentera mig för henne, min bror, var god och presentera mig; eller säg mig först, ty jag är nykommen på orten, hvilka äro de rikaste flickor här i sällskapet?
- B. Kan just icke säga, så noga;... låt oss se oss omkring; först ha vi husets döttrar; – min vän v. Tackjern är förlofvad med en af dem, – men de andra sex eller sju äro ännu ”à prendre”.
- C. Alltför söta duvfor; men ha de något att komma med? – du förstår!
- B. Ingenting just, tror jag, utom vackra fjädrar – en vacker utstyrsel.
- C. Så låta vi dem flyga. Der borta sitta två alltför täcka flickor, lika hvarann som syst-rar...
- B. Fröknarna Rosen, ”Rosorna”, som de vanligen kallas; rätt charmanta unga flickor, de ha många talanger....
- C. Ja, men ha de något i kontanter; också?
- B. Ingenting, utom hjertan och rosor.
- C. Så låta vi dem sitta. Nå vidare i marknaden!³⁹

I von Qvantens ”Pensionskamraterna” från 1885 heter det:

- Det var en tusan till fuling, du gaf mig till vis-à-vis, sade underlöjtnanten, Enoch Lindman, efter fransäsens slut åt löjtnant von Mexer.
- Såå! fann du henne så ful? Men hennes far säges vara milionär.
- Var god presentera mig för henne. Är hon enda barnet?
- Nej, ännu så länge har hon bara nio syskon.
- Ja så. Då vänta vi med presentationen.⁴⁰

Samtidigt visar citatet att det vore för enkelt att hävda att kvinnorna enbart framställdes som om de förde med sig pengar, ”monetärt kapital”, i boet. Också deras utseende och uppträdande betingade ett värde, ett ”symboliskt kapital”, närmare bestämt ett ”socialt kapital”. Framför allt var detta naturligtvis något som de fått med sig hemifrån – föräldrarnas egen symboliska och monetära förmögenhet investerades i barnen och manifesterades i de unga männen och kvinnorna: Hur väl de var klädda, hur de förde sig, hur de fostrats. Detta ”sociala kapital” gick också att växla, eller ”konvertera” till monetärt. En tillräckligt åtråvärd kvinna kunde gifta sig rikt, på samma sätt som kvinnor förbättra sin sociala status med hjälp av pengar genom att klä sig vackert och lära sig att föra sig.⁴¹

Likaså hade naturligtvis en man större möjligheter till framgång om han var belevad, spirituellt, stilig, etcetera.

Men oavsett arten av det kapital kvinnorna förkroppsligade framgår det av litteraturen att det var de som var handelsvaran, det passiva objektet, medan männen var de aktiva köparna. En aktiv kvinna beskrivs som intrigant. Det gäller Saima Rönne i Benedictssons drama *Final*, liksom i Naumanns ovannämnda novell. I den senare

är det Jenny som är ung, blygsam och oskyldig medan Hildegard är ”Evas dotter”. Det vill säga att hon manifesterar de traditionellt ”typiskt kvinnliga” egenskaperna – framför allt i förhållande till mannen – när dessa inte disciplinerats av en karaktärsdanande uppfostran. Hon är lockande, behagsjuk, ostadig, förledande, intrigant.⁴² Eftersom sådan självmedveten behagsjuka ändå uppskattas i sällskapslivet är hon ”firad”. Så då hon aktivt lägger an på den attraktiva doktorn, som Jenny är blygt förälskad i, faller han. Men då Hildegard i sin iver att bli av med rivalen avsiktligt kladdar ner den skira Jenny med kyckling, märker doktorn detta och fjällen faller från hans ögon! Varpå Hildegard, som beskrivits, döms till kammarjunkaren.⁴³

Att klä sig till bal

Att besudla en kvinna, att förstöra hennes utseende, är ett beprövat sätt att förringa hennes värde i hennes egna liksom i omgivningens ögon. Även om det inte är det enda som avgör individens sociala värde är utseendet ytterst viktigt, speciellt för de som för första gången ska presenteras. Flickorna Verle är till sist färdiga: Luggen är krusad, håret lockat med tång och frisyren sprider en svag doft av bränt hår; klänningslivet är hårt snört, kjortlarna hänger jämnt, tunikan pöser lätt och luftigt, ett sammetsband är knutet runt halsen, turnyren puttar ut, näsduken är instoppad under livet och solfjädern hålls i handen då fickor saknas. Handskarna knäpps runt handleden, på fötterna vita atlasskor. ”Nu skulle förevisningscermonien börja; ljus tändes i kronan och i lampetterna på ömse sidor om trymån, så att flickorna riktigt skulle kunna beskåda sig i det höga spegelglaset.” Hela hushållet, inklusive tjänstefolket samlas för att se deras avfärd. Och flickorna måste vända och vrida på sig och beundras. Far tillkallas och en orolig tystnad sprider sig när han inte omedelbart brister ut i beröm.⁴⁴

Att de litterära skildringarna demonstrerade och bekräftade de villkor som gällde för kvinnorna speglas av de dokumentära källorna angående modets diktat för respektive kön. Else Kleen skriver 1910 i sin kulturhistoriska krönika om 1800-talet, *Kvinnor och kläder*, att från ”1800 har männens dräkt från år till år nivellerats ända därhän att det numera skall en viss teknisk kunnighet till för att på något avstånd bedöma huruvida en mansdräkt är ’god’ eller ful.” Och hur dessa från och med 1830-talet ”går sin definitiva totalförmörkelse snabbt till mötes.” Allt medan kvinnomodet – om än i olika vågor – anbefallde kläder som syftade till att i så hög grad som möjligt dra blickarna till sig samtidigt som de förhindrade rörligheten. Kleen redogör för krinolinens framväxt från slutet av 1840-talet som i form av olika märkliga konstruktioner levde kvar till mitten av 70-talet då den övergår i den inte heller så praktiska turnyrens vaggande ankstjärt.⁴⁵

Därtill disciplinerade korsetten eller snörlivet kvinnornas kroppar under hela århundradet, inte minst under det i flera avseenden formmässigt strama 1880-talet. Något som också gällde skorna under decenniet.

Åttioalets passion för det stramt åsittande berörde dock icke endast lif och snörlif. Skodonen voro både för smala och framför allt för små, idealet var att ha en liten fot, och det ansågs icke så förskräckligt viktigt att den skulle vara af ädel form. Eller kanske rättare sagdt, man intresserad sig icke alls för fotens form, bästa beviset på detta öfersitteri är att skodonen gjordes raka, det vill säga fullt symmetriska, utan höger- eller vänstersko. För att foten skulle verka liten gjordes tån så kort och klacken så hög som möjligt. [...] Häst och vagn blev en nödvändighet, för kvinnan] skulle omöjliggen kunna gå någon längre sträcka med den fotbeklädningen.⁴⁶

Kontrasten mellan männen och kvinnorna var påtaglig. Med reservation för skribenternas polemiska utgångspunkt beskrevs 1886 modet av den anonyma författare till *Svar på frågor rörande Reformfestdräkten m.m.*:

[...] den, som veta hvad våra damers festkläder kosta och äfven huru de vexla, finner, att de ingalunda äro lämpliga från ekonomisk eller praktisk synpunkt sedda, och från estetisk eller hygienisk taga de sig sällan bättre ut. Hvem mins ej modet för tre år sedan. Klädningskjorteln var så snäf, att man för att ikläda sig densamma måste krypa in i den som en sotare i en skorsten och med all magt sammanklämma axeldelarne för att skuldrorna skulle gå igenom. derpå skulle kjorteln ytterligare medelst band fastbindas om höfterna och ännu längre ned, för att man så mycket som möjligt skulle likna en struken visp. Man har förebrått reformdräkten, att den blott lämpar sig för ”smärta, liljestjekliska” damer och ej för de ”fylliga, mognande rosorna”; hur männe dessa sednare sågo ut i nyssnämnda mod?

De nyare franska moderna ha haft och ha ännu mycket med det bakre partiet att skaffa, för att göra det så luftigt och draperadt som möjligt. Till ofvannämnda mod hörde ock ett inveckladt uppuffningssystem. Då man med en klädning sydd efter detta mod skulle sätta i en vagn, var det ej möjligt att göra det på vanligt sätt: man måste, för att icke spränga de sammanhållande banden och skrynkla det dyrbara tygets uppfästningar, sätta sig nästan på höften. Man är färdig att förakta sig sjelf vid tanken på att hafva frivilligt underkastat sig denna tortyr för modet skull.⁴⁷

Medan professorn i medicin, riksdagsmannen och debattören Curt Wallis året innan kunde kontrastera med att: ”Den manliga dräkten är nu en *jemlikhetens* dräkt; på samma gång är den en *arbetsdräkt* [...] Den har med få ord allt mer utvecklats till att blifva *anspråkslös* och *beqväm*.”⁴⁸ En relativ sanning som understryker kvinnoklädseln bristande bekvämlighet.

En tanke kring klädmodet är också att snörlivet symboliserade och sammanfat-

tade det sociala förbudet mot varje påminnelse om graviditet i offentligheten, eftersom allt som hade med moderskap att göra var hänvisat till det slutna hemmet – borgerlighetens ”intimsfär”. Man kan notera vad som tycks vara en total frånvaro av graviditetsskildringar och gravida kvinnor före 1880-talet.⁴⁹

Ytterligare en möjlighet är att det bland annat var den borgerliga affärs- eller tjänstemannens diskreta uniform som de facto fick den militära att framträda desto överdådigare. Något som skulle kunna bidra till att officerare gärna framställdes som ytliga förförare – och den i litteraturen återkommande, självmotvetna och nöjeslystna löjtnanten blev därmed besläktad med den kvinnliga kokotten.⁵⁰

Därför får också beskrivningarna av kvinnornas kläder stort utrymme, som då Otilia, i citatet ovan från *Illusionerna*, nogsamt skildrar den klänning hon så motvilligt klär upp sig i – och, kan man notera, utgör alltså därtill en viktig del av själva berättelsernas språkdräkt. Leffler använder en dryg sida för att detaljerat beskriva Aurore Bunges klädsel under de övriga kvinnornas ogillande blickar på ”En bal i ’societeten’”.⁵¹ Likaså låter Aurore von Qvanten berättaren slå fast ifråga om den nyförlovade Anna Stjernklo att: ”En utsökt toalett bidrog äfven till att höja behag, hvilka ungdom och sällhet äro så mäktiga att idealisera.” För att inte läsaren ska behöva tvivla får denne sig till livs en lång vällustig skildring:

Omkring den unga flickans mjukt spensliga former slöt sig en ljusblå moiréklädning, garnerad med de finaste brüsselspetsar; de blonda lockarne sammanhölls af en krans fransyska *marguerites*, och halsens och de mjukt, mot den fina handleden afrundade armarnes skära hvithet höjdes blott ännu mer genom ett garnityr af hvita, orientaliska perlor.⁵²

Samtliga dessa beskrivningar understryker också att de unga kvinnornas första framträdande i offentligheten var en händelse som angick hela familjen, som framgår av uppståndelsen hos familjen Verle. Sömmerskan hos familjen Svan noterar irriterat att hon för ovanlighetens skull inte får bestämma: ”[...] ja det var den gamla, vanliga historien, mödrarne blefvo alltid så nervösa, när man skulle till att sy deras dött-rars balklädningar [...]” Medan statsrådet i Lefflers ”En bal i ’societeten’” tvärtom insisterar på att den modemedvetna mamsell Nilson ska bestämma dottern Arlas klänning, för att den ska bli modernt djärvare än hans tillbakadragna, konservativa hustru önskar.⁵³

Skälen till att det var en familjeangelägenhet var flera och betydelsefulla. Om dottern inte lyckades hitta – bli hittad – av en man med ekonomiska förutsättningar att försörja henne, och hennes far inte var rik nog att försörja även svärsonen, förblev hon sannolikt ogift och skulle därmed fortsätta att ligga familjen till last. Därför

konfronteras de unga kvinnorna gång på gång med kravet att de ska gifta sig, om de mottar ett frieri från någon som är villig att försörja dem. Ett tvång som Bremer gestaltar i *Hertha*. Fru Ugglas bitterhet över dotterns tidigare avslag har redan nämnts, och nu pressar hon henne att så gott det går – men allt mer resignerat – att försöka väcka någon mans intresse. Parallellt beskrivs Eva Dufva som förlovat sig med den rika men känslolika Brukspatron Tackjern och visserligen såg ”blek och föga lycklig ut. Men hon var en af många systrar i ett föga rikt ehuru temligen behållet hus, och – föräldrar och syskon hade varit så glada åt det rika anbudet. Hon skulle göra dem lyckliga. kunna [sic] bjuda sina föräldrar till middag, sina systrar ut på landet, till sig i det gröna.”⁵⁴

Brutalast skildrat av Alfhild Agrell i ”Utan kärlek”. Styfmodern har lagt beslag på hennes arv, och talar om att hon inte tänker föda eller kläda henne vidare. Så vad ska hon nu göra?

”Jag kan bli guvernant”, sade hon slutligen lite högdraget, fast läpparna darrade.

”Guvernant!” Styfmodern skrattade nästan godmodigt. ”Hvad ska’ du då lära ungarna, om jag får fråga? Att hänga läpp och se ynkliga ut, hä?”

Styfmodern hade rätt. Hvad hade hon att lära bort! Hennes uppfostran var ju endast en yttlig småstadsuppfostran.

”Jag kan bli husmamsell”, mumlade hon trött.

Styfmodern ryckte på axlarna. ”På *den* brödkanten kommer du snart bita af dig tänderna, det kan du vara lugn för. Jag känner dig, jag. Då är det intet värdt att komma med något ’lip’. Den som ska’ tjena behöfver både näbbar och klor, och du har ingendera delen. Nej, då är det bättre ta’ Tengberg. Han har varit här i afton och bedt mig tala för sig ännu en gång.”

Flickan kastade hufvudet tillbaka och de milda, blå ögonen flammade till. ”Tengberg, läderhandlaren! Sempel, obildad, rå! Nej, aldrig!”

”Åh, bevars,” snäste styfmodern, ”när man är så gammal som du, fattig och utan utseende, får man väl vara så lagom nogräknad. Tengberg är förmögen och beskedlig [...]”⁵⁵

Så det är med andra ord inte märkligt att denna oerhörda händelse i en ung borgerlig flickas liv gång på gång också gestaltas i åttitalls litteraturen. En initiationsrit som normalt skedde under andra hälften av hennes tonår, någon tid efter det att hon ”gått fram”.⁵⁶ Det vill säga efter att ha undervisats i den av kyrkan övervakade samhällsliga moralkoden, och officiellt har underordnat och internaliserat den – storförhör följt av nattvardsgång.⁵⁷

Dörrarna till salen slås upp

Världen öppnar sig glittrande, förförlig och farlig. För även om det finns skäl att understryka de krassa, långt ifrån romantiska villkoren, är det samtidigt viktigt att betona att marknaden i det borgerliga liberala samhället ändå, om än inom vissa gränser, var fri.⁵⁸ För en ung kvinna bör den ha varit – och i alla fall är det så den gestaltas – ett tillfälligt andrum mellan det snart lämnade gamla och det hägrande nya hemmet. Metaforiken är talande, hon ”kommer ut”. Mellan sin presentation och det eftersträvsvärda giftermålet skildras hur den unga kvinnan lever ett om inte otyglat, så relativt obundet liv. Här finns en möjlighet att bli uppskattad, uppvaktad i en atmosfär laddad av erotiska övertoner och vetskapen om hur mycket som står på spel. Hon kan nu delta i ”sällskapslivet”, vilket inkluderar en mängd sorts sociala evenemang, med balen som självklar medelpunkt. Som när Bertha Funcke i Mathilda Kruses (”Stella Kleve”) roman med samma namn kommer tillbaka från utlandet och avnjuter den position resan införskaffat henne. ”Hon var mycket med – mera än någonsin – på baler, middagar, theatrar, slädpartier, ridturer och basarer.”⁵⁹

Hur långt denna period av frihet kunde utsträckas berodde på hur åtråvärd kvinnan framstod via kombinationen av pengar, charm, utseende och förbindelser. Men som allra längst bör den ha handlat om cirka tio år, från 16, 17-årsaldern (som Bertha Funcke) till 27, 28. Det är det tidsspänn under vilket Aurore Bunge – i Anne Charlottes Lefflers beskrivning i alla avseenden exceptionellt rikt begåvad – har släppt sig lös i societeten.

Hon var nu snart 30 år och ej längre på höjden af sin skönhet. Hennes hy hade förlorat i friskhet, det var endast vid ljussken, som hennes utseende numera gjorde sig fullt gällande, och hon visste det. Sedan hon var 17 hade hon dansat hvarje vinter i Stockholm och hvarje sommar vid badorter. Det var ej underligt att hennes yttre slutligen började bära spår af detta lefnadsätt. Hon visste, att den varma beundran, som alt sedan hennes första uppväxt omgäfvit henne, åtminstone ej längre var i tilltagande, om också något aftagande ej ännu visat sig. Hon var fortfarande ett eftersökt parti och ingen af de unga flickor, som hvarje år uppträdde på den fina världens horisont, kunde ännu jämföras med henne i skönhet; och dock kände hon mycket väl att den hyllning, som omgaf henne, var en nyans ljummare än förr och att hon redan bestigit den höjdpunkt, från hvilken vägen började slutta utför.⁶⁰

Aurore Bunge som egentligen revolterar mot, eller i alla fall föraktar konventionens fordringar har sträckt ut sin frihetstid så långt som möjligt, men nu håller tiden på att rinna ut. Något som naturligtvis inte får märkas om kvinnan ska ha den sista chans hon behöver, även om man som Aurore Bunge har en stor förmögenhet som

garanterar giftermål. Men vad Leffler gestaltar är att den frihet som manifesteras i balen uppenbarligen är värd risken. (Naturligtvis villkorat av förmågan hos de unga kvinnorna att framstå som begärliga objekt.)

Det är en berusande frihet, för den som vill bejaka den. Anna Wahlenberg skildrar i ”Rosenknoppen” (1882) hur tid och rum försvinner, vardagens gravitationskrafter förlorar sitt grepp tillsammans med det ansvarsfulla förutseendet.

De dansade, men på ett sätt som Louise icke känt till det förut. Han flög som en vind, och hon som ett maskrosfjun, viljelöst fördt af den. Hvarf på hvarf foro de öfver den långa salen, utan att hon kände den minsta trötthet, förr än hon flämtande fann sig nedsjunken i ett soffhörn.⁶¹

Medan Mathilda Roos betonar den fysiska, sexuellt laddade karaktären i ”Oförgätliga ögonblick” (1888).

Snart var balen i full gång, uppbudningar och samtal lifliga, trängseln stor både mellan och under danserna och värmen i proportion dertill. Och i den upphettade luften, mättad af kväfvande vällukter och genomstrålad af ljusreflexer från speglar och kronglas, spredo sig så småningom dessa halft omedvetna stämningar af lekfull erotik, af hemlig trånad, hvilka likt glänsande insekter surra omkring i luften medan ljusen stråla och dansmusiken tonar, men falla ned och dö då balen är slut och musiken har tystnat.⁶²

I Malvina Bråkenhielms kritiska skildring av dansens sexualisering hetsas den stackars löjtnant Palmsköld upp så att han på hemvägen tvingas nyttja en prostituerad.

[...]ej endast den på förmiddagen omsorgsfullt dolda halsen och de runda armarna, utan äfven halfva ryggen och ett godt stycke af den fylliga barmen visade sig blottade för hans beundrande, men till hälften ogillande blickar. Nästa minut hvilade denna halfnakna liksom af tricot omslutna varelse i hans armar.

