

Hysteriske kvindemenneske!

Mere end en diagnose. I 1800-tallet gør Gustave Flauberts *Madame Bovary* hysteriet til et litterært fænomen, og også i dag stiller populærkulturen skarpt på de ømfindtlige nervesystemer. Vores forhold til hysteriet har i mere end halvandet hundrede år været med til at definere tidens kvindesyn.

AF ANNE VALBJØRN ODGAARD

Madame Bovary fødes i 1857 i kølvandet på romantikkens dyrkelse af kvindens renhed. Men Emma Bovary er alt andet end ren. Hun er utro og har mistet selvkontrollen – hun er hysterisk. Hun brænder sin brudebuket og opfører sig i det hele taget uforudsigeligt. Hun svinger mellem en feberagtig snakken-derudad og perioder helt uden tale. Hun er bleg, hjertet slår for hurtigt, hun har kvælningsfornemmelser og spytter blod. Hvorfor? Er det provinsborgerskabets kedelige ægteskabsidyl, der er ved at kvæle hende? Eller er det tværtimod de udenomsægteskabelige affærer og den sanselighed og overspændthed, som følger med, der fremprovokerer de hysteriske symptomer?

Hysteri som diagnose for kvinder med alskens uforklarlige symptomer har en lang, changerende historie, ligesom den lange liste af årsagsforklaringer gennem tiden har været farverig - om det så har været en vandrende livmoder, en forhekselse, for megen romanlæsning eller for lidt sex. Hysteri har i altid fascineret. Også Gustave Flaubert.

Men diagnosen har altid været - og er stadig - forbundet med kvindekønnet. 1800-tallets medicinske tradition definerer nervepatologien som essentiel feminin: Kvinders nervesystem er mere ømfindtligt end mænds, som Monsieur Homais, Bovary-familiens læge, påpeger. Kvinder er altså særligt disponerede for hysteri som følge af sårbare nerver og på grund af de reproduktive organer, for hysteri har rødder i livmoderen - og dermed den kvindelige seksualitet. Men spørgsmålet er fortsat, om Emma Bovary er hysterisk på grund af utilfredsstillet seksualitet eller et overophedet kønsliv med sine elskere? Hvad end svaret bliver, er hendes seksualliv sygeliggjort.

Emma læser ridderromaner og andet sværmerisk snask, og i tiden kunne det skrevne ord være farligt – for kvinder. Hendes svigermor mener da også, at det må være bøgerne, der fordærver Emmas fintfølelse. Bøger kunne forføre, hvilket såmænd også var anken mod Flauberts roman, da den kom for retten anklaget for at være usædelig. De unge kvinder skulle gerne forblive uvidende, uskyldige. For megen romanlæsning var hysterifremkaldende. Og så for en sådan varmbloedet, ung kvinde med fyldige læber, store øjne, langt mørkt bølgende hår – Emma Bovarys udseende matcher den hysteriske kvindes fysiske profil, som man finder den beskrevet i tidens medicinske opslagsværker.

Hun har som ung forelsket sig i kærlighedsromanernes lyksalighed og lidenskaber, men er efterfølgende blevet gift med den banale Charles, hvis konversation beskrives som flad som et fortov. Emma vil ikke vide af det flade, hun vil have det bølgende, blussende, opflammende. På et tidspunkt får hun stærke kvælningsfornemmelser. Homais, lægen, forbinder anfaldet med abrikosernes fade dufte, kvindekønnet er jo så fintfølelse. Men den elsker, der netop har svigtet Emma – Rodolphe – er lige kørt forbi udenfor vinduet. Så er det et hysterisk anfald eller kærlighedskvaler?

Emma sukker over kvinders ufrihed, de kan ikke tage på eventyr som mændene, de er bundet af feminine stereotyper, de er fastholdt stillesiddende. Men hysterisymptomerne er bemærkelsesværdigt forbundet med det mobile: Bevægelser man ikke kan styre, rastløshed, lunefuldhed, en fantasi, der flyver for vildt.

Inspireret af Emmas historie betegner termen *bovarisme* derfor den manglende evne til at skelne mellem drøm og virkelighed. Den menneskelige vilje til at se tingene anderledes end de er, frustrationen over at ønske noget umuligt – en almengyldig sårethed ved det at være menneske. Men hvorfor skulle en sådan lidelse have et køn?