Han tyckte, att han var fullt försvarad för sitt upproriska samvete, då han, när balen var slut, vid promenaden till sitt hem, mötande en skön qvinna, följde en af henne inbjudande vink. På morgonsidan, då han återvände till sitt hem och kände detta äckel, denna leda vid lifvet genomsmygga hela sin varelse mumlade han ångerfull: ”Det är qvinnorna, som neddraga oss till den ståndpunkt på hvilken vi stå (ofta nog) i detta hänseende. – Vore *de* mer kyska, mera sannt blygsamma både i klädsel och sätt, mera naturliga och okonstlade, så skulle vi egna dem den hyllning, de borde känna sig mest stolta öfver att ega – vårt *hjärtas* ej våra sinnens.”⁶³

Som all berusning är dansen farlig, i dess virvlar är risken stor att den unga kvinnan tappar fotfästet och sugts ner.⁶⁴ Den rymmer i sig en subversiv kraft som står i diame-

tral motsats till det borgerliga vardagslivets ideal: självbehärskning, kontroll – vilka var centrala både som medel och som mål.⁶⁵ Men därför blir den samtidigt en perfekt test av karaktärshalten. Både individuellt och kollektivt.

I artikeln om ämnet serverar *Nordisk Familjebok* en elegant ideologisk lathund för både ras- och könsordningen manifesterad i dansen. Som exempel älskar de slaviska folken lidelsefullt att dansa på grund av sitt sinnliga temperament och sina smidiga kroppar, medan dansen i Spanien är en passionerad livsyttring, ett livsbehov. Spanjorerna är alltid beredda att brista ut i dans eftersom de ägnar så lite deltagande i allvarliga medborgerliga angelägenheter! I Sverige däremot bär våra folkdanser ”en prägel af samlad kraft, vighet, måtta och behaglighet; på ett vårdadt utförande af rörelserna fäste man stort afseende. Männerna spelar den ledande och mest verksamma rollen i danserna” i motsats till Spanien: ”Med hänsyn till icke minst kvinnornas varmblodiga naturell fatta männen dem icke om lifvet under dansen, utan denna utgöras af motrörelser.”⁶⁶

Som ett individuellt exempel låter Mathilda Naumann en ung flicka – som så småningom bryts ner av ödets orättvisa slag – visa sin fina karaktär och sitt värde:

Det var i synnerhet i balsalen, som Tora C. ådrog sig välförtjent uppmärksamhet. Hon älskade dans med passion och kunde gerna tänkas ha lärt dansens konst af Terpsikore sjelf, ty lättare och mjukare rörde sig aldrig en fot, med mera finhet och behag sväfvade ingen fram öfver tiljan, ja, det tycktes ibland, som rörde hon knapt [sic] dervid.⁶⁷

För svagare karaktärer kan den däremot vara förödande. Den ”Lilla aptekar-frun” i Elin Améens berättelse, bara tjugotre år, som dessutom slukar romaner och slarvar med hushållet, är ett lätt offer för en fransk vinagent – en bedräglig blandning av kontinental charm och alkohol: ”Under en dans på en bal hviskade söderns son sin glödande kärleksförklaring till nordens dotter – som han sjelf benämnde dem.”⁶⁸ Medan den betydligt mognare men otillfredsställda Caroline i Mathilda Roos *Höststormar* i dansen uppslukas av sin känslomässiga förvirring. Hon har släppt lös sin passion för baron Dentow, istället för att ta ansvar för hus och hem, man och barn.⁶⁹ Likaså förlorar debutanten Arla i Lefflers ”En bal i ’societyten’” sin sinnesnärvaro i armarna på den erfarna Kapten Lagerskiöld, trots att hon präglats av sin mors sorgfälliga uppfostran att genomskåda yta och flärd: ”Dansen började också snart att utöfva sin verkan på henne; hon glömde allt hvad som omgaf henne, hon gled omedvetet mer och mer in i hans armar, tinningarna bultade och hennes hjärta klappade tätt intill hans. Hon hade kunnat dansa så tills hon hade segnat ned utan medvetande.”⁷⁰

Det är naturligtvis vals de dansar: ”[...] han kastade armen litet häftigt om hennes lif och drog henne med sig.”⁷¹ Denna dans som mer än någon annan utmärkte

den borgerliga balen uppkom i stort samtidigt med den sociala klassen i slutet av 1700-talet och fick sitt genombrott i början av 1800-talet. ”Den dåmera [efter franska revolutionen] tongifvande medelklassen hade icke tid att lära sig de invecklade figurerna [som adeln ägnat sig åt] och lade icke så mycket vikt vid utsökt artiga maner, men fick istället smak för raskare rörelser.” Jämfört med de ritualiserade, kollektiva kontradanserna – till exempel anglais eller fransäs och kadrilj – uppfattades den som vildare, mindre kontrollerad och hade ”[...] gjort ett segertåg kring jorden, tack vare sin svärmiskt erotiska och eldiga karaktär [...]”⁷² Med sin mer individualistiska, friare karaktär svarade med andra ord bättre mot ett borgerligt liberalt ideal.

Louis De Geer skildrade tjugofemårig, 1843, balen och dansen.

Man rör der helt ensam om sin moitié och om det också blott är för en liten stund i sönder [sic], så njuter man en vänlighet och en förtrolighet, som man eljest måste sakna. Om jag utom dansen skall få en flicka att springa tvert öfver golfvet för att taga mig i händerna, så måste jag aldraminst gifta mig med henne, och tacka Gud det hjälper. – Har man någon liten inklinasjon så får man i dansen ett kanske eljest förgäfves sökt tillfälle att säga den några ord, som icke hela världen behöfver höra, och dansar man deremot med någon, som man icke har mycket att säga, så blifva dessa konversationsluckor mindre synliga genom den sysselsättning som sjelfva dansandet gifver. – Dansen förhåller sig till sällskapslifvet, som kärleken till lifvet; den är dess ljuvaste om också ej förständigaste period.⁷³

Och i sina *Minnen* 1892, konstaterar han att: ”I valsen befanns jag icke fullt säker i takten, och som jag i allmänhet icke gärna gjorde hvad jag icke trodde mig göra väl, blef jag aldrig någon valsör och kände mig alltid något modstulen på baler, där eröfringar mest göras i valsen.”⁷⁴

Uppbjuden till pardans

Mathilda Roos, som bör vara den av åttitalisterna som har de flesta balskildringarna, framhåller ofta dansens erotiska, sexuella karaktär. Redan i *Marianne* 1881 för hon samman skildringarna av berusning och kroppslighet i valsen.

Och Marianne och Wilhelm? Ja, de dansade icke minst, de begge. En underlig, obeskriplig dans var det, så tyckte Wilhelm åtminstone. Då han höll henne så der tryckt intill sig och kände huru hennes barm höjdes och sänkte sig med en djup, våglik rörelse, som berusade och liksom qvåfde honom, fick han en förnimmelse af att alla menniskor omkring dem försvunno, att de dansade aldeles ensamma... allt lättare och lättare blef hon i hans armar; han tyckte att de började höja sig öfver jorden. Så här skulle han velat dansa i evighet, dansa som i en dröm.⁷⁵

Också Benedictsson kommenterar dansens sensuella karaktär, fast med perspektivet från motsatt håll.

Fröken Sandgren: Nej, som det flängs nuförtiden kan det inte vara stort nöje [att dansa]. Och jag vet personer som dansa så, att det blir osedligt bara att se på.

Fröken Lundberg: Det beror minsann helt och hållet på damen.

Fröken Sandgren: Naturligtvis! Man kan bli sjuk af att se på somliga. Att klänga sig fast vid en karl och riktigt... Ja, jag vill inte säga mer!⁷⁶

Då balen var förspelet till det äkta ståndet, och valsen borgerskapets mest intima relation till en främling, finns det skäl att understryka inordningen i den heteronormativa samhällstrukturen.⁷⁷ Att det är fråga om en skolning gestaltar Mathilda Roos i den långa skildringen av en ”barnbal”, i *Höststormar*.⁷⁸

Caroline har förälskat sig trots att hon är gift och slits mellan kärlek och moral: ”I sin exalterade sinnesstämning föreföll det henne som en pligt, ett slags kärleksgering att offra både tid och kassa på den mest utsökta tillställning för sina egna och sina vänners barn.”⁷⁹ Det är som om hon vill iscensätta den heterosexuella kärlekens trevande skådespel, för att själv bättre kunna förstå och hantera den. Men viktigare är att det ger Mathilda Roos tillfälle att förevisa det sociala spelet för läsaren med den realistiska ironi, som de kvinnliga 1800-talsförfattarna gärna använde för att kunna formulera social kritik utan att framstå som besvärande eller påträngande didaktiska.⁸⁰ I en lång, detaljerad skildring avslöjas balens mekanismer med hjälp av barnens traditionella sanningssägande naivitet; via deras storögt beredvilliga, men förbryllade känslor. Berättelsen får en avväpnande distans utan att dess verklighetstrohet sätts ifråga, och kastar samtidigt ett obarmhärtigt, ironiskt ljus över vuxenvärldens värderingar och ritualer.⁸¹

De [små balgästerna] voro bjudna på kaffe klockan sex, och de infunno sig alla mycket punktligt, fina, artiga och högtidliga. De små flickorna hade ljusa, tunna klädningar, håret brändt eller krusadt och sammanhållet af skära eller blå sidenband och guldskinnskor på fötterna. De minsta voro åtföljda af sina bonner.

Något besvärade voro de alla af ögonblickets vigt. Då de nigit och bockat för Caroline och, om de hade så mycken sinnesnärvaro, helsat från pappa och mamma, trängde de ihop sig i små klungor, gossar och flickor hvar för sig, med en lika sträng åtskillnad på kön, som om de befunnit sig i en landskyrka. Sedan kommo de sig icke för att säga eller företaga någonting. De små flickorna sneglade på hvarandras klädningar och tryckte sig mot hvarandra; på något afstånd från de öfriga stodo två små systrar och höllo hvarandra hårdt i hand och betraktade alla dessa främmande barn med rädda och undrande blickar. Bland gossarne gick det liffigare till; der utdelades redan knuffar,

der hviskades och fnissades, och tvenne oregerliga sällar började efter några ögonblicks förlopp en liten envigeskamp.⁸²

Barnen betar sig som de skolats, och Roos lyfter fram kyrkan – samhällets högsta didaktiska instans – som den miljö där isärhållandet är som mest utpräglat och institutionaliserat. Och precis som ifråga om de vuxna är det flickornas kläder som beskrivs och hålls fram. Något som markeras ytterligare av fortsättningen.

Emellertid hände det sig att der kom en liten flicka, som var klädd i ylleklädning och hade långa ärmar. Detta var för mycket äfven för den blygaste; sedan man en stund betraktat det lilla fenomenet, – som Caroline kom och presenterade, under det hon klappade henne på hufvudet och uppmanade dem alla att prata med hvarandra och leka och ha roligt – kunde man icke längre beherska sig, utan måste nödvändigt fråga: *hvarför* hade hon långa ärmar?

Hon berättade då att hon *aldrig* brukade få ha korta ärmar.

Aldrig få ha korta ärmar! Man vände sig rundt omkring och betraktade hvarandra med stel förvåning. Men *hvarför* brukade hon ej få ha korta ärmar?

Emedan ... hennes pappa ... inte ... tyckte om det...

Inte tyckte *om* det! Inte tyckte om korta ärmar! Det gick ett mummel af ogillande genom den lilla hopen. Nå, men ... men ... *hvarför* tyckte han inte om det?

Det stackars offret för all denna undran kunde icke gifva någon upplysning härom. Hon hade aldrig fått klart för sig *hvarför* hennes pappa ej kunde tåla korta ärmar, men hon blickade ned och hennes lilla hjerta genombäfvades af en djup smärta vid åsynen af dessa långa ylleärmar, som på ett så sorgligt sätt utmärkte henne.⁸³

Till skillnad från de vuxna kan barnen ännu inte förstå hur deras, det vill säga framför allt flickornas kroppar vartefter erotiseras. ”*Hvarför*”, ”*aldrig*” stiger frågande ur texten. Sexualiseringen framträder desto tydligare eftersom den laddas som något obegripligt farligt. När det dessutom är ett stigmata att ostentativt skyddas från den.

Nu kom en af gossarne springande och drog någon af de små damerna i lockarne och kilade sedan sin väg, under ett högljudt fnissande å ömso sidor. Denna manöver upprepades ett par gånger, såsom särdeles tjenlig att inleda ett förtroligare umgänge herrar och damer emellan.⁸⁴

De vildare pojkarna tar kontakt på det sätt de kan, enligt det expansiva, äventyrslystna ideal de uppfostrats till, i motsats till flickorna.⁸⁵ Ett uppförande som uppmuntras av båda läger och tydligen tolereras av vuxenvärlden som en primitiv variant av hur det bör vara.

Försenad anländer den världsvana Adèle med sina båda döttrar.

”Kära du, förlåt att jag dröjt... men orsaken var den, att Louise’s klädning ej kom hem förrän just nyss. Du kan tänka dig,” tillade hon skrattande, ”att jag låtit sy den hos mamsell Dyrell. Jag ville se om det ej var möjligt att få en barnklädning att sitta riktigt väl, då jag lät sy den hos Stockholms förnämsta sömmerska.”

Åsynen af Louise’s och Annis sidendrägter, rosetter och skära silkesstrumpor verkade högst störande på den glada stämning, som nu herskade bland barnen. De, hvilka nyss betraktat sig som mest framstående i toalettväg, måste nu träda i skuggan för så mycken elegans, och deras hjertan svälde af bitterhet och afund öfver att på detta sätt blifva degraderade. Den lilla flickan med de långa ärmarna gömde sig undan så godt hon kunde, för att slippa skämmas. Hon tyckte att hennes ylleärmar blefvo allt längre och varmare, och hon kände sig icke välvilligt stämd mot sin pappa.⁸⁶

Hierarkierna etableras. Flickornas uppträdande och de bakomliggande ekonomiska resurserna konfronterar barnen; om de för ett ögonblick trodde att de skulle få ha roligt och leka tillsammans har de effektivt lärt sig annorlunda. Det handlar om konkurrens – den tävlan som hädanefter bara kommer att fördjupas bland flickorna om att framstå som det mest åtråvärda objektet. Men flickorna von Linden, som de blivande sociala suveräner de uppenbart är, kombinerar sitt överlägsna utseende med den ideala oskuldsfullhet som indikerar en lyckad uppfostran – de är ”snälla och anspråkslösa barn”.

Det kvinnliga skenets betydelse understryks ytterligare då Louise spiller på sig, vilket får hennes annars kärleksfulla mamma att tappa fattningen och kalla henne slarvig och vårdslös och hota med att Louise aldrig mer ska få en så fin klänning. Bannorna leder till att flickan – nu med uppförandekodexen ordentligt inpräntad – brister i gråt, och därmed bryter mot nästa regel, den om behärskning, vilket får mamman att leverera nya förebråelser. Men då det handlar om barn går till sist ansträngningen överstyr att få Louise att uppvisa vuxenvärldens kontroll – att uppträda som en perfekt liten dam. Berättaren kan roat informera att mamman tvingas retirera till ”små häntydningar på något obestämdt godt för morgondagen, om hon [barnet] blott slutade gråta.”⁸⁷

Inläringen går som framgår nedan inledningsvis ”mycket bra”. Men barnens ännu bara vartefter och delvis disciplinerade förhållningssätt, deras ”okultiverade” reaktioner gör händelserna överdrivna. Den heterosexuella tvåsamheten och balen som marknad framstår i karikerat stroboskopljus. Dansen kan börja.

Emellertid gick det mycket bra, sedan isen väl en gång var bruten. De små kavaljererna blefvo muntra, lifliga och danslystna. Så småningom började äfven vissa slumrande

manliga instinkter att vakna hos dem. Den likgiltighet, hvarmed man först grep sin dam i högen, försvann. Man ville icke längre dansa med hvem som helst, ett mycket bestämdt och ifrigt urval började göra sig gällande; vissa damer blefvo eftersökta och belägrade och hade redan vid andra valsen sina program fulltecknade.

Och så gick dansen allt lifligare. Små, runda kinder började glöda, och små hjertan svälla af dunkla, outhärliga känslor af triumf och lycka, och blå, tindrande ögon blickade omkring sig, stolt och käckt, likt en ung fogel, som första gången pröfvar sina vingar en vacker sommarmorgon och aningsfullt känner hur högt och långt de en gång skola bära honom. [...]

Plötsligen afbröts den rådande munterheten af ett ifrigt och högljudt gräl, som nästan omedelbart öfvergick till handgripligheter. Gerdt hade råkat i tvist med en af sina kamrater om en flicka, på hvilken de båda ansågo sig hafva anspråk för denna dans. Caroline kom genast fram och försökte lugna de små stridskämparne, först med goda ord och så med varningar och hotelser. Men det lyckades ej. Gerdt var i ett tillstånd af fullständig raseri. Hans mörka ögon, vanligen godmodiga och vänliga, gnistrade, hans små händer knöto sig, han stampade och flämtade ursinnigt. Det var som om alla frön till kommande passioner svält och grott inom honom med en förvirrande, bedöfvande styrka. ”Hon ska’ dansa med mig!” [...] Då fick han se hur hans trolösa dam valsade förbi med den lycklige rivalen. Det var för mycket; han kunde ej uthärda en så öfverväldigande harm och smärta. Det brände och stack i honom, så att hela hans kropp skakade. Han sprang in i barnkammaren, kastade sig på soffan och borrhade ansigtet in i en kudde. O, så olycklig och förnedrad han kände sig! Den der otäcka, fula pojken derute, som var fräknig och rödhårig, och som jemt, jemt gjorde narr af honom... Nej, han skulle inte dansa en enda dans till på hela qvällen ... Nej inte en enda!...⁸⁸

Men upproret är naturligtvis patetiskt, och misslyckas.

Emellertid afslutades nu kotiljongen och supén serverades. Gossarne voro härunder mycket artiga kavaljerer, passade ifrigt upp sina damer, lade för dem af maträtterna och undrade med en lätt bugning hvilken sorts vin som behagades? [...] derefter skedde uppbrott och de små förpassades hem, insvepta i schalar och kappor, belastade med kotiljongsdekorationer och karameller, och uppfyllda af det angenäma medvetandet att ha en hel mängd roliga och intressanta saker att meddela pappa och mamma.⁸⁹

Ett fulltecknat dansprogram? (Kotiljong och koketteri)

Marknaden bedömer varornas attraktionskraft, deras värde. Lilla Louise von Linden står självklart fram bland de främsta. Hon blir ”öfverhöjd med buketter och dekorationer” när kotiljongsdekorationerna delas ut, och tillhör förstås dem som ”redan vid andra valsen [har] sina program fulltecknade.”⁹⁰

I dansprogrammen, de blad eller häften som fungerade som intresseanmälningar eller orderblock, noterades uppbudningarna. Där kunde löftet om en vals, förödmjukande eller smickrande, flyttas från en kavaljer till en annan med ett pennstreck och en ursäkt.⁹¹ De var protokoll över supplikanter, lycksökare och libertiner – men de kunde också rymma skrämmande luckor genom vilka framtiden riskerade att falla.

De var de ouppbudna som fick markera dansgolvet gräns i påtvingad passivitet. Till exempel Eugenie i ”En bal i ’societyten’” som söker sig till den unga, fräscha Arla eftersom, som

herrarne anmärkte skrattande sig emellan, att Eugenie ändå inte var alldeles så dum, som hon såg ut. Hon slöt sig alltid till de vackraste och mest firade flickorna för att få en liten släng med af den hyllning, som omgaf dem.