Hysteri er svanger med metaforisk potentiale, og måske derfor bliver det et yndet motiv i litteraturen, især i slutningen af 1800-tallet. Vi finder det hos russiske Leo Tolstoj og Flauberts landsmand Émile Zola.

For ham er hysteriet, som hos Flaubert, kvindens forsøg på at flygte fra et mentalt fangenskab. Det er derfor, Valérie Vabre bedrager sin hypokondriske husbond, Théophile, i *Pot-Bouille* (1883), en scenisk skildring af det ituslåede liv i en parisisk lejekaserne.

Tolstoj betragtede selv titelkarakteren Anna Karenina i værket af samme navn (1878) som en »hysteriker« drevet af begær og behov. Selv havde den store russer hysteriet tæt inde på livet. I sin dagbog i 1903 skriver hans hustru, Sophia, der selv måtte finde sig i at blive diagnosticeret som både paranoid, psykopatisk og hysterisk, om sin mands talrige beundrere, der kom til godset Yasnaya Polyana fra nær og fjern: »Hvor ubehagelige er ikke disse disciple. Ikke en eneste blandt dem er normale. Og de fleste af kvinderne er hysteriske.«

Få år efter Zolas og Tolstojs værker kom Freud, psykoanalysen og den samtidige neurolog Jean-Martin Charcot, der afholdt sine berømte og berygtede live-seancer i Paris (skildret i Per Olov Enquists *Bogen om Blanche og Marie*). De to så hysteriet som en neurosekategori, en fortrængning af dybtliggende konflikter mellem de seksuelle ønsker og overjegets forbud, som havde sit afsæt i den ødipale fase. Mænd kunne nu også være hysteriske, men det var fortsat kvinderne, der optog videnskaben. Koblingen mellem hysteri, kvinden og hendes seksualitet fortsætter.

I nutidens psykopatologi henregnes hysteri til de såkaldt dissociative lidelser, det vil sige stress-, krampe- eller traumetilstande, der forstyrrer bevidstheden i en sådan grad, at »en person psykisk afskæres fra en fysisk eller psykisk del af sig selv, der herefter agerer uden om personens bevidsthed og kontrol«, som det forklares i *Den Store Danske Encyklopædi*. Den amerikanske forfatter Siri Hustvedt har i sit forfatterskab i flere omgange kastet et blik på hysteri som moderne lidelsesform; i *Kvinden der rystede eller Historien om mine nerver* fra 2010 skriver hun en biografisk sygehistorie. Om "hysteriforme personlighedstræk" bruges udtrykket *histrionisk*, mens betegnelsen *hysterisk* i dag næsten udelukkende tjener som et nedsættende adjektiv, der dog stadig emmer af patologi. Det er også stadig forbundet med det kvindelige kønsliv ved at være tæt forbundet med nedladende tanker om præmenstruelle humørsvingninger, men det er bestemt ikke særlig sexet.

Vi bruger det, når andre, oftest yngre kvinder, er for meget, for hektiske, for overdrevne, ikke kender deres grænser. Dengang som nu: uklædelig opførsel. Vi finder hysteriske kvindemennesker i tidens tv-serier og film: fra nullernes *Ally McBeal*, *Desperate Housewives* og *Bridget Jones* til disse års hitserier som *Orange is the New Black* og *Girls*. Alle er kvinderne usikre, næste sitrende i deres ubehag, men vil samtidig gerne tages alvorligt.

I nyere dansk litteratur finder vi også den hysteriske kvinde hos forfattere som Ida Jessen, Kirsten Hammann og Vita Andersen. Det er ikke superkvinden, der kan klare alt, det er heller ikke den elskelige, halvkiksede Nynne-type. Det er passive, sårbare, egoistiske kvinder, der har svært ved at leve op til samfundets idealer og forventningen om selvskab og ikke mindst konstant lykke, svært ved at kombinere familie og karriereliv. Konformitets- og forventningspresset bliver det nye stramme korset, kvinden ifører sig.

Det hysteriske kvindemenneske kender vi altså stadig. Men selv om Flaubert er en af de første, der beskriver lidelsen (og det med en sådan autoritet, at en fransk læge, Charles Richet, som skrev videnskabeligt om emnet, citerede fra *Madame Bovary* som en case-studie), er han yderst kritisk over for den kønnede konklusion.

Ironisk gør Flaubert grin med den samtidige kulturs klichéer om hysteri og åbner for tolkninger af lidelsen, der peger ud over diagnosen og mod mere almengyldige og kønsneutrale problematikker. Flaubert udtalte som bekendt: »Madame Bovary, c'est moi!«; han spejlede sig i sin hovedperson og inviterede samtidig sine læsere til at gøre det samme. Han vidste nemlig, at han selv var hysterisk, og han led af de samme symptomer som Emma, mens han skrev bogen: »Jeg oplever hjertebanken uden nogen grund, hvilket kun er forståeligt for en gammel hysteriker som mig.«

Den fatale forførrerske

Kvindelige vampyrer, medusaer, sphinkser, amazoner, hekse og andre mandeødelæggere - det vrimler med dem i *fin de siècles* billedkunst, teater og litteratur. De forfører, begærer den ubegrænsede frihed og overskrider alle victorianske grænser. Men hvorfor bliver *femme fatale*-kvindebilledet så udbredt, og hvor er de mon nu, disse skæbnesvangre valkyrier?

Af ANNE VALBJØRN ODGAARD

»Hendes mindste bevægelse udstrålede sanseligt begær, og nu kunne hun blot ved en bevægelse af sin lillefinger vække kødelige lyster.« Den omtalte dame er den mest populære *femme fatale* i litteraturen overhovedet, skuespillerinden og luksuluderen Nana, der figurerer i Émile Zolas roman af samme navn fra 1880. Nana er så ekstrem en personificering af typen, man overhovedet kan tænke sig, og aktiverer samtlige metaforer, man overhovedet kan svøbe omkring *femme fatale*-kvindens krop. Zolas roman skulle da også indvarsle de næste årtiers intense optagethed af den fatale kvinde.

Femme fatale-kvinden, den stærkt erotiske kvinde, der forfører, dominerer og ødelægger mænd, har været på spil før: Fra de syngende sirener i *Odysseen*, over Dalila og Salome i Bibelen til folkevisernes elverpiger. Men nu, i slutningen af 1800-tallet, vender hun stærkt tilbage som tydelig og genkendelig type. Nye billeder af manden og kvinden er under frembringelse, krop og køn diskuteres, og det afspejler sig blandt andet i litteratur og billedkunst.

Kvinden er ikke længere den delikate, uskyldige blomst, livgiveren, hun er farlig, dæmonisk og dødbringende – en kødædende blomst. Det er lidt af et skifte, der sker – set fra mandens synsvinkel. Og det er ham, der primært fører pennen eller penslen på den tid. Det er dekadente forfattere som Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde og August Strindberg, der giver kvinden hendes nye dødelige træk, mens malere som Franz Von Stuck, Gustave Moreau, Edvard Munch og Gustav Klimt skaber en stærk visuel repræsentation af hende. Hun har en slange om halsen, hun er en vampyr, eller også giver hun manden med leen et dødeligt favntag. Og så er hun oftest nøgen.

I et teaterstykke i begyndelsen af Zolas roman spiller Nana Venus, der stiger op fra havet. Nøgen under et gennemsigtigt slør. Hun har ikke meget talent, men gode former, og publikum er komplet overvundet. Teatret bliver både et symbol på bordellet og på samfundets laster. Det er det lyssky, dekadente Paris, vi møder, kvælende dunster, en blød, grødefuld lugt, der ophidser mændene; de opsøger Nana som jaget vildt. Hun er den eftertragtede kurtisane, der både nyder og hader at blive dyrket. Hun har af og til drømme om at rejse sig, stige opad, men hun kan ikke, hun er falden, degenereret. Hun kan højst blive en fordærvsens dronning.

Den erotiske drift skildres hos Zola som en farlig, ødelæggende form for galskab og symbol på tidens og sædernes forfald. En blanding af aversion og fascination, der er kendetegnende for alle tidens *femme fatale*-skildringer. Man frygtede simpelthen kvindens evne til at forføre manden, lede ham fra fornuftens åh så smalle sti og påføre ham diverse kønssygdomme.