Så fort någon herre nalkades Arla för att bjuda upp, afstannade Eugenies konversation och hennes ögon följde oroligt hans rörelser; nu bugar han sig för Arla, får afslag, emedan hon redan är uppjuden, en glimt af hopp far öfver Eugenies drag, men kavaljeren räddar sig hastigt undan, ej utan en känsla af obehag vid att förbigå denna stackars de firade skönheterernas skugga.⁹²

Den ritualiserade hierarkiseringen tog sig inte bara sitt formaliserade uttryck i programmen, och sitt offentliga i uppbudandet, utan lyckades dessutom förena dem båda i balens final, den ovannämnda, avslutande ”kotiljongen”.⁹³ Det var en slags dans- och sällskapslek ledd av en anförare som arrangerade olika lekar under kotiljongens gång. Lekarna, eller ”turerna” utgick var och en från och varvades med någon pardans. I en del av dem kunde de dansande fritt bjuda upp ”den de vilja utmärka”.⁹⁴ Och av beskrivningarna att döma verkade ett närmast stående inslag att männen kunde förära den (eller möjligen dem) de beundrade med ”kotiljongsdekorationer” eller ”-buketter”. Som Axelina Apelblom (”danslärarinna”) beskriver det: ”Genom kotiljongen ha man äfven ett medel att förära damerna små skänker, hvilka ofta en längre tid blifva förvarade såsom värdefulla minnen af angenämt tillbragda stunder.”⁹⁵ De populära överhöljdes, som Louise von Linden i citatet ovan, och skänkerna utgjorde alltså en offentlig hyllning som kunde bevaras och visas upp. ”Tio buketter från samma bal? Hvad mamma måtte varit firad!” konstaterar Elly när de går de igenom mammans minnen från hennes första bal.⁹⁶

Vanligen struktureras berättelserna homologt med de sociala värderingar de skildrar. De är de mest uppvaktade kvinnorna som står i uppmärksamhetens centrum, medan de förbisedda hålls i marginalen. Ottilia dominerar i *Illusionerna*, Arla eller Aurore Bunge hos Leffler, *Marianne* i Mathilda Roos roman, den omsvärmade ”Rosenknoppen” i Wahlenbergs novell, *Bertha Funcke* i Mathilda Kruses debut, Con-

stance Bern i Améens ”Ett misstag”: ”Hon dansade hvarje dans den återstående delen af aftonen. Hon blef den mest eftersökta af alla damerna, hon strödde qvickt och uddigt skämt omkring sig, hon drog alla till sig, och der låg något sprittande liffullt öfver hela hennes väsen, som spred liksom en berusande doft omkring henne.”⁹⁷ Men inte sällan finns något exempel på den krassa utslagningen i bakgrunden. De som med ryggen mot väggen tvingas böja sig inför det faktum att bristen på social status, förmögenhet eller utseende håller dem på plats. Till exempel generalsdottern Emilia och hennes sällskapsdam Melida som får kontrastera Otilias popularitet i von Knorrings *Illusionerna*, men också illustrera hur man kan hantera förödmjukelsen antingen oberört med god, mild vänlighet eller med ful bitterhet.⁹⁸

För 1830-talsromanen förmedlar en syn på kvinnans lott som elegant stänger alla utvägar. Otilia, som är rikt begåvad av födsel och uppfostran, förtjänar den uppmärksamhet hon får, medan Melida får nöja sig med vårt medlidande. Hade hon däremot – som Emilia – inte funnit sig i sitt öde med ödmjuk fördragsamhet hade hon just därför förtjänat det.

Tjugo år senare redovisar Bremer marknadsplatsens förödmjukelser i *Hertha*. Ingeborg Uggla som avvisade ett äktenskap utan kärlek sitter nu och ”klär vägg, rödnäst och gammal”. Hon ler för ofta eftersom hon har vackra tänder och blir ansträngt livlig och glättig så fort hennes besvikna mor kastar oroliga blickar.⁹⁹ För vartefter blir avigsidorna allt tydligare, skuggorna smyger sig in också i de på ytan lättsamma berättelserna. Anna Wahlenberg inleder sin debut 1882, *Teckningar i sanden af Rien*, med ”Rosenknoppen” och en märkligt laddad, speciellt eftersom den är dramatiskt omotiverad, beskrivning av två flickor:

Vid ett af fönstren stodo två unga skönheter. Men det är kanske orätt att säga två, ty det var omöjligt att bestämma, huru den ena af de unga damerna såg ut. Ingen, som kom att kasta en blick till detta fönster, kunde säga det. Äfven en bekant skulle troligen inte känna igen henne, och i det sannolikaste fallet skulle han icke sedermera kunnat påminna sig, att det fans mer än en person på denna plats. Den ena af de båda damerna var en fullkomlig skugga. Men den andra, hon, som så uteslutande drog till sig blickarne, hon, som hade hela rabatter af rosor i sitt bruna hår och vid sitt bröst, hon, som log så förtrollande, hon var en liten elfva, en fé eller någonting annat vackert och poetiskt. Åtminstone försäkrades det af dem, så betraktade henne.¹⁰⁰

Trots väninnans syrliga kommentarer beundrar den förtjusande en man.

– Åh, Martina, du är då sjelfva prosan! Hur kan man undgå att först tänka på hans ögon? [...] Om jag åtminstone hade hans porträtt eller ett annat minne! Det skulle få främsta platsen i mitt relikskrin.

Skuggan skrattade, men det var blott för att dölja sin afund. Hon skulle velat ge nästan allt hvad hon egde för att få kalla sig egarinna till ett visst litet skrin med afnött färg och fylldt med skrynkliga papperskonvolut. Men då detta icke var henne förunnadt, tog hon sitt parti och fann tröst i att göra narr af det.¹⁰¹

Historien broderas vidare (flickan får himmelska danser med mannen) men blir aldrig mer än en antimakass för dåsiga huvuden. Inte minst eftersom Wahlenberg raskt avskedar Martina: ”Skuggan försvann på skuggors vanliga vis, det vill säga omärkbart, och det unga paret vandrade arm i arm framåt.”¹⁰² Som om hon representerade närvaron av en betydligt vassare prosa än vad ”Rien” än så länge förmår.

Men vartefter kontrasteras åttitalets balskildringar mot föregångarnas och framstår i alltmer obarmhärtig belysning. Stearinljusen bytts ut mot skarpt elektriskt, och skuggorna kring dansgolvet romantik visas upp som tragedier. Obönhörligast i Alfhild Agrells långa novell ”Utan kärlek” 1885, som skildrar en räcka förödmjukelser som både tar sin början i och till stor del tilldrar sig i balsalen. Med berättelsens första ord kastas läsaren in i en social helvetesvandring: ”Hur underligt det kändes att vara gammal! Ännu för ett par år sedan hade hon varit, om inte firad så dock med i den glada kretsen. Nu satt hon ensam, bortglömd i sitt hörn. [...] Hon hade suttit fem danser å rad.”¹⁰³ När hon till sist får dansa är det för att hennes kavaljer är för blyg för att bjuda upp den han känner något för, och förnedringen understryks.

Agrell staplar klaustrofobiskt den borgerliga kvinnorollens nackdelar, bristen på möjligheter, avsaknaden av social och ekonomisk frihet. Alida Malm tvingas i brist på andra möjligheter gifta sig med en betydligt äldre och tarvlig krämare. Ur det kärlekslösa äktenskapet föds Esther, som likt en biblisk – eller freudiansk – förbannelse personifierar mammans misslyckande. I henne har kvinnoidealen inverterats. Hon är lång med klumpig gestalt, har en hög panna som vittnar om envishet. Håret är blekgult, yvigt och ”tycktes nästan omöjligt att fångsla”. Hyn är matt vilket gör att de svarta blixtrande ögonen framträder, munnen liten med korta starkt krökta läppar. Hon är med andra ord snarast kraftfull än liten och nätt, påstridig istället för böjlig och ödmjuk; de blixtrande ögonen vittnar om temperament i motsats till klara, reflekterande, milda ögon; munnen är inte generös utan uppvisar ett ogillande, sarkastiskt drag istället för att vara vänlig, positiv. ”Det låg något oklart och disharmoniskt öfver hela hennes väsende, som verkade störande, och de mörka skuggor som allt emellanåt flögo öfver de ungdomliga dragen, gjorde dem icke mera tilltalande. Hon väckte föga uppmärksamhet.”¹⁰⁴ Men medan hennes mor gav upp, och projicerar sina drömmar om kärlek på Esther, vägrar denna att böja sig. Istället tar hon det förmodligen mest fördömda steg en kvinna kan göra. Hon bestämmer sig för att genom sitt utseende och uppförande dra till sig uppmärksamhet, att os-

tentativt inta en socialt central position utan att vare sig ha den sociala eller ekonomiska bas som skulle kunna motivera denna. Hon blir *kokett*.¹⁰⁵

Hon *skulle*, hon *ville* visa världen, att hon hade tycke. Hon stängde in sig i sitt rum, för att framför spegeln studera hvarje drag i sitt ansigte. Hon öfvade sig i att gå, sitta röra sig med gratie; hon lade sitt burriga hår i hundratals olika fasoner; hon yttrade qvickheter; besvarade komplimenter – med stolarna till kavaljerer – hon uttänkte pikanta tillsatser till sina toaletter – hvilka dock alltid i brist på smak misslyckades – för att med allt detta på balerna få sitta bortglömd på en bänk eller bli uppbjuden, när de andra redan dansat ut. [...] Hon blef kokett. Icke behagligt, som en qvinna, hvars koketteri är omedvetet, utan klumpigt bullrande, så att säga handgripligt. Hon skrattade högljudt, hon slog sina kavaljerer på axeln med solfjädern, som hon hanterade bakvändt, hon lade hufvudet på sidan och log på sned, så att gropen i högra kinden skulle synas, hon kastade utmanande blickar omkring sig och drog i smyg ned den uringade klädningen så att de fasta, hvita axlarna skulle synas.

Nu började herrarna observera henne.¹⁰⁶

Esther intar en position som svär på varje punkt mot det rådande kvinnoidealet. Hon är självmedveten, kräver plats, stoltserar med sitt utseende och uppträdande som vore de åtråvärda och intressanta. Priset är snabbt och kännbart, koketten är bara en ljudnyans från kokotten.¹⁰⁷ Hon signalerar en tillgänglighet som självklart drar till sig en farlig uppmärksamhet i en social situation där sexuell utlevelse är extremt värdeladdad och kringvärvd av restriktioner.

”Kokett” är i själva verket ett av de vanligaste fördömande begreppen för en opassande självmedvetenhet. Liksom ”behagsjuk”, i sin tur en etikett vars andra led indikerar det abnorma, bristfälliga. För betydelsen av att inte överskrida de välbevakade gränserna för karaktär och uppförande indikeras också av den räckta pejorativa begrepp som används för att fördöma kvinnligt opassande beteende. Förutom ”kokett” och ”behagsjuk” till exempel också ”tillgjord”, ”flörtig”, ”fladdrig”, ”flärdfull”, ”värdslig”, ”fåfång”, ”egenkär”, ”inbilsk”. Beteckningar som i stort syftar på att vikt läggs på ytan på bekostnad av det ”inre” – stadga och karaktär. De tre sistnämnda understryker dessutom att kvinnan tillmäter sig ett otillbörligt värde, sätter sig själv i centrum.

De jämnåriga kvinnorna kritiserar avundsjukt Bertha Funcke i Kruses roman med samma namn:

De *unga* damerna kunde nu alls icke med henne [...hon var för lynnig, för intelligent och hade för skarp tunga.] Och så – en sak, som de regelbundet anförtrodde hvarandra efter hvarje bal – Bertha var ”vådligt kokett”. De för sin del trodde icke, att herrar i

grund och botten tyckte om ”sådan” och kunde icke begripa, hur man ville förnedra sig till en sådan behagsjuka och effektsökeri för att få några fler uppjudningar till hvar dans än ”andra”.¹⁰⁸

Här härskar en likartad paradoxal uppförandekodex som ifråga om den kvinnliga oskulden och naiviteten. Kvinnor vars värde i stort sett enbart bedöms efter deras yta – vilket till exempel framgår av den plats deras klädsel tar – får under inga omständigheter framstå som om ytan dominerar deras karaktärer. Här slipper inte ens den gifta kvinnan undan, I Benedictssons drama *Final* sitter fröknarna till doms.

Fröken Sandgren: Så vacker vår värdinna är i kväll!

Fröken Lundberg: Konstens triumf!

Fröken Sandgren: Ja, det är väl gjordt.

Fröken Lundberg: Man kunde tro att hon var tjugo år.

Fröken Sandgren: Såg fröken hennes skor?

Fröken Lundberg: Tror jag det! Små och högklackade! En sådan onatur finner jag för min del simpel.

Fröken Sandgren: Javisst! En depraverad smak. Och så hon pinar sig! Fötterna svullna ibland så det är alldeles ömkligt. Men dansa skall hon!

Fröken Lundberg: Gud ja! Och så hon knixer och spritter och gör sig till – och skrattar och flinar och knycker på stjärten som en löjunge.

Fröken Sandgren: Vacker unge!

Fröken Lundberg: Och att se henne kokettera och klatscha med ögonen för sin man! Det är synd och skam bara att se.

Fröken Sandgren: Ja, jag för min del finner det rent af oanständigt. Men det är som jag alltid sagt: deras äktenskap har varit en lögn från början.¹⁰⁹

Det gäller att sticka ut just så mycket som den egna sociala positionen och personligheten tillåter. Aurore Bunge regerar modet i kraft av sin skönhet, och av att vara av en rik och betitlad släkt.¹¹⁰ När Bertha Funcke återvänder från utlandet kan hon inta en likartad ställning.

Hennes toiletter voro alltid ytterst smakfulla, litet egendomliga, *en smula* extravaganta – men aldrig stötande, knapt [sic] i ögonen fallande.

Icke heller kunde man säga om Berta Funcke, att hon var någon ”lejoninna” eller ”balernas drottning” – så banalt föll det aldrig någon in att uttrycka sig om henne.¹¹¹

Den som däremot står fram, utan en tillräckligt stark känsla för spelets regler för att tänja på det tillåtna uppförandet, drar bara till sig förakt. Det är Esthers öde i Agrells berättelse. Männen underhåller sig med henne och profiterar på den naiva pappans plånbok, men det är naturligtvis otänkbart att de skulle bidra till att höja henne so-

ciala status, minst av allt genom giftermål. Via social och ekonomisk misär är vägen mot undergången utstakad. Ännu inte fyrtio fyllda flyter hennes lik i vattnet.¹¹²

Dans inför andras ögon

Dansgolvet var en scen. Där uppfördes skådespel inför offentligheten, av allt att döma i den sociala verkligheten såsom i de kvinnliga författarnas berättelser. Ett äktenskap skildrat som en iskall avgrund kommenteras:

Visserligen brukade man ibland i stora världen säga att de ej ”passade för hvarandra”, att han var alldeles för poetisk för henne, med flera dylika yttranden; men så gjorde herrskapet en splendid bal, friherinnan såg strålande ut i mörkblå sammetsklädning och ett dyrbart juvelsmycke kring halsen, baronen dansade andra valsen med henne och tryckte henne häftigt intill sig efter dansens slut, och sedan bedyrade man allmänt, att herr och fru Ryning voro de lyckligaste makar under solen.¹¹³

Men även om också gifta par kunde underhålla sig på dansgolvet, var det primärt ungdomens spelplan. Mathilda Roos låter den excentriska tant Beate förtydliga gränserna på sina baler genom ”att ingen af hennes gäster fick vara öfver trettio år. [...] Hon ansåg nämligen att vid trettio år är den egentliga danstiden förbi, och hon ville icke på sin bal hafva andra än unga, lefnadsfriska menniskor, hvilka dansade riktigt af hjertans lust.”¹¹⁴ Det var en uppmärksam och engagerad publik som iakttog aktörerna. Inte bara för att den delvis bestod av konkurrenser, däribland de ratade – de överåriga eller impopulära kvinnorna. Där fanns också de äldre kvinnorna som övervakar den unga generationen. I Mathilda Naumann *Nya blad Ur Granskapets krönika* slås fast att: ”Gammalt folk sat gerna qvällen ut och såg på”.¹¹⁵ Och i ”Evas dotter” reflekterar berättaren över att: ”Jag vet, att det är med ett visst medlidande eller stundom till och med löje, som man betraktar de äldre individer af vårt kön, hvilka i en balsal ’kläda väggarna’, som det på konstspråket heter.” De minns sin egen ungdom.

Kanske sväfvar just då en inre syn fram för hennes själ: hon ser en ung kvinna, lycklig, fager och glad, rosig om kinden och full af lif och ljuvfva framtidsdrömmar. Musiken brusar och lockar, och hon flyger i valsen, som hade hon vingar; det är för det *hans* arm ”föra” henne så stadigt, så jemt och så aktsamt, det känns som vingar. O ja! Så skall det en gång gå genom lifvet.¹¹⁶

Men det handlar inte enbart eller ens oftast om nostalgi, de äldre kvinnorna projicerar skarpögt sin egen historia, sina ideal och ibland, ifråga om mödrarna, sina förhoppningar. Lojala mot den rådande sedligheten ska de heteronormativa struktu-

terna ska upprätthållas, värderingar och uppförandekodex konserveras, hierarkierna så långt som möjligt reproduceras.

Så var då modern på bal igen, den första efter den, som hon hade allt för giltiga skäl att icke glömma. Det var Esthers sjuttonde födelsedag, och hon hade idag fört ut henne i världen. Ballokalen var densamma som för tjugo år sedan. Samma dammiga kronor i taket; samma rödklädda bänkar kring väggarna. Och se der borta vrån, der hon tillbringat så många plågsamma timmar! [...] ”Balens drottning” satt en bit ifrån henne, nu en fet, fyrtioårig matrona, som med strålande ögon genomlefde sina forna triumfer i sin vackra firade dotters person.¹¹⁷

De unga kvinnornas utseende och uppförande mäts och vägs av korrupta och alltså oftast fiendliga domare.

Några af de tongifvande damerna, som ej hade egna döttrar, och själfva kommit till den ålder, då det nästan är omöjligt undgå att höra till de svarta på hoffesterna, och hvilka därför hade ett oegennyttigt intresse för allt hvad som bidrog till societetens prydnad, förklarade för statsrådet, att hon var ”allt för söt” och att det var ”riktigt stygt” att ej låta henne komma ut i vinter. De fruar, som ännu hade döttrar att gifta bort, anmärkte med glädje, att hon hade dålig hållning – ”ingen figur – icke heller någon konversation, tycktes det”.¹¹⁸

Det var inte bara den koketta kvinnans inbjudande beteende, som väckte uppseende och uppfattades som diskrediterande och skandalöst. Utan varje antydning till att en kvinna bejakade någon av kavaljerernas uppvaktning noterades och höjdes insatserna i spelet om anseende, om det sociala kapitalet. Ansågs hon uppmuntra någon mans intresse, skärptes ögonblickligen vaksamheten och hon kom att balansera på den vassa eggen mellan att vinna en trygg position genom förlovning och giftermål, eller förlora respekt som antingen ytligt flärdfull eller för att ha visat dåligt omdöme genom att ha framställt sig som tillgänglig för fel person. Enligt skildringarna räckte det med att dansa flera danser i rad med samma person för att sätta igång pratet. Bertha Funckes vän Ester tar tillfället i akt: ”Gör dig icke till, Berta – jag vet mycket väl, att du tycker han är *förtjusande*. Du dansade två danser med honom och koketterade förskräckligt.”¹¹⁹ Och Malvina Bråkenhielm beskriver kritiskt i ”Onda tungor” det obarmhärtiga skvallret:

– Det lär ha gått fritt till på Y-s bal i lördags. Var ingen af herrskapet bjuden? Åh kors – ingen! Man säger många saker – bland annat, att den unga enkan, som hitflyttat för att gifva språklektioner, dansat fyra danser med samma kavaljer. Hon lär glömma allt

för sina nöjen, och barnen får gå der hemma och se tryckta och vanvårdade ut. Stackars barn som fått en sådan lättsinnig mor!¹²⁰

Men under 1880-talet bryts reproduktionskedjan. Balen är uppenbarligen på väg att förlora sin funktion i det sociala livet. Något som bland annat indikeras av att kolijongen knappast tycks förekomma efter sekelskiftet. Vare sig i de litterära skildringarna eller i det sociala livet. Fortfarande 1882 kan Lefflers skildring av "En bal i 'societeten'" uppskattas av en konservativ kritiker som Carl David af Wirsén, som en litterärt traditionell vidräkning med societetslivets ytlighet, i grunden lojal mot det borgerliga samhällets värderingar. ("Även om..."] man dock våga betvifla, att de högre kretsarnes umgängessätt skulle vara så förderfvadt som författarinnan här antyder [...] vilja vi ej hafva våra anmärkningar på det sättet mistyda, som skulle vi ogilla att författarinnan gjordt det högre umgängeslivet med den flärdfulla tomhet, som der ofta har sitt hem, till föremål för en qvick framställning."¹²¹) Inte minst eftersom den balanseras av huvudpersonens, Arlas, som Wirsén uppfattar den, varma religiösa känsla – kyrkan som garant för sedernas inordning i den etablerade och reglerade samhällsordningen. Men redan nästa års samling *Ur lifvet* anser han både falsk och subversiv (och desto farligare eftersom den är välskriven).¹²² "Aurore Bunge" har ett föräktenskapligt äventyr med en fyrvaktare. Och Arla växer ifrån sina religiösa grundsatsar för att istället omfatta en politisk och etisk sanningslidelse som får henne att överge man och barn och leva i ett fritt förhållande med en radikal intellektuell i "I krig med samhället".