Men *Nana* udgør også et meget direkte angreb på den traditionelle kvindelighed. Hun er langt fra en husets engel; hun er en udpræget ravnemor, hun er ren krop og udstråler kort og godt sex. Hvor manden i samtiden stod for grænser, orden, logik og fornuft, stod *femme fatale* for det stik modsatte – ingen gråzoner her – og truede det kulturelle helbred. Nana stræber opefter og fordærver helt konkret samfundets højeste lag – en prins og en greve. Hun overskrider også grænsen mellem mand og kvinde, er androgyn og har lesbiske forhold. Og endelig medfører hun sjælens og kroppens fortabelse. Hun er, i ordets oprindelige betydning, fatal.

Selv er Nana ren krop og på dyrisk vis samvittighedsløs. I romanen skorter det da heller ikke på voldsomme dyremetaforer, hvilket er typisk for *femme fatale*-kvinden: Hun er en løve, der fortærer, hun er en

væddeløbshest, alle sætter penge på, hun er det store dyr i Åbenbaringen – intet mindre - og i bogens slutning er hun en bacille, der simpelthen rådner op. Døden skildres hæsligt i Zolas naturalistiske udpensling og mangel på medlidenhed.

Udviklingen af den fatale kvinde i kunst, litteratur, ja, kulturen som helhed spejler nøje kvindens forandrede rolle og begyndende frigørelse i tiden. Kvinden er ved at blive truende, set fra mandens perspektiv. Hun bevæger sig ind på domæner, der tidligere havde været forbeholdt ham, begynder at vise seksuelt initiativ og bliver i det hele mere selvstændig, og i det transformeres hun i mandens blik til en androgyn, promiskuøs, dæmonisk *femme fatale*.

Det er let at afskrive dette som simpel misogyni. Men dæmoniseringen var også produktet af en ekstrem brydningstid. Freud mente, at kvinder var moralsk svage og ikke havde sans for retfærdighed, mens Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes-figur flere steder udtrykker, at man ikke kan stole på kvinder. Tankerne fik også udtryk i Salome-figuren, ét af de mest udbredte *femme fatale*-billeder i symbolismens undergangsstemning.

Tidens virkelige *femme fatale*, Sarah Bernhardt, havde titelrollen i Oscar Wildes skandaledrama *Salome*, og med hende kan man konstatere, at der i tiden faktisk var kvinder, der kunne genkende sig selv i det nye ideal og bevidst levede op til det. Bernhardt var tidens muse, en sand forførrerske, iført bukser! *Femme fatale*-billedets popularitet afhang derfor ikke kun af mænd, men også af kvinder, der i stort antal skabte sig selv i det nye billede. Men det er om noget Hollywood, der med filmstjerner som Greta Garbo og Marlene Dietrich - de to lignede på en prik Gustav Klimts æggende, mystiske skønheder fra århundredskiftets Wien - udbredte *femme fatale*-figuren og gav hende en ny storhedstid i populærkulturen. Hun dukkede op i 1940'ernes *film noir*, som *Postbuddet ringer altid to gange* (1946). Her passede hun fint ind i filmenes atmosfære af mystik, til- og afsløring.

Femme fatale-kvinderne figurerer sjældnere i litteraturen i det 20. og 21. århundrede, men er stadig en tydelig del af vores kvindebillede. I en tid hvor kvinder kan forny sig, skifte partnere efter behag og ikke er bundet på samme måde som tidligere, ligger der selvfølgelig ikke det samme samfundsundergravende element i figuren, og heller ikke det samme oprør. Det er på nogle måder blevet et ret udvandet begreb; man kan finde 10-trins-guides i modeblade til, hvordan man kan komme til at ligne en *femme fatale*. Man vil gerne ligne hende, men vil man også gerne være hende? Og er hun overhovedet relevant i en postfeministisk tid? Er hun mande- eller kvindeundertrykkende?

I dag finder vi hende i den såkaldt *neo-noir*-filmbølge - i Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* og *Kill Bill*, hos David Lynch, og i nyere tv-serier som *Game of Thrones* og *Femme Fatales*. Vi finder kvindelige skurke og *femme fatales* i James Bond-film (og i debatten om, hvorvidt vi burde få en *Jane Bond* i stedet). Vi finder hende i vampyrfilm og -serier, hvor *fin de siècle*-kvindevampyren vender tilbage, og endelig finder vi hende i Stieg Larssons Lisbeth Salander fra *Millennium*-serien. Hun er altid både offer og gerningsmand.

Dét er om noget sigende for den moderne *femme fatale* – hun er en kompleks størrelse og modsætter sig enhver fast definition, ligesom den moderne kvinde nu kan træde ind og ud af flere forskellige kvinderoller: Mindre simplificeret, mere kompliceret, men stadig uhjælpeligt forbundet med mørket som de månepræstinder, alle vi kvinder ifølge Karen Blixen er.

Den sygelige skønhed og den skønne sygelighed

Som en blomst eller sommerfugl er hun smuk, skrøbelig og lever ikke længe. *Femme fragile* huserede i 1800-tallet og viste os den kvindelige sygdom, melankolien og døden i både litteraturen og billedkunsten. Men lever hun stadig i dag, eller har feminismen givet hende det endelige dødsstød?

AF ANNE VALBJØRN ODGAARD

Til alle tider har vi kendt til den sarte, passive, skrøbelige kvinde. Hvis vi ser tilbage i litteraturhistorien markerer Dantes Beatrice en side af *femme fragile*-idealet med hendes hellige, passive ophøjethed. Shakespeares Ofelia viser en anden side med hendes martyragtige dødsscenario. Den litterære og kunstneriske *femme fragile*-figur dukkede op og fik sin udformning i romantikkens forfaldsæstetik, med dyrkelsen af *det interessante* – og dermed ikke det konventionelt skønne - som skønhed, og ikke mindst med romantikernes tiltrækning af døden.

Den engelske digter Edgar Allen Poe, der balancerede på grænsen mellem romantik og modernisme, var fascineret af skrøbelige kvindefigurer: unge, passive, fuldstændigt dedikerede til manden - og besat af, at de skulle dø. For Poe var smukke kvinders død kunstens fineste motiv. Et eksempel kunne være *Eleonora* fra 1842. Den unge fortæller forelsker sig i sin kusine Eleonora, der bærer på en engleagtig skønhed, men begge ved de, at dødens finger hviler tungt på pigens bryst. Hun er skabt i skønhed, blot for at dø ung. Den engelske kunstnergruppe Prærafaelitterne, der opstod i 1848, leverede også i høj grad tidens sarte, ideale kvindebillede. Her fik Shakespeares Ofelia sin anden ungdom – og blev kult. Kunstnere som John Everett Millais og Dante Gabriel Rossetti var optaget af Ofelia-figuren, hendes passive hengiven sig til døden og offergørelsen. I Shakespeares drama afviser Hamlet som bekendt Ofelia, og i en tilstand af forladthed bliver hun sindssyg og ender med at drukne: For maleren Rossetti var motivet smerteligt relevant; hans egen kone begik selvmord, og han var plaget af tanker om, at han selv var skyld i det. Ofelia blev glorificeret i tiden og det tydelige symbol på den æstetisering af kvindens død, der skulle blive en udpræget del af *femme fragile*-billedet i *fin de siècle*. For her får det sin endelige udformning.

Kvindens skrøbelighed bliver sammen med dæmoniseringen af *femme fatale*-skikkelsen et symptom på sin tid, på de nye kønsbilleder og på undergangsstemningen. Den fatale og den skrøbelige kvinde er søstre; omend *femme fragile* er mindre skandaløs, mindre kraftfuld og mindre sexet. Hun er bleg, svag og mager, barnlig og huløjet, som de sygelige piger vi finder hos Edvard Munch og Vilhelm Hammershøi. Sidstnævnte blev da også udsat for beskyldninger om at besidde en vampyrnatur, der sugede farve af de unge pigers kinder og størknede livet.