Balen som marknad inför äktenskapet monterats effektivt ned av de kvinnliga åttitalisterna. Inte så att den inte förekommer, de flesta tidigare nämnda och citerade texterna kommer ur 1880-talets utgivning och flertalet är åttitalisternas egna. Men om man jämför dem med de författare som omfattar en äldre estetik, inte bara föregångarna von Knorring och Bremer utan även de samtida som Naumann, von Qvanten, Bråkenhielm, framkommer en avgörande skillnad. Tron på den bakomliggande, ovärderliga kärleken – "templet på marknadsplatsen" – som värde och grund för den existerande kärnfamiljen ifrågasätts skarpt.

Påståendet kan låta som en inte särskilt omstörtande frigörelse från rosenskimrande, romantiska drömmar. Men den irrationella, känslomässiga karaktären, som är svår att klä i ord, ligger i trosföreställningens natur och betydelsen av föreställningen om kärleken var central. Som beskrivningen antyder finns både en parallell och en relation till kyrkan och dess roll i samhället. Kyrkan var, som tidigare påpekats, den centrala instansen som vårdade och förmedlade samhällets etiska agenda (och kontrollerade följdriktigt även utbildningen). Den var också åttitalisternas främsta mål för kritik, och de eftersträvade att överta dess samhällsposition som etisk och didak-

tisk instans.¹²³ Och liksom kyrkan genom religionen och sin tolkning av kristendomen gav samhällshierarkin dess legitimitet, lånade den auktoritet från föreställningen om kärleken som grund för ett lyckligt äktenskap till den kyrkliga vigseln (inklusive den motsvarande hierarki som underordnade kvinnan mannen).¹²⁴

Ändå tillerkänner den lutherska tvåregementesläran (som utvecklades innan den borgerliga kärleksideologin uppkom) inte den romantiska kärleken någon betydelse för äktenskapet. Äktenskapet är bara en del av den världsliga ordningen som reglerar barnalstring och ger utrymme för sexuell utlevelse och njutning. Så därför finns – faktiskt – inget teologiskt påbud om att äkta makar ska älska varandra i någon mer kvalificerad mening än den att en god kristen alltid ska älska sina medmänniskor. Den kärlek som framhålls är i själva verket kärleken till Gud. Äktenskapet däremot kan lika gärna ingås av rent praktiska skäl, för att lyda föräldrar etcetera. Vigsel-formulärets formuleringar om att man och hustru ska älska varandra är att betrakta som en anpassning till, eller ett utnyttjande av rådande föreställningar och är inget som kyrkan lägger egentlig vikt vid.¹²⁵ Det innebar att kyrkan var åtkomlig för ett angrepp som hämtade sin styrka ur den accepterade föreställningen att äktenskapet nödvändigt måste bygga på kärlek för att bli lyckligt. Att kyrkan legitimerade äktenskap utan kärlek framstod därmed som en del av det borgerliga samhällets hyckleri. (Liksom att det lyfte fram kyrkans grund i den tidigare maktstruktur som det borgerliga samhället ursprungligen kontrasterade sig emot.)

På så sätt blev åttitalisternas attack dubbel. För medan berättelserna berövade bal och äktenskap kärleken som värdegrund, framhöll de samtidigt – i enlighet med den tidigare nämnda kärleksideologi som framgångsrikt hade hävdats av erkända storheter som de Staël, George Sand och George Eliot, och i Sverige hade förts fram i *Det går an*, via *Hertha*, och i anslutning till debatten kring *Et dukkehjem* – att kärleken i själva verket var det främsta, eller till och med det enda som legitimerade en förbindelse, oavsett om den välsignats av kyrkan eller inte. En åsikt som framför allt Ellen Key vartefter kom att allt tydligare formulera och propagera för, men som också gestaltades av Leffler i hennes roman *En sommarsaga* (*Ur lifvet* IV). Lefflers roman diskuterar likaså den alternativa möjligheten att ett äktenskap faktiskt skulle kunna rymma verklig kärlek – vilket understryker tesen att den vanligen eller i alla fall allt för ofta saknades i eller dränerades från de konventionella. Hon gestaltade också positiva exempel i *Kvinnlighet och erotik* II, liksom Benedictsson tidigare i *Fru Marianne*.¹²⁶

När dansen inte längre har som självklart mål ett bröllop grundat på kärlek, framstår balen dels som en lek och ett tidsfördriv född ur njutning och lust, dels som en brutal jaktmark för pengar och socialt anseende. Den får ett egenvärde som måste hanteras, speciellt med tanke på den kluvenhet som det borgerliga samhällsetablis-

semanget redan tidigare visat. Å ena sidan var den en nödvändig äktenskapsmarknad, å andra sidan en inte sällan moraliskt farlig miljö som uppmuntrade flärd, ytlighet och nöjeslystnad.¹²⁷

Berövad kärlekens alibi utlämnas balen åt sin hedonistiska karaktär eller framstår i krasst rationellt ljus. Likaså visar sig giftermålet i en betydligt mer tveksam dager, inte som en känslomässig utan en juridisk, ekonomisk och socialt grundad institution, grundad på och utövande makt: ”Romantik och kärleksrus tillhöra inte äktenskapet – vill du hafva sådant måste du söka det på annat håll, annars afstå derifrån.”¹²⁸ Det är också det genomgående, brutalt skildrade temat i Alfhild Agrells ”Utan kärlek”, liksom i hennes ”Skymning” i samma samling, och utgör finalen på Lefflers ”Aurore Bunge”.¹²⁹ Samma budskap förmedlas av Elin Améens ”Ett misstag” där löjtnanten väljer bort kärleken för ett rikt giftermål med en bankirdotter, och även i ”Efter femton år” där borgmästaren en gång valde bort kärleken för karriären.¹³⁰ (Det bör kanske betonas att de kvinnliga åttitalisterna naturligtvis inte genomgående beskriver relationerna mellan man och kvinna som kärlekslösa. Kärleken finns inte sällan där, men det viktiga är att de giftermål som blir resultatet inte är grundade på den, utan på rationella överväganden.)

Därtill, och ur den borgerliga kritikens synpunkt mer skandalöst, erotiseras balen och dansen i många skildringar, utan att de känslor som väcks får något naturligt utlopp i en hägrande av kyrka och samhälle välsignad förbindelse. Mest konsekvent skildras det i Mathilda Kruses novell ”Pyrrhussegrar”.

- Det är... det är, som sagdt, *blodet*, det hetsiga blodet. [...] Hvarenda balnatt, fröken Märta, hvarenda dans har varit bränsle på elden. Och alla de erotiska fantasier ---
- Som jag kväft. Hon kunde höra råheten i sin egen stämma.
- Mycket riktigt – som ni ”kväft”. Det är just det tokiga, det. Det har varit farliga segrar de der, fröken, – rent ödeläggande för en sådan fysik.¹³¹

Utan att förlösas vänder sig sexualiteten i värsta fall mot den egna kroppen, orsakar feber, matthet och slutligen död. ”För alla de nätter, då hon ännu med dansens feber i sina lemmar, hetsad af vinet och männens blickar, i brännande sömnlös ångest timvis hade kastat sig på sitt läger.”¹³² Och även om exemplet inte är perfekt sker det även i den ovan citerade dansscenen mellan huvudpersonen och löjtnant von Born i Roos *Marianne* – en *Pride and Prejudice* i en kultur som nått vägs ände och där upplösningen inte kan bli annat än döden.

Medan musiken stillnar

Då åttital vänds till nittital, vräks de kvinnliga åttitalisterna snabbt och effektivt från kulturens finrum. Författarskapen förkastas som undermåliga och de berövas i ett slag sin position.¹³³ Balen är på väg att förlora sin betydelse både i det sociala livet och som tema och symbol inom litteraturen. Avprogrammeringen av all känslomhet illustreras effektivt av Sophie Elkan i hennes debut *Dur och Moll. Skizzer och berättelser af Rust Roest*, som utkom 1889. I den symboliskt närmast övertydliga ”Ellys första bal” försöker mamman på traditionellt sätt projicera sitt eget förflutna och därmed reproducera de värderingar som hade gällt under hennes ungdom. I en ask i garderoben finns alla de minnen som representerar den perfekta balen enligt den borgerliga 1800-talsnormen. Där ligger inte mindre än tio kotiljongsbuketter som bevisar hur attraktiv och åtråvärd hon hade framstått. Dessutom den bit av klänningen som Ellys pappa – som mamman träffade just där och naturligtvis dansade kotiljongen med – råkade trampa sönder, behöll och gömde som en kärlekspant tills bröllopet var över. När giftermålet blivit stadgat (”sedan vi varit gifta några år”) tog mamman tillbaka den och den transformerades från en konkretion av den svårbestämda men så viktiga kärleken (ett dyrkansvärt föremål) till ett minne av hans tillbedjan (sentimentalitet, nostalgi). Och i lådan finns inte minst de skor hon bar på denna första bal. Nu vill hon att Elly ska dansa i just dem. Men skorna visar sig naturligtvis, lika symboliskt, vara för trånga. De förpassas tillsammans med de vissnade, blekta blommorna tillbaka till garderoben och det förflutna. Modern – vars öde efter balen och brist på möjlighet att dansa konkretiseras av att hon är rullstolsbunden – insisterar på att om Elly inte går i hennes skor åtminstone ska ha en likadan klänning som hon själv hade. Trots både sömmerskans osentimentala påpekande att det inte alls är modernt och Ellys protester insisterar hon: ”– Nej, ännu så länge är det bäst att *jag* bestämmer din toalett, och det vill jag också gärna göra! [...] Elly skulle vara klädd i en vit, skir klädning som *hon* varit på sin första bal. Kanske skulle också Elly på sin första bal råka sin lufs lycka!”¹³⁴

Under tiden för förberedelserna återvänder mamman gång på gång i tankarna till sitt förflutna. (”Jo vi drömde mer än ni. Nutidens ungdom är vaken i ordets vidsträcktaste bemärkelse, svarade fru Svan i låg ton. Hon talade snarare till sig själv än till de unga flickorna.”) Alltmedan Elly protesterar mot den obekväma, kvävande klädseln och vägrar att tillmäta balen den betydelse mamman ger den.¹³⁵

Till sist dras en skarp linje mellan det förflutna och det nuvarande när Elly kommer hem och det visar sig att hon bara har dansat med sina kamrater bland pojkar, och inte låtit sig bli uppjuden eller uppvaktad av några av de män som tidigare hade varit de självklara föremålen för en ung flickas giftermålsdrömmar. Hon

har helt enkelt vägrat att ens se möjligheten av att ta det, för hennes mor så självklara, första steget in på den erotiskt, känslomässigt och ekonomiskt laddade marknadsbalen. Och mamman kan bara resignerat konstatera att medan hon själv är en krympling är Elly så frisk.¹³⁶

Elkans tydliga och närmast burdusa avfärdande av balen i dess traditionella funktion, följs upp ett par år senare av Selma Lagerlöf. Hon gör upp med den på ett subtilare men kanske än mer förödande sätt i *Gösta Berlings saga* 1891.¹³⁷ Men hon hade redan föregripit detta i den ungdomsdikt som antagligen skrevs i slutet av Lagerlöfs seminarietid i Landskrona, våren 1885. Dikten publicerades i sin helhet först 1984, av Birgitta Holm, även om delar av den förekommer i en uppsats av Kerstin Berggren Axberger 1943.¹³⁸ I båda publikationerna har den fått heta ”Madame de Castro” efter diktens dominanta karaktär, men Lisbeth Stenberg har påtalat att titeln på manuskriptet är skriven av någon annan än Lagerlöf. Själv betecknade hon den ”Marknadsbalen”, dels i ett brev 1886, dels i en självbiografisk anteckning från 1923.¹³⁹ Även om titeln säkert primärt springer ur det faktum att den handlar om en bal som tilldrar sig i anslutning till en marknad, finns relationen inskriven i texten på flera plan. Höstmarknaden, som är det omedelbara skälet till namnet, är också redan över och förekommer inte i berättelsen. Däremot är de värderingar som görs under balen ett centralt tema.

Framställningen av köns- och makthierarkierna på dansgolvet marknadsbalen blir så småningom både en bildligt och bokstavligt väckande örfil för det unga, naiva jaget. Inte minst representeras marknadsbalens krassa hänsynslöshet av den stiliga baronen som lurar till sig den unga flickans förtroende för att omedelbart svika det. Det är en maktordning som utförligt beskrivits och analyserats av både Birgitta Holm och Lisbeth Stenberg, så jag inskränker mig till att istället lyfta fram de subversiva, distanserande inslagen.¹⁴⁰

Avståndet både i tid och känslomässigt till händelserna och därmed till själva balen är inskriven redan från början och genomsyrar skildringen i sin helhet. Berättaren kliver också inledningsvis fram i texten och positionerar sig som en ambitiös författare som vill konkurrera med de etablerade, men det sker med en ironiskt distanserande glimt. Samma illusionsbrytande effekt återkommer som ett mellanspel innan ridån går upp för själva balskildringen. Inte minst blir det påtagligt genom att berättaren klagar över versformen, vilket lyfter fram texten som just text.¹⁴¹

Förutom den återkommande markeringen av att det är fråga om en författad text (numera inbunden i hårda pärmar, om än inte de sjögröna med guldsnitt berättaren drömmer om), skapas dessutom distans på olika sätt i beskrivningarna. Det trettioåriga jagets längtan efter romantiska äventyr skildras med roat överseende som klichéer, som artificiella konstprodukter.¹⁴² Berättelsen om hur en rejäl lindansar-

hustru från de kringresande gycklarnas skara ljuger sig och sin dotter, konstberiderskan Cypris, in i det fina sällskapet genom att föreställa en utländsk överklassdam, har dessutom komiska poänger. Till exempel monologen som beskriver och gestaltar det exotiska paret överdådiga resor, som mynnar ut i en ratatouille av lösryckta, hopblandade ord och fraser på engelska, franska, italienska... En bal där värdinnan – den som godkänner gästerna – dessutom är prostinnan, vilket innebär att tillställningen lyder under kyrkans sociala överhöghet.¹⁴³ Men nu tydliggörs balens karaktär av scen och skådespeleri genom att gycklarna tar plats.

Utöver dessa finns fler exempel på beskrivningar som skär genom de realistiska beskrivningarna. Till exempel hemfärden där skildringen av den irriterade mamman som inte hittar sin filt, kontrasteras mot kuskens plötsliga skräck när han tror att han har djävulen med sig på vagnstaket.¹⁴⁴

Men vad som är speciellt intressant i det här sammanhanget, och siktar fram mot *Gösta Berlings saga*, är temat om konsten eller konstnären kontra det borgerliga etablissemanget. Med *Madame de Castro* smiter konstnärsproletariatet in och våldgästar salongskulturen, konsten tar sig hemortsrätt bland plymåer, kristallkronor och pynch, bland häradshövdingar, prostinnor och löjtnanter. Det är i kraft av sin position som just konstnärshustru som Cypris mor först hävdar i sin rätt att gå på balen, och efter avslöjandet stolt försöker trotsa all kritik och allt förakt. Det sker i två anaforiskt, som besvärjelser upprepade strofer:

De gifva just en bal idag
 Vi klä oss, lemna det här tjället
 Och ge oss med i muntert lag
 Der svänga de på höga klackar
 Och tror jag väl förståndet mist
 En konstnärshustru, Jo, jag tackar
 Men skrattar bäst som skrattar sist.

Respektive:

Hvad är ni väl blott slöa fånar
 Som gräfva uti jordens mull
 Och konstens fria barn ni hånar
 För att det fattigt är på gull
 Ni svänger er på höga klackar
 Och tror jag väl förståndet mist
 En konstnärshustru jo jag tackar
 Men skrattar bäst som skrattar sist.¹⁴⁵

Med en lätt allegorisk skiftning är dessutom Cypris personifikationen av det romantiska äventyret, det bohemiska livet som berättelsens jag åtrår och vill göra till sin.¹⁴⁶ Viljan att erövra författandet, konstnärskapet löper genom hela berättelsen. Själva inledningen är berättarens uppror mot passiv läsning och disciplinerade studier: ”Vi ha studerat nog idag / Jag till att läsa lust ej känner / Nu vill jag skriva också jag.” Det unga jagets längtan efter romantik utgör i sin tur ett förkastande av den verklighet hon lever i. Enligt dess värderingar anses hon också obetydlig, en panelhöna, ”för ung, för ful, för blyg”. Så medan mamman och systemen förbereder sig, gör sig till vackra objekt, smyger hon sig ut ur det sociala sammanhang där hon hör hemma ut till cirkustältet.¹⁴⁷ Det är denna alternativa, minst av allt salongsfärdiga estetik hon väljer att konvertera till.

Der stod ett tält i rödt och blått
 Det var den ädla minnesvården
 Som konstens gud den dagen fått
 Der utanför en tafla hängde
 Som jag beundrat förr idag
 Der akrobater vildsint svängde
 Min arma estetik ur lag.¹⁴⁸

Sedan står hon fascinerad och tjuvkikar in på artisterna medan tiden går, istället för att klä upp sig inför för balen. När så denna estetik, i Cypris gestalt (”Lifslevande mitt äfventyr”), så småningom inträder på själva balen förtjusar bedragerskan också det konventionella borgerskapet med sin skönhet.¹⁴⁹

Den alternativa estetik berättelsen bekänner sig till firar triumfer bland de etablerade sociala värderingarna. Här är det inte fråga om ett åttitalistiskt uppror och omstörtning, utan en subversiv förförelse. Också när bedrägeriet så småningom avslöjas kommer man ge sig, efter att ha fått ett smakprov av den tjusning den avvikande estetiken innebär. (Fadern, den som har makten, ser till att paret får stanna, först på balen, och sedan – troligen – att Cypris förblir hos berättarjaget.)

Det är denna estetik, personifierad av Cypris gestalt (”prinsessa”, ”min drottning”), som berättaren – enligt egen beskrivning oattraktiv, förbisedd och blyg, (”slaven”) – i sin tur förför och erövrar genom sina romantiska berättartalanger.¹⁵⁰

Vi lockades af diktens skalra
 I romantikens granna garn
 Jag hade skatter jag att skänka
 Upplyste der det så gick an.¹⁵¹

Det unga jaget knyter henne till sig – bland annat som en försoningshandling efter förräderiet när hon underordnade sig balens traditionella maktstruktur – och lockar henne med sig hem. ”Ack låt nu Cypris hos oss stanna / Jag har fört henne med mig jag.”¹⁵²

Under skydd av olika distanserande strategier introducerar med andra ord berättelsen en ny estetik inför den borgerliga publiken. En estetik där balen detroniseras från den livsavgörande marknadsplatsen till en cirkusarena, till en scen för författaren att efter sitt godtycke fylla med äventyr i romantisk klädnad.

Men eftersom versberättelsen tyvärr aldrig publicerades förblev den en socialt tom handling, ett ohört inlägg. Det dröjde ett halvt decennium innan Lagerlöf tog plats i offentligheten, men då skedde det desto mer distinkt.