Den ideelle, feminine skønhed var: den syge, melankolske, skrøbelige blomst. *Femme fragile* er også æterisk, hellig, tilbagetrukket fra denne verden. Det er sådan vi ser Marie Krøyer fremstillet i så mange af husbonden P.S. Krøyers portrætter af hende; passiv, drømmende og vemodig, mens samtidige fotografier og beretninger om hende fortæller om en levende, sprælsk kvinde. Hvorfor så alle disse vegetative fremstillinger af tidens kvinde?

En evolutionær tankegang i samtiden bestemte alt, hvad der feminint som skrøbeligt og svagt, særlige kvindelige egenskaber blev betragtet som degenererede og potentielt samfundsundergravende. Ifølge Charles Darwin tilhørte kvinder en laverestående race. Samtidig hermed kom mandens sunde fysik og etik på mode hen mod århundredskiftet, ikke mindst i vitalismen, efter græsk forbillede.

I realiteten var kvinderne ved at rykke frem, på flere fronter – uddannelsesmæssigt, kunstnerisk, seksuelt. Og samtidig var der en tendens til at fremstille dem som svage, hjælpeløse, sygelige, de forvistes fra diverse magtsfærer.

Tendensen knyttede ligeledes an til det, vi kunne kalde virkelighedskorrelater. Lidelser som tuberkulose og melankoli var gennem nervøsitetens århundrede romantiserede lidelser. Og det tog til henimod 1800-

tallets slutning. Svaghed og sygdom blev dyrket som mode. Fra et klasse- og kønsperspektiv blev det anset feminint at være skrøbelig og delikat. Men også mændene dyrkede det sygelige. Sygdomme og neuroser kunne endda forme et forfinet, ligefrem kreativt sind. Det mente to af Nordens største navne, Knut Hamsun og August Strindberg. Jo, der var skam også en *homme fragile*.

Tidens dekadence dyrkede sygeligheden og døden, og dette fik et særligt virilt udtryk i århundredskiftets Wien. Man taler om en særegen wiener-stemning, blandt andet hos malerne Gustav Klimt og Egon Schiele. Og netop her, i det gamle habsburgske monarki, finder vi stærke udtryk for *femme fragile*-kvinden, ved moderne, følsomme forfattere som Hugo von Hofmannsthal og Rainer Maria Rilke.

Hos Rilke finder vi mange triste og trætte børnekvinder, uberørte, forladte, med en længsel uden mål og genstand. Det er blevet sagt, at Rilke identificerede sig med dem; at de var udtryk for hans eget androgyne væsen: »Er vi for alvor så skrøbeligt svage, som vor skæbne vil gøre os til? Står endnu barndommen reddet tilbage nede i rødderne, lovende, mild?« skrev han.

Der var andre, der havde fået nok af den skrøbelige kvinde og lavede parodier på hende. Gabriele Klösterjahn fra Thomas Manns fortælling *Tristan* (1903), er en typisk *femme fragile*, hun er tuberkuløs patient, og dør efter en kraftudfoldelse ved klaveret. Mann smører tykt på i de udvandede klichéer og parodierer de konventionelle skildringer. Fra kvindeligt hold gjorde både Amalie Skram og Charlotte Perkins Gilman i 1890'erne op med fastholdelsen af kvinden i sygelighed. Og *femme fragile* vedblev i overensstemmelse med hendes skrøbelige natur heller ikke med at være levedygtig.

Femme fragile manifesterer sig ikke i populærkulturen på samme måde som hendes stærke, fatale søster. Vi finder dog begge kvindetyper skildret mesterligt i Haruki Murakamis kultroman *Norwegian Wood* (1987). Den mandlige hovedperson, Watanabe, er forelsket i og splittet mellem to kvinder: Midori, en udadventt, sprællevende *femme fatale*, og Naoko som er asexuel, introvert, på grummeste vis såret af livet og hjælpeløst draget mod døden; en ægte *femme fragile*. Watanabe kan ikke give slip på Naoko, men det viser sig at være for sent. Også her hviler dødens finger tungt på den unge pige: »when I awoke, I was alone, this bird had flown«, lyder det i Beatles' *Norwegian Wood*. Den skrøbelige og den fatale kvinde indgår i en større eksistentiel symbolik, som siger mere om livspoler og –destinationer end kvindetyper. Kvinder kan heldigvis nu være mere end enten *femme fatale* eller *fragile*.