Nya föreställningar

”Jul var det, och bal skulle stånda å Borg.” Så inleddes den berättelse med vilken Lagerlöf debuterade i *Idun* 1890 och vann den litterära pristävlingen.¹⁵³ I den året därpå utkomna romanen heter kapitlet ”Gösta Berling, poeten”.¹⁵⁴ Lagerlöf föreslog också att romanen i sin helhet skulle få samma titel, men förläggarens motsatte sig. Valet är intressant eftersom Gösta Berling, med ett enda undantag, inte skriver själv. (Och den gång han faktiskt sätter ihop något är det givetvis ett poem, inte prosa.¹⁵⁵) Det lyfter fram att även om han inte producerar text är han den, han *är* och *lever* poesi.¹⁵⁶ Eller, med ett kort steg, han personifierar på en gång (den skrivande) konstnären och (den skriftliga) konsten.

I allt blir han en dröm, en ansats, en vilja.¹⁵⁷ Han är på väg att ingå en förlovningsackompanjerad av champagne, avbryter (och förlovningen blir aldrig av) för att rädda en damm från att brista, men glömmer arbetet (och dammen brister) för att jaga efter en kvinnogestalt.¹⁵⁸ Han är den fulländade kärleken, men med ständiga förhinder. (Förrän han avslutningsvis stiger ner från kavaljersposten, men då också ut ur berättelsen.) Han är den manliga antitesen till de varnande exempel som den borgerliga romanen varit fylld av: De cyniska danskavaljererna som berövar de unga kvinnorna deras drömmar, genom att försöka utnyttja dem för sina egna sexualiserade maktsträvanden, som är beredda att hänsynslöst offra deras sociala status för sin egen njutning, och som konsekvens berövar dem deras tro på kärleken (till exempel vinhandlaren i Améens ”Lilla aptekar-frun”, Kapten Lagerskiöld i Lefflers ”En bal i ’societeten’”). Lagerlöfs kavaljer väcker tvärtom de romantiska drömmarna till liv hos de reserverade kvinnorna, men vägrar sedan att dra fördel av detta och beröva dem deras kapital – vare sig det symboliska eller det monetära.

Istället fungerar Gösta Berling om och om igen som katalysator. Han sätter igång

skeenden som bryter upp den gamla ordningen.¹⁵⁹ Mer likt ett modernistiskt konstverk än den borgerliga romanens i grunden didaktiska manualer, lyfter han fram problem, ställer dem på sin spets och underminerar den sociala strukturens stabilitet. Han inspirerar utan att lägga till rätta. Han initierar processer i vilka romanens övriga karaktärer tvingas konfrontera och omvärdera sin plats i en hierarkisk borgerlig ordning.

Inte minst gäller det de tre kvinnor, vars kärlekshistorier med Gösta är centrala teman genom boken.¹⁶⁰ Och liksom romanen i stort är fylld av referenser till just baler och dans, som en bild av utlevelse och livsglädje, tar samtliga dessa tre händelseförlopp givetvis sin början på baler.

Det är just det ovannämnda kapitlet om balen på Borg som inleder Anna Stjärnhöks historia, den som kom att utgöra Lagerlöfs prisskrift till *Idun*. Och som en påminnelse om de traditionella skildringarna av balens rigorösa värdehierarkier, låter kavaljererna Anna Stjärnhök sitta tio danser i följd till straff för att hon har brutit förlovningen med den fattiga, unga Ferdinand och valt en rik, äldre man.¹⁶¹

Redan i det följande kapitlet, ”Balen på Ekeby”, är det när Marianne Sinclair dansar med Gösta efter spontant ha kysst honom under en tablå, som hennes far förkastar henne.¹⁶²

Slutligen är det på länsman Scharlings födelsedagsbal, som ”Unga grefvinnan” Elisabet Dohna vägrar dansa med Gösta Berling, som straff för hans uppförande mot majorskan, vilket får honom att i vredesmod röva bort henne.¹⁶³ (Man kan notera att det närmast är en pendang till kapitlet om Anna Stjärnhök. Men typiskt, som vass illustration av de olika villkoren, framställs bestraffningen av Anna som männens rätt, medan samma avvisande reaktion från Elisabet gör männen utom sig av upprördhet. En ilska som dessutom kraftfullt sanktioneras av hennes man).

För samtliga tre kvinnor blir konsekvenserna omvälvande. I Anna Stjärnhöks fall leder det till att hon slutligen avsäger sig äktenskapet helt och hållet. Hon viger sig vid en död, och låter hälsa: ”Att jag nu har det bra. Jag regerar själv mina gårdar. Folk säger om mig, att jag blir en andra majorska. Jag tänker inte på kärlek bara på arbete.” Därmed tar hon också makten över sitt liv och sin ekonomi.¹⁶⁴

Marianne Sinclair förlorar både respekten för sin far och sitt utseende: ”Hyn hade blifvit grof och ärrig. Aldrig mer skulle det röda blodet skimra fram på kinderna, eller de blå ådrorna synas vid tinningen. Ögonen lågo matta under svullna ögonlock, ögonbrynen voro bortfallna och hvitögats emaljglans bruten i gult. [... Hon som en månad tidigare varit] den skönaste bland de sköna, en herskarinna bland mäniskor, den gudomliga, den bedårande”. Men i gengäld genomskådar hon inte bara fadern, utan störtar patriarken från hans självhärskartron och finner en som älskar henne helt och fullt.¹⁶⁵

Elisabet Dohna slutligen förlorar sitt äktenskap och därmed sin grevinnetitell, sin sociala position och sina ekonomiska resurser. En process under vilken hon förödmjukas på alla upptänkliga sätt och bestraffas fysiskt. Men hon kommer samtidigt att genomskåda sin enfaldiga, högfärdiga och feiga man, liksom sin arroganta, moraliskt förfallna svärmor och därigenom den sociala maktens funktion och grund. Från att presenteras som ”ung” – oskuldskraftig – mögnar hon genom berättelsen, och slutligen är hon den som gifter sig med Gösta Berling. När berättelsen slutar står de på tröskeln till vad som antyds bli ett stilla, anspråkslöst men lyckligt och moraliskt fullödigt liv.¹⁶⁶

Äktenskap, manlig överhöghet, social position, monetärt kapital och skönhet avvisas – allt centrala värderingar i konstruktionen av den samhällshierarki de borgerliga kvinnorna bestämdes av. Dessa värderingar, referenser och ideal som spelade en sådan avgörande roll för spelet på balsalsgolvets marknad, förevisas här som ihållig rekvisita eller tunna kulisser. Alltmedan dansgolvet har blivit en teaterscen dominerad av konsten, konstnären.

Medan åttitalisterna, under allt hårdare motstånd, fullföljde den kvinnliga romantradition från 1800-talet som innebar att visa på äktenskapsmarknadens kommersiella mekanismer såsom den utspelade sig i sin mest brutala form på balen, annekterar istället Lagerlöf helt enkelt hela scenen. Balen förpassas till ett artificiellt, distanserat förflutet som bara existerar i konstens värld (”sagens” 1820-tal), där skildringen av den, skyddad från angrepp för pessimism, karikatyr, överdriven politisering och upprepning, förblir utgångspunkten för vassa angrepp på den borgerliga kvinnans situation – dold i självmedvetet, färgstark retorisk klädning. Man kan redan i berättelsens upptakt notera inledningen till ”Balen på Ekeby”.

O forna tiders kvinnor!

Att tala om er är som att tala om himmelriket: idel skönhet voren I, idel ljus. Evgit unga, evigt sköna voren I och milda som en mors ögon, då hon ser ned på sitt barn. Mjuka som ekorrhingar hängden I om mannens hals. Aldrig skalf er röst i vrede, aldrig tog er panna rynkor, er mjuka hand blef aldrig sträf och hård. I, ljufva helgon, som smyckade bilder stod I i hemmets tempel.¹⁶⁷

Den borgerliga idealkvinnan, så som den helt utan ironi skulle kunna ha beskrivits av till exempel Wirsén (jämför hans i inledningen citerade ”dufvosinne”), har transformerats till sagogestalter, till något man bara kan drömma om. (Och dessutom, med tanke på kapitlets fortsättning, i vilken Marianne Sinclairs svaghet inför Gösta leder till patriarkens fall, borde nog den man som vet sitt bästa inte ens det.)

Det är inte bara en skildring av en omvälvning, det *är* en omvälvning. *Gösta*

Berlings saga är en berättelse byggd på revolution (som Vivi Edström bland annat understrukt), eller ”omkastningar” (som framhållits av Jenny Bergenmar).¹⁶⁸ Upplösningen av den rådande ordningen i och genom verket skedde, som med all betydande litteratur, integrerat med förändringen av samhället. Därmed hade den borgerliga romanens balskildringar nått sitt slut. Just liksom balerna blev allt mindre centrala i det sociala livet, och kotiljongen – typiskt nog – helt förefaller försvinna som sällskapsritual kring sekelskiftet. Den borgerliga samhällsstrukturen med sin ideologiskt ideala uppdelning av kvinnodominerat hem och manlig offentlighet vittrar. Den nya tidens flickorna Verle kommer att klä upp sig för anställningsintervjuer. Selma Lagerlöf kan snart lämna sin lärartjänst och inta platsen som herrgårdsägare och kulturell kunglighet. Den borgerliga författaren intar successivt en ny position, där man inte längre primärt ser som sin uppgift att underordna sig samhällsdebatten – det är ju inte kavaljersmässigt.

NOTER

- 1 Mathilda Roos *Familjen Verle*, Stockholm 1889, s. 5.

Även om jag är sparsam med hans begrepp, är den teoretiska grunden till denna uppsats primärt den franska kultursociologen Pierre Bourdieus teorier, syntetiserade i *Les règles de l'art* (1992, sv. övers. *Konstens regler* 2000), så som jag tolkar dem. Det vill säga att litteraturen reflekterar verkliga förhållanden, men också griper in i dem. Det senare genom att varje publikation är en samhällelig händelse med sina konsekvenser för författaren, dennes vänner och familj, förläggaren, kritikern, puliken, etc. Men också och viktigare genom att då författare skildrar ett (socialt) förhållande formas publikens uppfattning av detta förhållande även utanför litteraturen. Det innebär att de texter jag hänvisar till inte bara ofta gestaltade verkliga förhållanden, men också bekräftade och/eller kritiserade och/eller formade publikens uppfattning av dem. Jag utnyttjar därför omvärtannat både skönlitterära och dokumentära texter för analysen. Villkoret är att källans status och funktion förblir tydlig i varje enskilt fall. (För en mer utförlig presentation av Bourdieus teorier, med hänvisningar till inte bara hans egna arbeten, utan även till en del av de många intressanta presentationerna och diskussionerna av dem, hänvisar jag till David Gedin *Fältets herrar*, akad. avh., Stockholm/Stehag 2004, s. 11–26.)

- 2 Skildringen fokuserar på 1880-talet, eftersom det är den period som jag med mest säkerhet kan slå fast förhållandena. För, och under vilken det dessutom producerades långt mer skönlitteratur än tidigare och baltemat var frekvent. Men exempel är också hämtade från de föregående fem decennierna och de förhållanden som inte är specifikt ”ättistiska” – d v s svarar mot de nya estetiska/etiska drag som dominerar 1880-talet – tycks gälla generellt för hela perioden 1830–1890. (Angående begreppet ”ättital” som

den litterära perioden mellan 1879–1888, se Karl Erik Lundevall *Från åttital till nittital*, diss., Stockholm 1953, s. II, s. 327 not 1. Även Anna Williams *Stjärnor utan stjärnbilder*, Södertälje 1997, s. 56, 204 not 1.)

Åttitalet innebar inte heller någon definitiv brytning med föregångarna, utan utgör snarare avslutningen på den borgerliga (hegelianska) ”idealrealism” som varit förhärskande sedan 1830-talet. I sin kraftfullt kritisk uppgörelse förhöll den sig lika mycket eller kanske mer till föregångarna än formulerade någon ny konstnärlig grund. För även om man bröt genom sin ”pessimism”, sin avståndstagande samhällskritik och sin ”låga” stil, hade man det didaktiska syftet, sin instrumentella syn på litteraturen i samhällets tjänst och framhållandet av realismen gemensamt med idealrealismen. Var man vill lägga estetiska periodgränser är förstås en smakfråga – men jag vill hävda att det snarare är i och med nittitalet som det avgörande brottet sker. Då avsäger sig konstnärerna sitt direkta samhällsansvar och det realistiska idealet. Det vill säga det epokskifte Heidenstam kom att symbolisera och axla med programskriften *Renässans*, Stockholm 1889, och som Lagerlöf genomför och gestaltar i sina skrifter såsom jag kommer att skildra den i uppsatsens avslutande avsnitt.

- 3 Sophie von Knorring *Illusionerna*, Stockholm 1836, s. 98–127, citat s. 101.
 - 4 Det går naturligtvis att nyansera och komplicera ett begrepp som ”borgerlig realism”, men att den inleds med Fredrika Bremer är en i sammanhanget tillräckligt etablerad uppfattning. Se Edvard Flygare *Om Tendens-romanen* (akad. avh.), Upsala 1851, s. 7–9. Eller Victor Svanbergs klassiska ”Medelklassrealism”, *Samlaren* 1943, s. 114. Se äv. Eva Lis Bjurman *Catrines intressanta blekhet. Unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750–1830* (akad. avh., Stockholm/Stehag 1998), som redogör för den svenska medelklassens framväxt från 1790-talet, dess sociala, ekonomiska grund och dess självmedvetande som den bildade, upplysta dominanten kring 1830. (s. 84–93, spec. 87.)
 - 5 Fredrika Bremer, Upsala 1828, *Teckningar utur hvardagslifvet. Första häftet. Axel och Anna, eller correspondence emellan tvenne våningar. Liten roman i billetter*, s. 7–8. (I orig. ”Anna var ej der!” men korrigerat till ”Axel” i rättelsebladet och ändrat i senare upplagor.) Bremer skrev dessutom ett förord till tredje häftet av *Teckningar...*, som dock aldrig trycktes, där den litterära parnassen är en bal hon trånande betraktar och nu bjuds in till.
- Att balen som tema och symbol är av speciellt intresse har framför allt påpekats av Ingeborg Nordin Hennel i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* 2, Höganäs 1993, s. 518–19. Men den har inte (så vitt jag har kunnat se) uppmärksamrats ytterligare, trots den intressanta och numera ganska rikliga litteraturen om åttitalet av forskare som Maj Sylwan, Birgitta Ney, Conny Svensson eller Eva Heggstad, liksom inte heller i forskningen kring det övriga 1800-talet.
- 6 En sammanhållen förteckning, utan anspråk på fullständighet, demonstrerar det stora utrymme balen som miljö och tema fick hos de kvinnliga författarna under åttitalet. Baler skildras, omnämns eller är scenen i:

Alfhild Agrell *Hvad ingen ser*, Stockholm 1885, ”Utan kärlek”, s. 3–9, 16–26. *Ensam. Skådespel i tre akter. Uppförd första gången å Kungl. Dramatiska Teatern den 30 jan. 1886*, Stockholm 1886, s. 25–26.

Elin Améen *Trälldom och andra berättelser och skisser*, Stockholm 1885, "Lilla aptekarfrun" s. 22, "För sent", s. 61. "Ett misstag", s. 80, 91–98, 101–106, "Konstnärinna och qvinna", s. 118–23. *Lifsmål. Berättelser och skisser*, Stockholm 1891, "Efter femton år", s. 164–70.

Victoria Benedictsson ("Ernst Ahlgren") *Final. Skådespel i tre akter*, Stockholm 1885, s. 5–52 (hela 1:a akten tilldrar sig under en bal). *En baldams historia och andra berättelser. (Efterskörd)*, 3:e utökade uppl., Stockholm 1912, "En baldams historia", s. 24–39.

Malvina Bråkenhielm *Skisser och berättelser af Rachel*, Stockholm 1884, "Convenancens fordringar." s. 18, 21–22, "Onda tungor", s. 28, "En lifsgerning", s. 87–88.

Sophie Elkan *Dur och Moll. Skizzer och berättelser af Rust Roest*, Stockholm, 1889, "Ellys första bal", s. 53–89 (faktiskt tilldrar sig inte någon del av berättelsen på bal, men hela novellen har balen som motiv).

Mathilda Kruse ("Stella Kleve") *Bertha Funcke*, Stockholm 1885, s. 28–32, 65, 82–83, 85–91, 99, 130–32. "Pyrrhussegrar i Framåt nr 20, oktober 1886, s. 4. *Alice Brandt*, Helsingborg 1888, s. 25 (barnbal), 39–40.

Anne Charlotte Leffler *Skådespelerskan. Dramatisk teckning i två akter. Uppförd första gången på Dramatiska Teatern den 18 december 1873*, Stockholm 1883, s. 52–59, 69. *Ur lifvet I*, Stockholm 1882, "En bal i "societeten""", s. 3–88. *Ur lifvet II*, Stockholm 1883, "Aurore Bunge", s. 3–11.

Vilma Lindhé *Små taflor ur minnet*, Sigfrid Flodins romanbibliotek 15, Stockholm 1882, "Farmors porträtt", s. 177. *Ebb och flod*, Sigfrid Flodins romanbibliotek 16, Stockholm 1883, "Reskamrater", s. 78–79, "I tvåvåningshuset", s. 146. *Vid gasken och dagsljus. Bilder ur teaterlifvet*, Sigfrid Flodins romanbibliotek 18, Stockholm 1885, s. 153–56, 171–73

Mathilda Naumann ("Sorella") *Nya blad ur granskapets krönika*, Stockholm 1881, "Evas dotter", s. 72–87, "Trenne blad ur sagan om en prinsessa", s. 167–69.

Aurore von Qvanten ("Turdus Merula") *Från skilda kretsar*, Stockholm 1885, "Pensionskamraterna", s. 107–22, "Vid qvällsbrasan", s. 187–90.

Mathilda Roos *Marianne. Svenskt original af M. R.-s*. Stockholm 1881, s. 50–63, 171. *Höststormar* (urspr. följetong i *Stockholms Dagblad* hösten 1882, rev. uppl. i bokform) Stockholm 1887, s. 44, 78–80 (dans), 143–55 (barnbal), 234–38, 276. *Vårstormar*, Stockholm 1883, s. 57, 101–04, 131–34. *Berättelser och Skizzer*, Stockholm 1884, "Sorg", s. 80–81 (barnbal), "I Qvaf", s. 112–13, 120, "Mormor", s. 138–40, "En dissonans", s. 159–60, "En qvinnotjusare", s. 183, 185, 188–95, "Ett surrogat", s. 202, "I elden", s. 247, 255. *Hårt mot hårdt*, Stockholm 1886, s. 64, 84, 108–21, 149–50. *Familjen Verle*, Stockholm 1889, s. 16–29. *Lifsbilder*, Stockholm 1888, "Paralleler", s. 205–06, "Oförgätliga ögonblick", s. 239, 257–84.

Anna Wahlenberg *Teckningar i sanden af Rien*, Stockholm 1882, "Rosenknoppen", s. 5–19.

Exakt vilka av författarna som ska betraktas som "ättitalister" är en problematisk fråga. Vare sig gränserna eller kriterierna är väldefinierade. (För en diskussion om grupp-beteckningen, inkl. ytterligare referenser, se Gedin 2004, s. 34–40.)

- 7 Gustaf af Geijerstam *Gråkallt*, Stockholm 1882, s. 7.
- 8 Oscar Levertin *Från rivieran*, Stockholm 1883, s. 185–87. ”Stora Amaranten” var ett ordensällskap med anor från drottning Kristina. Det återuppstod i slutet på 1700-talet, spelade en viktig roll i sällskapslivet och ska ha funnits kvar in på 1900-talet. Det kom så småningom att fungera som den högre societetens danssällskap och arrangerade baler som uppenbarligen var centrala händelser i det övre samhällsskiktets sociala liv. T ex är Otilias ovannämnda, första bal i von Knorrings *Illusionerna* en ”Amaranthen-bal”, där förutom Mdme de Staël även kronprinsen m fl från kungahuset var närvarande. (Se *Nordisk Familje-Bok*, Stockholm 1904. Knorring *Illusionerna*, s. 98–99, 108–10, 119–22.)
- 9 Liksom hos de kvinnliga författarna, får balen primärt representera (mer eller mindre erotiserat) nöjesliv och äktenskapsmarknad i Strindbergs texter. T ex i förordet och i novellerna ”Brödet”, ”Mot betalning”, ”Tvekamp” i *Giftas* II. (August Strindberg *Giftas* II, Stockholm 1886, s. XV, 25, 85, 96, 146–49. Äv. *Samlade Verk* 16, Stockholm 1982, s. 178, 198, 231, 237, 265–67.) Likaså i *Tjenstequinnans son*, Stockholm 1886, s. 198–203. (*Samlade Verk* 20, Stockholm 1989, s. 130–32.)

Omnämmanden i förbifarten av baler med samma innebörd finns äv. i *I vårbrytningen* I, Stockholm 1881, ”För konsten”, s. 80, ”En snobb”, s. 143. (Den senare urspr. i *Från Fjerdningen och Svartbäcken*, Stockholm 1877, s. 31.) (*Samlade Verk* 2, Stockholm 1981, s. 90, 138.) *Dikter på vers och prosa*, Stockholm 1883, ”Sic!”, s. 203, *Sömngångarnätter på vakna dagar*, Stockholm 1884, s. 51. (*Samlade Verk* 15, Stockholm 1995, s. 158, 207.) *Giftas* I, Stockholm 1884, s. 104, 265 (ref. till Ibsens Nora på bal). (*Samlade Verk* 16, Stockholm 1982, s. 104, 151.) *I hafsbandet*, Stockholm 1890, s. 235, 241. (*Samlade Verk* 31, Stockholm 1982, s. 155, 159.) *Drömspelet*, Stockholm 1902, s. 228–29. (*Samlade Verk* 46, Stockholm 1988, s. 66–67.) *Götiska rummen*, Stockholm 1904, s. 218. (*Samlade Verk* 53, Stockholm 2001, s. 161.) *Täcklagsöl, Syndabocken: två berättelser*, Stockholm 1907, s. 24. (*Samlade Verk* 55, Stockholm 1984, s. 20.)

Därutöver också i en del icke-fiktiva texter, till exempel *En blå bok* 1, 3, *Likt och olikt* och *Bland franska bönder*.

- 10 Att den engelska borgerliga romanen med motsvarande, närmast identiska teman föregår de svenska med någonstans mellan ett halft sekel och trettio år (beroende på om man väljer Fanny Burney eller Jane Austen som milstolpe), grundar sig med största sannolikhet på att även den ekonomiska och sociala utvecklingen föregick den svenska. Den brittiska borgerliga – liberala, merkantila – klassen uppkommer och får sin framträdande roll betydligt tidigare. Man kan också påminna sig om hur Richardson gav röst åt den nya tidens villkor med *Pamela* redan 1740–41, inte minst just genom bokens funktion som manual för en ung, borgerlig flicka. Detta lyftes fram av Ian Watt i *The Rise of the Novel* (1957), och analysen låter sig väl överföras på Fredrika Bremers *Familjen H**** (1830–31) vilken framstår som en svensk motsvarighet nittio år senare. (Se Gedin ”en kall hand som hastigt skulle fatta min’ – *Familjen H**** som äktenskapshandledning och romantisk ironi”, *TFL* 3/2002, s. 55–78.)

Något säkert svar på varför utvecklingen sker så pass mycket senare i Sverige finns ändå knappast. Men Mats Malm har formulerat en intressant teori om att man i det

längsta skyggade för realismens *åskådliggörande*, som ett hotfullt uttryck för en politisk agenda. (Mats Malm, ”Fredrika Bremer och realismerna” i *Mig törstar! Studier i Fredrika Bremers spår*, red. Åsa Arping & Birgitta Ahlmo-Nilsson, Hedemora 2001, s 83–96.)

Därtill kan man påminna sig om att utvecklingen inte bara sen i Sverige var, utan att Storbritanien i en internationell jämförelse var extremt tidig.

- 11 Fanny Burney *Evanelina* (1778). Den naiva, från landet anlända hjältinnans första bal hos Mrs. Stanley. Där hon konfronterar en mängd sorts män, från de varnande exemplen till den ideala (tillkommande Lord Orville), och erfar att skapas, värderas genom de andras blickar. (Brev XI.) Också i *Cecilia* (1782) spelar balen en självklar roll som spelplan, där hon som arvtagerska blir föremål för männens försök att göra anspråk på henne inför offentligheten. (Se Book V, ch. 1)
- 12 I *Northanger Abbey* skapas och utvecklas Catherines kärleksrelationer på den räcka baler som tycks ha utgjort ledmotivet i en Bath-säsong. Hennes uppvaktande kavaljer, Mr. Tilney, jämför också dansen med äktenskapet, ”that in both, man has the advantage of choice, woman only the power of refusal [...] they belong exclusively to each other [...etc]” Medan Cathrine invänder genom att påpeka balens parentetiska karaktär, till skillnad från äktenskapet. (Bnd 1, ch. X. Penguin Classics, London 2003 (UK), s. 74.) I *Mansfield Park* förlovar sig Maria Bertram och Rushworth: ”After dancing with each other at a proper number of balls [...]” Medan Fanny Price ställning som ”ute” i sällskapslivet definieras av i vilken mån hon går på baler – vilket i sin tur är kopplat till hur hon framträder (och hur en kvinna *bör* vara) som person. Likaså är det hennes sociala triumf när hon får öppna en bal och blir föremål för en åtråvärd mans uppmärksamhet. (Vol. 1 Ch. IV, V, Vol. 2 Ch. X. Penguin Classics, London 2003, s. 38, 46–49, 254–55.) Med många fler exempel. I *Emma* är det på den sedan länge emotsedda balen, som de olika kärleks och äktenskapsintrigerna når sin dramtiska höjdpunkt och de sista bitarna läggs inför den kommande upplösningen. (Planen på en bal uppkommer redan i Vol. 2 Ch. XI för att till sist genomföras i Vol 3, Ch. II.) I *Sense and Sensibility* gör Willoughby sin iögonfallande uppvakning av Marianne på balerna på Barton Park, och övertygar henne om sin kärlek och om ett hägrande äktenskap. (Vol. 1, Ch. XI. Penguin Classics, London 2003 (UK), s. 54.) Exempler i *Pride and Prejudice* är så många och iögonenfallande att jag helst inte vill föregripa de svenska exemplen som jag tänker rulla upp vart efter.
- 13 De borgerliga kvinnornas juridiska och sociala situation, liksom verklighetens krock med idealen, diskuteras mer utförligt i Gedin 2004, s. 218–22. Se äv. Gedin *TFL* 3/2002, s. 55–78. Förutom de där anförda texterna finns den fruktansvärda skildringen i Benedictssons postumt utgivna ”En baldams berättelse” i samlingen med samma namn. I den ingår för övrigt också ”Ur mörkret”. En skarp, kolsvart och bitter analys av kvinnans situation. Av att vara kön, inte individ, och definierad av skammen.
- 14 Bremer *Hertha*, s. 400–01.
- 15 Bremer *Axel och Anna*, s. 100. Vill man fullfölja tolkningen kan man notera att i det uppdelade ordet kommer ”ko” av latinets *con* – med, följt av ”respon” av latinets *respondere* – svara, som sedan med den substantiverande ändelsen avslutningsvis lägger till or-

det ”dansen”. Alltså: En dans med, en dans av svar. (En rituell kommunikation mellan kontrahenter som omväxlande reagerar på varandra.) I boken utan början (något ursprungligt, första brev finns inte) och utan tydligt slut (den just friställda brevbäraren bidrar med slutet).

16 Lindhé *Små taflor ur minnet*, s. 177.

17 Roos *Marianne*, s. 19. Roos gör också en snabb resumé av en ekonomiskt oberoende borgerlig kvinnas karriärmöjligheter, i de fall hustru och mor inte kom ifråga: att ägna sig åt välgörande ändamål, att bli konstnär eller författare, eller att bli sjuklig (helst lungsjuk). (s. 12–18.) Skildringen är visserligen skarpt ironisk, lagd i huvudpersonens mun, men inte mer än att Marianne också bestraffas med en tragisk död som ändrar ett tomt liv.

18 Se Gedin *TFL* 3/2002 ang. romanen som manual för i första hand den kvinnliga läsekretsen.

Förhållandet var naturligtvis inte exklusivt svenskt, lita lika som den framväxande, allt mer betydelsefulla borgerliga medelklassen. Exempler från länder med motsvarande social, politisk och ekonomisk utveckling är många. Inte minst kan man påminna sig om Jane Austens skildringar

19 Roos, *Höststormar*, s. 78.

20 von Knorring *Illusionerna*, s 98–101; Kruse *Bertha Funcke*, s. 28 (äv. Leffler *Ur lifvet* I, s. 18); Leffler *Ur lifvet* I, s 11.

21 Knorring *Illusionerna*, s. 98–99.

22 Fredrika Bremer skildrar med sedvanlig realistisk ironi det problematiska förhållandet redan i *Hemmet eller Familje-sorger och fröjder* (*Ny teckningar ur hvardagslifvet* 4), Stockholm 1839:

Döttrarne i huset lärdes, att all denna verdens prakt och lust var blott fåfänglighet, att ingenting var viktigt och värdt att sträfva för, utom dygd och redbart värde. Likväl kom det sig så, att deras lifligaste intresse och sträfvan, deras hjertas varmaste önsknningar gingo ut på rikedom, rang och allt slags verdslig lycka. Döttrarne lärdes, att Guds vilja allena i allt borde följas; dock leddes de i all genom menniskofruktan. De lärdes, att skönhet var af noll och intet värde, dock måste de ofta, äfven inom föräldrahemmet, smärtsamt känna, att de icke voro vackra. De lärdes åtskilliga kunskaper och talanger, men som de (gudbevars!) alldeles inte skulle bli lärda fruntimmer, och derföre ingenting skulle lära riktigt, kom det sig så, att de i mycket hade lärdomens kärna, med dess närande kraft och rena, aktningssjudande allvar. Framför allt lärde de, och det allt mer under tilltagande år, att anse giftermål såsom enda målet för deras tillvarelse, och i följd deraf (icke genom tydliga ord, men genom ett hemligt, obeskrifbart inflytande) att anse männens [sic] gunst såsom högsta lycka, samt att förneka det de tänkte så. (Bremer *Hemmet*, s. 139–40.)

23 Wirsén *Kritiker* s. 18. Rec. av Bjørnstjerne Bjørnsons *Det flager i byen og pa havnen*, urspr. publ. i *Post- och Inrikes Tidningar* 841126.

Att den manliga fantasin mötte motstånd från kvinnoemancipatoriska och radikala kretsar är naturligt. (Benedictsson refererar polemiskt till just detta Wirsén-citat i *Fru*

Marianne, Stockholm 1887, s. 106. Vilket påpekas av Sten Linder i *Ernst Ahlgren i hennes romaner*, Stockholm 1930, s. 226.) Men också från konservativt håll uppmärksammades konflikten. Ofta menade man att ambitionen att behaga männen resulterade i en alltför flärdfull, lättsinnig uppfostran som gjorde den unga kvinnan oförberedd inför äktenskapet. Men även om en mer plikmedveten uppfostran kunde kom till stånd, kvarstod det grundläggande problemet, vilket kan illustreras av den tyske läkaren Hermann Klencke som skrev ett flertal handböcker i ämnet att vara kvinna, vilka kom i ett stort antal upplagor. Dels trilogin: *Die Hausfrau: praktisches Lehrbuch für deutsche Mädchen und Frauen über die Kenntnisse und Verwaltungsregeln des wirtschaftlichen, bürgerlichen Hauswesens auf Grundlage der neueren Realwissenschaften, der Gesundheitslehre, Waarenkunde, Oekonomie und guten Sitte*, Leipzig (D) (2:a uppl 1871, 3:e 1881). *Die Mutter als Erzieherin ihrer Töchter und Söhne zur physischen und sittlichen Gesundheit vom ersten Kindesalter bis zur Reife: ein praktisches Buch für deutsche Frauen*, Leipzig (D) 1870 (12:e uppl. 1907). *Das Weib als Gattin: Lehrbuch über die physischen, seelischen und sittlichen Pflichten, Rechte und Gesundheitsregeln der deutschen Frau im Eheleben*, Leipzig (D) 1872 (15:e uppl. 1899). Och därutöver *Das Weib als Jungfrau. Eine Körper- und Seelendiätetik zur Selbsterziehung und Selbstpflege im jungfräulichen Leben, nach Grundsätzen der Natur, guten Sitte und Gesellschaft für Beruf, Lebensglück, Familien- und Volkswohl*, Leipzig (D) 1878 (5:e uppl. 1897). De tre sistnämnda översatta till svenska: *Modern* i tre upplagor 1880 till 1891, *Makan* i fyra upplagor 1881 till 1905, och *Jungfrun* i två upplagor 1882, 1891. I den sistnämnda, *Jungfrun. En kropps- och själsdiätetik för den fullvuxna flickans sjelfvård och sjelfuppfostran* (Stockholm 1882, övers. av J. K-e [trol. Hanna Kamke]), får vi veta att, som ett eko av Wirsén att:

Känslan af oskuld och det egna värdet är en vigtig del af den normala flickans själ, hvilken förmår gifva henne den ädlaste värdighet och de skönaste dygder och gör henne till en sedlig skön företeelse, full af höghet och värdighet, och utöfvar en oemotståndlig tjusning. [...] Men En fullvuxen flicka, som reflekterar öfver sin oskuld, som med viss anspråksfullhet inbillar sig något deröfver, men samtidigt underhåller sin fantasi med sinliga, oftast ur lekturen hemtade orena bilder, som tillkännagifver ett sträfvande att synas ärbar och ren, som oftast är öfverdrifvet ömtålig, som rodnar och visar sig sårad, då hon blir vittne till ett ord eller en handling, som förutsätter *känndom* om det orena, – en sådan flicka, säga vi, är icke mera genomträngd af den äkta oskuldskänslan. (s. 106–07.)

Medan han tvärtom i förordet till *Makan. Qvinnans fysiska, andliga och sedliga pligter rättigheter och helseregler i äktenskapet* (sv. övers. af J. K-e [trol. Hanna Kamke], 2:a uppl. Stockholm 1884), förklarar behovet av en instruktion med: "Den så ofta uttalade frasen: 'makans, husfruns och moderns pligter läras genom praktiken; hvarför skall man då i otid besvära och oroa flickan, kanske till och med komma henne att rodnal' [...] emedan såsom man falskeligen tror, den giftasvuxna och giftaslystna flickan 'af sig sjelf' skall blifva hemmastadd i en makas och moders kall [...]" (s VIII, X) Varpå följer en ytterligt detaljerad, praktisk skildring av allt ifrån underlivshygien och menstruationer till sida upp och sida ner om samlagets effekter och inte minst den hållning man ska

ha till det nödvändiga men *farliga* sexualumgängets alla aspekter. ("Angående tiden när samlaget är minst skadligt, har man äfven i läkarekretsar haft de mest skilda meningar." s. 162.) Det sistnämnda i den uppenbara ambitionen att på alla sätt tygla och diciplinera alla "naturliga" i betydelsen "djuriska" drifter och njutningar (till skillnad från den goda "naturlighet" som kontrasterar det artificiella, konstlade).

Äkta makar skola öfva sig i sjelfbeherskningens sedliga dygd, och, såsom det höfves menniskovärdet, ej genast tillfredsställa hvarje vaknad sinlig drift; man skall likaledes akta sig att anse hvarje retelse, som väcker könsdriften såsom naturlig, ty den kan ofta bero på ett abnormt stegrad tillstånd i nervsystemet, hvilken en tid genom den falska känslan af kraft *bedrager*, men alltid under stegringen af driften och derpå följande utmattningen för till organisk och andlig förstörelse. (s. 160)

Problemet hur den ovan beskrivna av hjärtats renhet genomsyrade jungfrun ska kunna ta till sig alla dessa instruktioner – inklusive de långa hotfulla skildringarna av lastbarhetens pris – utan att förlora sin oskuld diskuteras inte i den annars pedantiskt noggranna genomgången. Att denna sexualskräck ikläddes läkarens hela auktoritet och förmodligen togs på allvar är en skrämmande tanke. Till exempel: "Man ska tage sig till vara att efter häftiga sinnesrörelser och med upprörda känslor, allra minst under mannens spirituösa berusning, öfverlemna sig åt den äktenskapliga omfamningen, ty ej blott båda parternas helsa lida i hög grad deraf, utan kan äfven, genom en möjlig inträffande befruktning, grunden till ett väsende läggas, som är döfstumt, svagsint, epileptiskt eller åtminstone sjukligt för hela lifvet, och hvilken skulle förbanna sina föräldrar, om det visste hvilket osaligt ögonblick det hade att tacka för sin tillvaro." (s. 161.) Man kan också notera författarens kompromisslösa hot att kvinnor som visar sexuella behov är motbjudande för männen – och naturligtvis motsvarande budskap till männen att fysiskt bejakande kvinnor är fördärvade och fränstötande. Det vill säga en moral som innebär att goda män bara får åtrå kvinnor som inte vill bli åtrådda, och att kvinnor som vill behålla sina – ekonomiskt och juridiskt överordnade – mäns kärlek inte får visa någon sensusualism. Detta innebar dock inte att många kvinnor ändå kan ha haft sexuellt tillfredställande äktenskap. Det förefaller finnas en diskrepans mellan den offentliga bilden av kvinnan som faktiskt eller idealt asexuell och bevarade vittnesmål från slutet av 1800-talet. (Se Karin Johannisson *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och finde-siècle*, Stockholm 1994, s. 58–63.)

- 24 Ett återkommande tema inom skönlitteraturen är också att kärleken överlever, d v s kärnfamiljen inte går under trots mannens misslyckade affärer. Bremer *Familjen H*** i Teckningar utur hvardaslifvet* 3, Upsala 1831, s. 243–47, alt. Stockholm 2000, s. 180–84; *Grannarne* 1837, s. II:171–76, alt. Stockholm 2000, s. 293–96.) Delvis, om än också brutalare, i Benedictsson *Final*. s. 125–27, 134, 144. Se äv. Klencke *Makan*: "Endast den kärlek, hvilken *ej blott såsom artväsende*, utan äfven såsom *sedlig personlighet* förde qvinnan in i äktenskapet, är i stånd härtill; en sådan kärlek är tålig, offervillig, ståndaktig i sorg och olyckor, evigt tillhörig mannen och hemmets verd." (s. 62)
- 25 Se äv. Gedin, *TFL* 3/2002, s. 57–68, om Bremers skildringar av det borgerliga äktenskapliga idealet. Äv. Klencke *Jungfrun* "[...] genom honom [kärleken] blir *lydnaden*

- [d v s kvinnans] *en fri handling, herskandet* [d v s mannens] *mildhet!*" (s 121–22.)
- 26 "[...] han [den älskande] kan hafva ett fritt omdöme om allt, som ej har afseende på föremålet för hans kärlek, men han ser på detta område med andra ögon, tänker efter en särskild logik, känner rent subjektivt och handlar efter särskilda föreställningar. [...] Intet är farligare än ett så kalladt 'konvenansparti', ett kärlekslöst verk af det beräknande förståndet, ett kontrakt utan hjertats värme, utan kärlek, utan tjusning och lycka, en förtviflans akt för den sociala existensens skull!" (Klencke *Jungfrun*, s. 120–21, 127.)
- 27 Claudia Lindén redogör, med hänvisning till Eva Lis Bjurmans *Catrines intressanta blekhet* och Niklas Luhmann *Kärlek som passion*, för den nya romantiska kärleksideal som växer fram med den borgerliga klassen, vilken innebär "att flickan själv väljer maker efter sitt eget hjärta och därmed har faderns makt och moraliska rätt över henne helt undergrävt." En subversivt hållning som ges offentlig existens med Madame de Staëls *Corinne*, 1807 och utvecklas ytterligare med George Sands *Indiana* 1832. (Claudia Lindén *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, akad. avh., Stockholm/Stehag 2002, s. 79–81, citat s. 80.) Se även Bjurman 1998, s. 14–17, 46, 132–33, mfl. (Som förutom Luhmann även utgår från Ulrike Propkop *Die Illusion vom Grossen Paar*, Frankfurt am Main, 1991.) Niklas Luhmann *Kärlek som passion – Om kodifieringen av intimitet (Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität)*, Frankfurt am Main, 1982), Malmö 2003, s 139–42 (kap. 9), 189–212 (kap. 13).
- 28 Bremer *Hertha*, s. 9.
- 29 En ovanligt bitsk, misantropisk skildring finns även i Benedictssons postumt utgivna samling *En baldams historia*, s. 32, 34.
- 30 Naumann *Nya blad Ur Granskapets krönika*, s. 91–93.
- 31 Jfr äv. beskrivningen: "Arla börjar blifva mer och mer omringad af kavaljerer; hon har nyhetens behag och hon har en 'bouquet' af originalitet, som man finner pikant." (Leffler *Ur lifvet* I, s. 30–31.) Liksom den vasst ironiska: "[det lyckades] honom att få en annan dam, en nyutkommen sjuttonåring med stora, vidtuppslagna blå ögon och en liten täck 'retroussé', hvilken efter att ha dansat ett par hvarf började gifva honom små intressanta förtroenden, som att hennes klädning icke kommit hem förrän fem minuter innan hon skulle fara, att den nu var så trång att hon knapt kunde andas, att hennes mamma sagt att hon ej skulle tro på om någon herre sade att hon såg bra ut. Åh, det var en naivitet, en oskuld, som var riktigt förtjusande!" (Roos *Marianne*, s. 55.)
- 32 Roos *Familjen Verle*, s. 26.
- 33 De Geer *S. H. T. af L.D.G* [Salvo Honoris Titulo – eg. "med hederstiteln oförkränkt", användes som ersättning när man skrev till någon vars korrekta titel man inte kände till], Stockholm 1843, s. 222.
- 34 Se Gedin 2004, s. 217–18, 255–56.
- 35 Texten baron Gripenfeldt i "Aurore Bunge", baron Lejonstedt och major Lagerskiöld i "En bal..." i Lefflers *Ur lifvet* II, s. 10–11, 49–52 resp. I, s. 23–24, 58, 54. Vinagenten i Améens "Lilla aptekar-frun" i *Träldom*. Se även citaten ur Bremer och von Quanten nedan. Man kan observera att denna regel dock inte gäller när kärleken ska framhållas

- i kontrast mot en krass omgynnings ekonomiska överväganden. Men vanligen handlar det om unga personer som med all säkerhet kommer att gå en tryggad framtid till mötes om de bara är flitiga, sparsamma och dygdiga.
- 36 Knorring *Illusionerna*, s. 101. Man kan dock observera att berättarjagets motvilja inte hindrar hennes självmedvetna detaljskildring av kläderna.
- 37 Knorring *Illusionerna*, s. 104–14.
- 38 Knorring *Illusionerna*, s. 115–16. Man bör notera samtidigt att Knorring desto lättare kan låta Ottilia frossa i smickret som hennes öde kommer att demonstrera hennes allt för stora brist på återhållsamhet.
- 39 Bremer *Hertha*, s. 11–12.
- 40 von Qvanten *Från skilda kretsar*, s. 119.
- 41 F[ranois de] S[alignac] de la Motte Fénelon (1651–1715), ärkebiskop i Cambrai, konstaterar i *Om flickors uppfostran* (övers. av J.T. [N.J. Ternstedt], Stockholm 1881) att: ”Skönheten är i de allra flesta fall blott till skada och förderf, såvida den icke förhjälp en flicka till ett fördelaktigt giftermål [...]” Även om han menar att det är själsegenskaperna som krävs för att äktenskapet ska bli lyckligt. (s. 93.)
- 42 Se SAOB: ”Eva”.
- 43 Benedictsson *Final*, s. 8–9. Naumann *Nya blad Ur Granskapets krönika*, s. 81–85, 90.
- 44 Roos *Familjen Verle*, s. 11–15, citat s. 11. Se äv. von Knorring *Illusionerna*: “[...] jag snörpte jemnt och beständigt, sent och bittida, på min balkklädnad. Tante ville att jag skulle vara ytterst gentil [...]” (s. 101.)
- 45 Kleen *Kvinnor och kläder*, s. 27–28, 95, 159–60, 193–94. Ändå, med typisk historisk ironi, uppkom krinolinan som en reaktion mot de betydligt mer besvärliga, tunga och hindrande lager på lager av kjolar som hade föregått den. Den i jämförelse lätta och luftiga krinolinan ansågs då djärv och revolutionerande, närmast ekivok, och började först bäras av Paris kurtisaner. (Se Katie Hickman *Courtesans*, London 2003, s. 269–72.) Samma slags historiska ironi, som kan man misstänka också präglar hela den borgerliga kvinnofrågan, eftersom det förefaller sannolikt att den borgerliga, slutna intimsfären från början uppkom som en frizon, mot det i mer genomlysta samhälle där medborgarnas liv bör varit betydligt mindre privat: Från de kungliga toaletterna till de gemensamma badstugor.
- 46 Kleen *Kvinnor och kläder*, s. 1, 229–30.
- 47 [Anonym] *Svar på frågor rörande Reformfestdräkten m.m.*, Stockholm 1886, s. 4. Ang. det opraktiska kvinnomodet, se även Kleen *Kvinnor och kläder*, s. 171–73. Reformdräkten var den alternativa, bekvämare klädsel utan till exempel snörliv, tornyr eller högklackat, som ursprungligen hade börjat föras fram i USA kring seklets mitt. I Sverige bildades *Svenska dräktreformföreningen* 1886 under Ellen Keys ordförandeskap, bland annat som ett resultat av att Anne-Charlotte Leffler året innan hade kommit hem från en utlandsvistelse och hållit ett föredrag i Nya Idun om de estetiska rörelserna i England, d v s inte minst kläddiskussionen. Själva dräkten var ett resultat av att Leffler därpå upprepade gånger skrev till Handarbetets Vänner och bad dem utarbeta ett mönster. Föreningen kom att förutom att ta fram alternativa kläder ägna sig åt opinionsbildning. På

1890-talet blev den en del av Fredrika-Bremer-Förbundet. Att ett försök att förändra modet födde en sådan välorganiserad kampanj talar också för hur problematiskt de påbjudna kvinnokläderna faktiskt var. Ang. reformdräkten, se t ex Gunnel Hazelius-Berg "Dräktreformer under 1800-talet", *Fataburen* 1949, s. 127–56. Hon påpekar bl a att: "Det är omöjligt för en modern människa att göra sig en föreställning om snörlivets despotiska makt över modet och kvinnorna. Vi kunna bara konstatera att inga 1800-talsdräkter passa på en osnörd flicka i våra dagar. hela dräkttypen från 1830- till 1890-talen bygger på denna fasta hårda stomme, som genom snörlivets skiftande former gav olika silhuetter åt modet." (s. 128–33.) Hon hänvisar också till läkarnas kamp mot snörlivet som en påtaglig hälsofara, och hävdar att den allmänt spridda bleksoten var ett resultat av kläderna. (Man kan för övrigt påminna sig om den egentligen märkliga, men fortfarande ganska etablerade traditionen att man ska "lossa på kläderna" för att en avsvimnad eller akut sjuk person "ska få luft"!)

- 48 *Reformdräkten. En bok för kvinnor skriven af kvinnor. Öfversättning från engelska originalets andra upplaga af O. v. S. Med tvänne inledande uppsatser af professorskan H[anna]. Winge och professor C[urt]. Wallis samt ett "Svar på talet om en modifierad modedrägt".* Stockholm 1885, s. XII. (Orig. titel *Dress and Health or How to be strong*, USA 1876. Övers. troligen Oscara von Sydow. Boken hemfördes en studieresa i USA av Curt Wallis. Se Hazelius-Berg, *Fataburen* 1949, s. 138–39.)
- 49 Med viss reservation tycks den första relativt detaljerade skildringen av en graviditet vara Ulla Rosenhanes i Anne Charlotte Lefflers *En sommarsaga*. (Den innehåller dessutom vad som bör vara den första mer ingående skildringen av en förlossningsdepression, även om det också nämns mer i förbigående att ursprunget till den depression "Doktors hustru" lider var hennes sons födelse.) (Leffler *En sommarsaga 2. Ur lifvet IV*, Stockholm 1886, s. 21–32. Ullas depression efter förlossningen, s. 33–39. "Doktors hustru", i *Ur lifvet I*, Stockholm 1882, s. 188.)
- 50 Ang. opålitliga, förföriska och/eller tillgängliga löjtnanter, se t ex Kruse *Bertha Funcke*, s. 32. Bråkenhielm *Skisser och berättelser*, s. 18. Gruppen grabbiga officerare i von Qvanten "Pensionskamraterna" i *Från skilda kretsar*, s. 109–11. Äv. Majoren i Lefflers "En bal i 'societeten'" i *Ur lifvet I*, s. 63–64. Till bakgrunden hör att löjtnanten var den lägsta officersgraden (eller mer precis "underlöjtnant", motsvarande fänrik), som alltså på en gång markerade en relativ social position men samtidigt innebar att man ännu inte behövt visa någon kompetens inom yrket. En lekplats för överklassens unga män, med eller utan ambitioner. (Se citatet ovan, s. 59 från von Qvanten *Från skilda kretsar*, s. 119.)
- En fördjupad studie i den manliga förförarrollen finns i David Tjeders *The Power of Character. Middle-Class masculinities, 1800–1900*, akad. avh, Stockholm 2003. Däremot tar han inte explicit upp "löjtnanten", en intressant figur som borde förtjäna ett närmare studium. I sin person förenade denna den centralt manliga, militära rollen, liksom den metaforik som ofta användes för att beskriva förförelsen ("storma", "besegra", "nedlägga sitt byte", etc.) Men kunde samtidigt (just därför) manifesteras en omanligt självmedvetenhet och fåfänga. (Ang. militär metaforik resp. fåfänga, se Tjeder 2003, s. 253–56, resp. 165–73.)

- I rättvisans namn bör det nämnas att det också finns positiva skildringar av löjtnanter, t ex Allan Eksköld i Alfhild Agrells pjäs *Ensam*, Stockholm 1886.
- 51 Leffler *Ur lifvet I*, s. 19–20.
- 52 von Quanten *Från skilda kretsar*, s. 108.
- 53 Elkan *Dur och Moll*, s. 75. Leffler *Ur lifvet I*, s. 7–8, 13–15.
- 54 Bremer *Hertha*, s. 9, 6. Det är värt att notera att Bremer förstås ändå låter Eva Dufva bryta förlovningen till sist när Tackjern alltför tydligt visat sin brist på medmänsklighet. (s. 133–34, 246.)
- 55 Agrell *Hvad ingen ser*, s. 10–11.
- 56 Se t ex Kruse *Bertha Funcke*: ”Vintern efter sedan Bertha var konfirmerad, blef hon officiellt presenterad i sällskapslifvet – kom ut – som man säger. Det var nog väl tidigt – hon var bara sjutton år: men hon var ju enda dottern, och öfverstinnan längtade att få henne med.” (s. 28.)
- 57 Ang, kyrkans roll som didaktiskt och etiskt kontrollorgan, se Gedin 2004, s. 102–09.
- 58 Talande är förklaringen av balen i *Nordisk Familjebok* (2:a upplagan, Stockholm 1904) som en större festlig danstillställning: ”Balerna tillhöra den nyare tidens sällskapsnöjen, och deras uppkomst sammanhänger med den friare ställning, som tillerkänts kvinnorna.” Det vill säga, utan att våga avgöra sanningen i beskrivningen av att kvinnorna tidigare verkligen varit mer kontrollerade, uppfattades balen ändå som ett exempel på frihet.
- 59 Kruse *Bertha Funcke*, s. 82.
- 60 Leffler *Ur lifvet II*, s. 8.
- 61 Wahlenberg *Teckningar i sanden*, s. 12.
- 62 Roos *Lifsbilder*, s. 258. Äv. ”Dans efter dans uppspelades. Ögon blixtrade, kinder glödde, artigheter hviskades, förstulna handtryckningar vexlades. Temperaturen steg och med den berusningen, denna omedvetna berusning, som gör en bal till någonting så underbart för den icke blaserade.” (Agrell *Hvad ingen ser*, s. 17.) Jfr även Mathilda Kruse ”Phyrussegrar” i vilken Märta Ulfklo dör av oförlösta spänningar bl a p g a: ”[...] alla de nätter, då hon ännu med dansens feber i sina lemmar, hetsad af vinet och människens blickar, i brännande, sömnlös ångest timvis hade kastat sig på sitt läger.” (*Framåt* nr 20/1886.)
- 63 Bråkenhielm *Skisser och berättelser*, s. 18–19.
- 64 Ulrika Nilsson refererar vår första professor i gynekologi, tillika poeten och akademiledamoten Anders Andersson, som i sitt avskedstal från ordförandeposten i Svenska Läkaresällskapet i oktober 1874 (publicerat som artikel året därpå) påtalar faran i att gå på bal under menstruationen: ”Huru ofta måste ej patienten, om också motvilligt, särskildt anklaga den omhuldade dansen såsom utgångspunkten för sina lidanden. [...] Man bör väl erkänna, att deltagandet i en bal under sådana omständigheter [d v s menstruationen som ”om det också ej är sjukligt, dock står på gränsen till af ett sådant”] är ur dietetisk synpunkt något af de olämpligaste, som gerna kan uttänkas. [...] I och för sig utgör balen – nemligen för den danslystne – ett slags sinnenas rus med mer eller mindre lösta tyglar; det är kroppsrörelse, äfven af häftigt slag och detta under ganska olämplig klädsel, nemligen i en trång, obehväm dräkt och i förening med det tvång i

många häseenden som en lång bal medför; der er upphettning i högsta grad, och anledningar till förkylning erbjuda sig från olika håll. Det ligger då ingen öfverdrift i att säga, att hvarje qvinna, som under pågående menstruation beträder en bal, dermed sätter på spel sin framtida helse.” Sjukdomar man kan få är t ex: ”suppressio mensium, inflammation i uterus och dessa annex, metrorragi, hematocele, dislokationer, dysmenorré, underlifsmärtor af mindre bestämd lokalisation och diagnostisk betydelse, i allt fall för åratals förbittrande den sjukas tillvaro och särdeles rebelliska för behandling.” (Anders Anderson ”Om kvinnosjukdomarnes freqvens och prophylaxis” i *Hygiea* 1875, s. 14–15. Se äv. Ulrika Nilsson *Kampen om kvinnan. Professionalisering och konstruktioner av kön i svensk gynekologi 1860–1925*, akad. avh., Uppsala 2003, s. 72.)

- 65 Gedin 2004, s. 293–94. Angående betydelsen för män att – enligt den borgerliga klassens normer – kontrollera sina känslor, liksom behärska sitt uppträdande, se äv. Tjeder 2003, s. 41, 196–97, m fl.
- 66 *Nordisk Familjebok*, 2:a upplagan, Stockholm 1906.
- 67 Naumann *Nya blad Ur Granskapets krönika*, s. 167. ”Terpsichore” – den lyriska diktkonstens och dansens musa enligt grekisk mytologi.
- 68 Améen ”Lilla aptekar-frun” i *Träldom*, s. 22. Hon rymmer med honom, överges, kommer hemsmygande och kommer nu mognad att hålla sig hemma med sin man. En udda vinkling är dock att mannen slutar sitt arbete när hustrun försvunnit, för att utslutande ägna sig åt de försummade barnen.
- 69 Roos *Höststormar*, s. 235.
- 70 Leffler i *Ur lifvet* I, Stockholm 1882, s. 40.
- 71 Leffler i *Ur lifvet* I, Stockholm 1882, s. 38.
- 72 *Nordisk Familjebok*, 2:a upplagan, Stockholm 1911. Jämför också von Knorrings satiriska skildring i *Illusionerna* av den arbetsamma anglaisen liksom den pliktskyldiga kadriljen (s. 111–12, 120–22), jämfört med den känslomättade ”svindlande” valsen (s. 118).
- 73 De Geer 1843, s. 140–41.
- 74 Louis De Geer *Minnen*, Stockholm 1892, s. 37.

Ett mer extremt exempel från USA – som uppmärksammas av David Tjeder – är den pensionerade dansläraren Thomas A. Faulkners (”Formerly Proprietor of the Los Angeles Dancing Academy and ex-President of Dancing Masters’ Association of the Pacific Coast”) uppgörelse med sitt tidigare liv i *From the Ball-Room To Hell* (1892), som också kom i svensk översättning 1897. Driven av ruelse över sin tidigare subversiva verksamhet målar han lustfyllt upp det öde en ung oskyldig flicka av god börd möter efter att ha anmälts till en dansskola.

At first she seems shocked at the manner in which he [the Professor] embraces her to teach her the latest waltz.

It is her first experience in the arms of a strange man, with his limbs pressed to hers, and in her natural modesty she shrinks from so familiar a touch. It brings a bright flush of indignation to her cheek as she thinks what an unladylike and indecent position to assume with a man who, but a few hours before, was an utter stranger, but she says to herself: “This is the position every one must take who waltzes in the most

approved style — church members and all — so of course it is no harm for me.” She thus takes the first step in casting aside that delicate God-given instinct which should be the guide of every pure woman in such matters. [...] When she raises her eyes, timidly at first, to that handsome but deceitful face, now so close to her own, the look that is in his eyes as they meet hers, seems to burn into her very soul. A strange, sweet thrill shakes her very being and leaves her weak and powerless and obliged to depend for support upon the arm which is pressing her to himself in such a suggestive manner, but the sensation is a pleasant one and grows to be the very essence of her life.

Tre månader senare möter hon sitt öde under den avslutande vals på säsongens sista bal. She is now in the vile embrace of the Apollo of the evening. Her head rests upon his shoulder, her face is upturned to his, her bare arm is almost around his neck, her partly nude swelling breast heaves tumultuously against his, face to face they whirl on, his limbs interwoven with hers, his strong right arm around her yielding form, he presses her to him until every curve in the contour of her body thrills with the amorous contact. Her eyes look into his, but she sees nothing; the soft music fills the room, but she hears it not; he bends her body to and fro, but she knows it not; his hot breath, tainted with strong drink, is on her hair and cheek, his lips almost touch her forehead, yet she does not shrink; his eyes, gleaming with a fierce, intolerable lust, gloat over her, yet she does not quail. She is filled with the rapture of sin in its intensity; her spirit is inflamed with passion and lust is gratified in thought. With a last low wail the music ceases, and the dance for the night is ended, but not the evil work of the night.

The girl whose blood is hot from the exertion and whose every carnal sense is aroused and aflame by the repetition of such scenes as we have witnessed, is led to the ever-waiting carriage, where she sinks exhausted on the cushioned seat. Oh, if I could picture to you the fiendish look that comes into his eyes as he sees his helpless victim before him. Now is his golden opportunity. He must not miss it, and he does not, and that beautiful girl who entered the dancing school as pure and innocent as an angel three months ago returns to her home that night robbed of that most precious jewel of womanhood — virtue!

When she awakes the next morning to a realizing sense of her position her first impulse is to self-destruction, but she deludes herself with the thought that her “dancing” companion will right the wrong by marriage, but that is the farthest from his thoughts, and he casts her off — “he wishes a pure woman for his wife.”

She has no longer any claim to purity; her self-respect is lost; she sinks lower and lower; society shuns her, and she is to-day a brothel inmate, the toy and plaything of the libertine and drunkard.

Thomas A. Faulkner *From the Ball-Room to Hell* by T. A. Faulkner *Ex-Dancing Master*, Chicago (USA) 1892, s. 9–11, 15–17. (Sv. övers. *Från dansnöjet och krogen till helvetet.: Varnings- och väckelseord till ungdomen och dess fostrare. Öfvers. från enf. 1 uppl.*, Sköfde, 1897, s. 7–8, 11–12.) Refereras av Tjeder 2003, s. 238–39 (dock med originaltiteln felaktigt angiven som *From the Pleasure of Dancing and the Pub to Hell.*)

- 75 Roos *Marianne*, s. 61. Jfr äv Leffler i *Ur lifvet* I, s. 39–40: ”Han höll henne så fast och tätt sluten till sig, att hon i början hade blifvit lite häpen och sökt draga sig något tillbaka; men han hviskade då: ’Fröken måste luta sig mer framåt. Hela konsten att dansa väl består i att helt och hållet öfverlemna sig åt sin kavaljers ledning.’ [Hon...] öfvergaf så småningom mer och mer af sitt lilla motstånd. [...] Dansen började också snart utöfva sin verkan på henne; hon glömde allt hvad som omgaf henne, hon gled omedvetet mer och mer in i hans armar, tinningarna bultade och hennes hjärta klappade tätt intill hans. Hon skulle kunnat fortsätta dansa så, tills hon hade segnat ned utan medvetande.”
- 76 Benedictsson *Final*, s. 7–8.
- 77 Inte minst blir heternormativiteten tydligt när det kontrasteras mot andra möjliga begär, som då Eva Borgström i en mycket intressant analys av just Mathilda Roos författarskap lyfter fram hur kvinnligt homoerotiska motiv obstruerar den heterosexuella tvåsamheten med exempel ur *Marianne*, *Höststormar* och *Hårdt mot hårdt*. (Eva Borgström ”Erotisk språkförbistring. Om queera läckage i Mathilda Roos 1880-talsromaner”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3/2005, s. 67–88.)
- 78 ”Barnbaler” förekommer inte ofta, men finns också omnämnda i Geijerstams debut, *Gråkallt*, s. 7, och Kruses *Alice Brandt*. (s. 25).
- 79 Roos *Höststormar*, s. 143.
- 80 Angående ”realistisk ironi”, se Gedin *TFL* 3/2002, s. 68–73.
- 81 Mathilda Roos *Höststormar* publicerades som nämnts ursprungligen som följetong hösten 1882 i *Stockholms Dagblad*. Den refererade skildringen är från den något reviderade bokupplaga som publicerades 1887, och sträcker sig över fjorton sidor (s. 143–55).
- 82 Roos *Höststormar*, s. 145–46. ”Bonner” = (utl.) barnjungfrur, från fr. ”ma bonne”.
- 83 Roos *Höststormar*, s. 146–47.
- 84 Roos *Höststormar*, s. 148.
- 85 Ang. uppfostran av könen finns naturligtvis en mängd intressanta texter. Både lat och egocentrisk nöjer jag mig med hänvisningen: Se t ex Gedin 2004, s. 293–94.
- 86 Roos *Höststormar*, s. 148–49.
- 87 Roos *Höststormar*, s. 150.
- 88 Roos *Höststormar*, s. 151–53.
- 89 Roos *Höststormar*, s. 153–55.
- 90 Roos *Höststormar*, s. 152.
- 91 ”I detsamma spelades en vals upp och Mariannes kavaljer kom för att hemta henne. Men Marianne var icke hågad att dansa nu.
 ’Förlåt min bästa löjtnant’, sade hon med sin på en gång förbindliga och vårdlösa ton, ’men ni måste vara så älskvärd och söka er en annan dam. Löjtnant von Born och jag har kommit in i ett högst intressant samtal [...]’ Den försmådde kavaljeren bugade sig och försökte se så litet sur ut som möjligt.” (Roos *Marianne*, s. 55.)
- 92 Leffler *Ur lifvet* I, s. 30. Bremer har en komplett skildring redan i *Hemmet* 1839, s. 253–78. Inklusivt av de populära som väljer och vrakar bland uppbudningarna till huvudpersonen Petras förödmjukelse när hon gång på gång förbigås.

- 93 Kotiljong (fr. *cotillon*, eg. underkjöl), var en sällskapsdans från Frankrike, med flera lekar eller ”turer” som bestämdes vartefter av dansledaren. (Namnet återgår på en mycket äldre dans, som utfördes till en sång med omkvädet: ”Ma commère, quand je danse, mon cotillon va-t-il bien?”, ung. ”min väninna, när jag dansar, sitter underkjölen bra?”) Turerna inleddes och/eller avslutades av att paren dansade omkring i vals, polka, polkamazurka schottisch eller galopp. Danslärarinnan Axelina Apelblom beskriver inte mindre än hundra olika varianter på lekar där man mestadels slumpvis eller efter val skapar nya par. Men här fanns alltså – beroende på anföraren – en hel del utrymme för sociala spel, då dels en del lekar gav männen tillfälle att ge ”kotiljongdekorationer” eller ”-buketter” till utvalda damer, dels många innebar att bara några av deltagarna valdes ut eller valde ut partners i leken. Det gavs med andra ord tillfälle att ytterligare, i centrum av allas uppmärksamhet, att ytterligare rangordna de olika deltagarnas popularitet.

Kotiljongen uppfanns på 1820-talet, var framför allt populär under slutet av 1800-talet men tycks ha försvunnit helt kring sekelskiftet. Den var alltså anmärkningsvärt samtida med 1800-talsborgerligheten och man kan misstänka att den representerade dess speciella behov och värderingar. Anmärkningsvärt är för övrigt att trots att vissa av de lekar som Axelina Apelblom beskriver inkluderar att kvinnorna väljer – eller som de beskrivs i *Nordisk familjebok* ”herrarna och damerna ega fullständig frihet att under turerna bjuda upp den de vilja utmärka” – litteraturen helt saknar scener där kvinnor bjuder upp män. Antingen förekom det inte i praktiken, eller så svor det mot de skildringar av kvinnan som objekt de kvinnliga författarna förmedlade. (Se *Nordisk Familjebok 2: a* uppl., Stockholm 1911. Hellquist *Etymologisk ordbok*. Axelina Apelblom *Dansskolan. Handledning i nutida sällskapsdansar* [sic] jemte 100 kotiljongturer, Stockholm 1888, s. 55–101.)

- 94 Se äv. De Geer i *S.H.T.* om hur han förärades ”små gunstbetygelser” under en kotiljong. (s. 222–23.) Kotiljongskildringar finns även bland annat i: Roos *Familjen Verle*, s. 25. Leffler *Ur lifvet* I, s. 59–63.
- 95 Apelblom 1888, s. 55.
- 96 Elkan *Dur och moll*, s. 58.
- 97 Améen *Berättelser och skizzer*, s. 94.
- 98 von Knorring *Illusionerna*, s. 117.
- 99 Bremer *Hertha*, s. 9–10.
- 100 Wahlenberg *Teckningar i sanden*, s. 6.
- 101 Wahlenberg *Teckningar i sanden*, s. 7–8.
- 102 Wahlenberg *Teckningar i sanden*, s. 12.
- 103 Agrell *Hvad ingen ser*, s. 3.
- 104 Agrell *Hvad ingen ser*, s. 17.
- 105 Från fr. franska ”cocque”, tupp. Jämför med ”panelhöna”.
- 106 Agrell *Hvad ingen ser*, s. 22–23.
- 107 Som SAOB definierar ”kokott” 1974: ”en demimonde, en kvinna med tvivelaktig moral”.
- 108 Kruse *Bertha Funcke*, s 30.

- 109 Benedictsson *Final*, s. 6–7.
- 110 Leffler *Ur lifvet* I, s. 19–21.
- 111 Kruse *Bertha Funcke*, s. 82–83.
- 112 Agrell *Hvad ingen ser*, s. 31–76.
- 113 Roos *Berättelser och skizzer*, s. 247.
- 114 Roos *Marianne*, s. 50. Eva Borgström uppmärksammar det homoerotiska draget hos tant Beate som t ex förlåter Marianne hennes divalater då: ”den unga flickan avfäpnade henne med sin vackra hals och sina hvita, präktiga armar.” (Roos *Marianne*, s. 52. Borgström *TFL* 3/2005, s. 69–75.)
- 115 Naumann *Nya blad Ur Granskapets krönika*, s. 167.
- 116 Naumann *Nya blad Ur Granskapets krönika*, s. 81.
- 117 Agrell *Hvad ingen ser*, s. 16–18.
- 118 Leffler *Ur lifvet* I, s. 17–18.
- 119 Kruse *Bertha Funcke*, s. 85–86.
- 120 Bråkenhielm *Skisser och berättelser*, s. 28.
- 121 *Post- och Inrikes Tidningar* 820904.
- 122 Se *Post- och Inrikes Tidningar* 830608.
- 123 Se Gedin 2004, s. 317–30.
- 124 Se *Handbok för Svenska kyrkan. Stadfäst af Konungen år 1894*, Lund 1907, s 157, 161.
- 125 Se t ex Olof Sundby *Luthersk äktenskapsuppfattning: en studie i den kyrkliga äktenskapsdebatten i Sverige efter 1900*, akad. avh., Lund 1959, s. 13–15, 22–24.
- 126 Ang. Key, Benedictsson. Se Lindén 2002, s 271–72.
- 127 ”Cecilia var egentligen en mycket vacker flicka, men såg redan efter tre vintrar i societeten betydligt passerad ut.” (Leffler *Ur lifvet* II, s. 44.) ”Nöjen och tidsfördrif blefvo henne först en vana, sedan ett behof, lika oemotståndligt som för opieätaren det gift som upprätthåller och förtär hans lif.” (Roos *Marianne*, s. 169.)
- 128 Roos *Berättelser och skizzer*, s. 115.
- 129 Agrell *Hvad ingen ser*. Leffler *Ur lifvet* II, s. 52.
- 130 Améen *Träldom*, s. 103–06, s. 151.
- 131 Kruse ”Pyrrhussegrar”, *Framåt* 20/1886, s. 4.
- 132 Kruse ”Pyrrhussegrar”, *Framåt* 20/1886, s. 4. Om överklasskvinnornas sjuklighet som kulturellt ideal resp. problem vid sekelskiftet, se Johannisson 1994, s. 71–79.
- 133 Se Gedin 2004, s. 192–214, 354–64.
- 134 Elkan *Dur och Moll*, s. 57–62, 66, citat s. 74–75.
- 135 Elkan *Dur och Moll*, s. 69, 76
- 136 Elkan *Dur och Moll*, s. 86–89.
- 137 Lagerlöf och Elkan lärde dock inte känna varandra förän 1893/94.
- 138 Selma Lagerlöf *Madame de Castro. En ungdomsdikt*, utg. av Birgitta Holm, Stockholm 1984. Kerstin Berggren Axberger ”Madame de Castro. En ungdomsdikt av Selma Lagerlöf”, *Svensk litteraturtidskrift* 1943, s. 131–44.
- 139 I brev till Matilda Widegren 15.1 1886. Se Lisbeth Stenberg *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*, akad. avh., Göteborg 2001, s. 127, äv.

- s. 145–46. Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 11. Den självbiografiska anteckningen citeras av Axberger *SLT* 1943, s. 131.
- 140 Dikten refereras och analyseras utförligt av dels Birgitta Holm i *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, Stockholm 1984, s. 139–67, dels av Stenberg 2001, s. 127–47.
- 141 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 7–8, resp. s. 23, 26. (De två sistnämnda disparata sidorna beror på att ordningen i den tryckta versionen har blivit omkastad, och borde vara: s. –23, 26–27, 24–25, 28–. Se Ying Toijer-Nilsson, *SvD* 7.10 1984. Äv. Stenberg, s. 122.) Se äv. Stenberg, s. 131.
- 142 ”Jag lågade i livfets vår / Men äfventyret, diktens fader, / Med käck mustache och hatt på sned / Log mot mig bland romanens rader / Och så mitt hjerta helt förvred.” ”Men jag ej kunde dem förstå / Som bygdens herrar föredrogo / Mot d’Artagnan och Ivanhoe”. (Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 9, 12.)
- 143 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 31–32.
- 144 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 51, 53. Man kan fundera på om det inte verkligen är i någon mening en slags mytologisk djävul som fraktas hem, i form av den nya estetik som nu inlemmas i den borgerliga samhället.
- 145 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 22, 44.
- 146 Lisbeth Stenberg har kritiserat Birgitta Holms Kristeva-inspirerade psykoanalytiska tolkning av diktens metapoetiska nivå, eftersom den fokuserar på modern och fadern, på bekostnad av Cypris-gestalten och flickornas förhållande. Själv lyfter hon övertygande fram denna relation, liksom berättarens perspektiv på Cypris som en motståndshandling mot en etablerad heterosexuell struktur. (Stenberg, s. 146–47.) Men även om Holms kraftfulla modell, i mitt tycke, delvis lägger sig i vägen för hennes intressanta och uppmärksamma läsning, menar också jag att berättelsen väl låter sig tolkas allegoriskt metapoetiskt. Med det viktiga tillägget att denna, liksom alla andra texter inte bara är beskrivande skildringar utan också utgör sociala handlingar. (Lagerlöf tar *faktiskt* med sig en ny estetik in i den borgerliga sociala rummet.) Även om just denna förblev omärklig i om att boken inte publicerades.
- 147 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 7, 12.
- 148 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 13.
- 149 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 24, 33.
- 150 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 33, 34.
- 151 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 35.
- 152 Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 55. Birgitta Holm drar motsvarande slutsats i sitt efterord till bokutgåvan. ”Det som hemförs till herrgårdens trappa är ett nytt, befriat, ännu bara skådat språk, där cirkustältets verklighet möter balsalens förklädnad [...]” (Lagerlöf *Madame de Castro*, s. 63–64.)
- 153 Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* (Stockholm 1891) bör tillsammans med *Röda rummet* vara de mest omskrivna av samtliga svenska verk. Men eftersom jag här inskränker mig till att behandla ett enda tema (om än centralt) vare sig relaterar jag eller går i dialog med samtliga referensverk som har beröring med ämnet, utan inskränker mig till de jag uppfattar som mest angelägna. (Det gäller även en del fall där föregångare argu-

menterar för andra tolkningar än mina, något som annars lätt väcker frågan om giltighet. Mitt preliminära förhållningssätt är dock att de generellt inte är kontradiktoriska. *Gösta Berlings saga* är en otroligt rik roman som tillåter en mängd perspektiv. De flesta av senare tiders forskning har också haft det gemensamt att den velat befria romanen från de reduktiva tolkningar som av tradition gjorts.)

154 Lagerlöf *Gösta Berling* I:69.

155 Undantaget är när han diktar sin och Ebba Dohnas historia. (Lagerlöf *Gösta Berling*, I:268–70.)

156 ”Poet!”

”Många synder har jag på samvetet,” svarade Gösta, ”men aldrig har jag skrivit en rad poesi.”

”Du är ändå poet, Gösta, det öknamnet får du slitas med.”

”Du har upplevtv fler poem, än våra skalders skriftvit.”

(Lagerlöf *Gösta Berling*, I:72–73. Se äv. I:268.)

157 Att Gösta Berling är trasig, ofullkomlig, ännu inte färdig kommenteras gång på gång. (T ex Anna Stjärnhök om att han inte är en man ännu, II:27.) Bland mycket annat fungerar *Gösta Berlings saga* i den meningen som en bildningsroman, en skildring av Göstas väg mot att bli helgjuten. Det är värt att lägga märke till att om han hade blivit just detta, växt till stabil, säker trygghet, hade han som allegori för konsten, snarare svarat mot den betydligt mer entydiga borgerliga roman som boken utgör ett steg bort ifrån. Så romanen formulerar därigenom desto klarare en tidig modernistisk position genom att istället gestalta en längtan efter förlorade, tydliga värden.

158 Lagerlöf *Gösta Berling*, II:18–27.

159 Just det dialektiska spelet mellan ordning och oordning har påpekats många gånger. Senast och mest utförligt i Jenny Bergenmars intressanta avhandling *Förvildade hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs ”Gösta Berlings saga”*, akad. avh., Stockholm/Stehag 2003. Se spec. kap. 3 ”äfventyrets vilda jakt”, s. 59–84.

160 Se även Bergenmar 2003, s. 136, som med ett lätt skiftat perspektiv beskriver det som Eros/passionens inflytande.

161 Lagerlöf *Gösta Berling*, I:77–79.

162 Lagerlöf *Gösta Berling*, I:99, 105.

163 Lagerlöf *Gösta Berling*, I:201–17.

164 Lagerlöf *Gösta Berling*, II:168, 269. Se Maria Karlsson *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, akad. avh., Stockholm/Stehag 2002, s. 186.

165 Lagerlöf *Gösta Berling*, I:176, 93, II:152–57.

166 Lagerlöf *Gösta Berling*, I:221–24, II:32–41, 191–98, 217, 266, 273, 283–94.

167 Lagerlöf *Gösta Berling*, I:91.

168 Edström *Livets stigar. Tiden handlingen och livskänslan i Gösta Berlings saga*, akad. avh., Stockholm 1960, s. 325–30. Likaså betonas bokens våldsamma struktur (”hisnande”, ”antitetiska bok”) bl a med hjälp av Michail Bachtins teorier i *Selma Lagerlöf. Livets vägspel*, Stockholm 2002, s. 131–34. Jenny Bergenmar utvecklar analysen i Bergenmar 2003, s. 59–75, äv. 123.

ABSTRACT

David Gedin, *Att få lov. Kvinnor och baler kring 1880-talet. (May I? Women at balls in the late Nineteenth Century.)*

The ball, as a central literary theme, symbol and milieu, is as old in Swedish literature as the bourgeois, realistic novel. But it is among female writers that it occurs frequently, while it hardly exists among male authors. The obvious reason is that in the life of an unmarried bourgeois woman, the ball was the scene and marketplace for her transformation from her role as daughter to a new one as wife and another as mother.

Going to her first ball was an important and delicate occasion. She was “coming out”, that is, leaving the relatively secure and isolated hearth of the family, to become a commodity on the open match-making market. Her value was a combination of her dowry, social background, looks and behaviour. This was the day of reckoning of her upbringing.

And her success not only decided her own future, but also influenced that of her family. If she did not find a proper husband, her family would in most cases have to support her for the rest of her life. On the other hand, a good marriage could mean a great social and financial improvement for her parents, brothers and sisters. She could, for example, be able to take care of a less fortunate spinster sister.

Demands on the appearance and behaviour of the young woman were both rigorous and paradoxical. A good wife should raise children and rule her household with a firm hand, survive pregnancy and childbirth, and see to her husband’s sexual needs. But to attract the attention of a man with good prospects and the financial means to marry, she should appear modest, controlled, innocent and attentive towards her husband’s wishes. That is, to have a social and financial career, she had to appear to be without any monetary interests, and to become a mother she must seem totally unaware of her sexuality.

It is no wonder that young women required some help, and it was provided by the novels’ detailed descriptions of ideal male and female behaviour, as well as warnings about irresponsible and ruthless men and offensive female appearances, such as that of scheming or coquetry.

But though the market in the bourgeois, liberal society was far from romantic, it was at least, to some extent, free. Even though the stakes were high and the rules rigid, the ball represented an opening, a period of possibilities and relative freedom. The time available depended on the young woman’s desirability, but should have lasted no more than ten years, from the age of 16 to her mid to late twenties.

By depicting this period in a young woman’s life and dealing with it at length, female authors not only shed light on this freedom, but also made the shadows of unhappy marriages or childhoods appear more distinctly.

This becomes more evident in the eighteen-eighties, when the young generation of realistic writers stood up and criticized established society. Female writers described in particular detail the business of courting and matchmaking at the balls without the traditional romantic glow of love and romance. In their stories, it is also depicted as materialistic and cynical.

Consequently, the descriptions effectively functioned as a severe critique of the situation of the bourgeois woman as well.

This marked the beginning of the end of the nineteenth century ball, and both their practical and symbolic significance, in social life as well as in literature. This development was emphasized further by the next generation of female writers. It becomes especially evident in the early works of Selma Lagerlöf, in her unpublished epic poem “Madame de Castro” or “Marknadsbalen” (“The Market Ball”), written about 1885, and in “Gösta Berlings saga” (1891). In those stories, she expropriates the ball as a scene, transforming it into a stage populated by poets and artists. Matrimony, the patriarchy, social position, beauty and money are dismissed; that is, all of the central values in the construction of the hierarchy that defined the bourgeois woman becomes but a petty background to the real drama of individuality, artistry and freedom. Moreover, the ball is banished to an artificial past in which Lagerlöf is free to caricature and thereby sharply criticize the actual conditions of women. In this way, she gives life and form to the ongoing upheaval of the established order, and the banishing of the central practical and symbolic function of the balls at the threshold of the twentieth century.