Der hvor stereotyperne slår stærkest til og er mest destruktive fortsat er i diverse modebilleder, der dyrker en æstetik af svaghed og sygelighed. Og når man tager den et skridt videre; æstetiserer kvinders død som en moderne Ofeliakult. Det amerikanske VICE Magazine bragte i 2013 en omstridt billedserie, hvor modeller poserer som berømte forfattere (Virginia Woolf, Sylvia Plath) i selvmordsøjeblikket. Altså fokus på den sterile, morbide skønhed og ikke på deres talent. Og det er i det hele taget uhyggeligt udbredt at bruge smukke, døde kvinder til at sælge forbrugerprodukter. En kvinde ligger druknet i vandkanten – iført et par lækre Wrangler Jeans. Æstetisering

Colette Dowling skriver i bogen *The Frailty Myth* (2000) om den stadig levende skrøbelighedsmyte, der eksisterer omkring kvinder, at den er del af vores kollektive bevidsthed samt resultatet af kvindens eget selvbillede. Kvinder der psykisk går i ét med omgivelserne, som moderne Maude-figurer eller den hvide svane i Darren Aronofskys *Black Swan* (2010), passive og delikate.

I dag er den stærke, aktive kvinde kommet i fokus. Den danske litteraturscene domineres af kvinder, og vi finder stærke kvindekarakterer i alt fra *Hunger Games* til *Game of Thrones*. Muskeløse, sunde kvindekroppe dyrkes, mens det underdanige, det passive og det asexuelle bestemt ikke er in. Det er blevet mindre fint at behandle kvinden som det skrøbelige og passive køn. *Femme fragile* må tilsyneladende finde sig i at være blevet stedt til hvile. For nu.

En ny kvinde gjorde sit indtog

New Woman dukkede op i 1890'erne armeret med en spids pen, en særlig uniform og et ufravigeligt krav om selvstændighed. Hun blev kendt som den kæderygende og børnehadende hore, men også som den frygtløse og intelligente Athene-figur. Hun var tidens frygt og håb.

AF ANNE VALBJØRN ODGAARD

Betegnelsen *New Woman* blev bragt til torvs af forfatteren Sarah Grand i et amerikansk tidsskrift, 1894. Hun beskrev en ny kvindetype, der gjorde op med hykleriet – i ægteskabet og i samfundet. Betegnelsen blev udfoldet af Henry James til også at omfatte tidens fremstormende feminister og uddannede, selvstændige karrierekvinder i Europa og USA. *New Woman* blev hurtigt et populært slagord i dagbladene og litteraturen. Den nye kvindefigur fandtes både i virkeligheden og i fiktionen; *New Woman* blev et betydningsfuldt kulturelt ikon og ideal i *fin de siècle*.

Tiden var fuld af nyheder, nye teorier og nye brudflader, men den mest radikale og vidtrækkende udvikling drejede sig om kvinderollen. Uddannelses- og arbejdsmulighederne blev meget bedre for kvinden, stemmerettighedsbevægelserne opstod, skilsmiselloven gennemgik afgørende forandringer: kønsopfattelsen foretog et kursskifte.

Kvinden havde altid stået i et afhængighedsforhold til manden og slægten, men med den nyvundne selvstændighed trådte hun nu så småt ud i sin nye frihedsposition med nye valgmuligheder. Det var lige noget for *New Woman*!

Men hvem var hun egentlig, denne nye kvinde? Hun var intelligent, uddannet, selvstændig og ofte uinteresseret i ægteskab og børn. Hun satte spørgsmålstejn ved det mandsdominerede samfund og det victorianske ægteskab. Det var kvinder fra middelklassen, velstående fra byen, og de sociale reformister, de populære forfattere, stemmerettighedsforkæmpere, de kvindelige studerende og karrierekvinderne. I den typiske karikatur skildredes hun på cykel, i bukser og med en cigaret i hånden. Hun kunne både være en mandlig amazone og meget kvindelig og sexet.

I Bram Stokers *Dracula* fra 1897 diskuteres *New Woman* i sin dæmoniserede version i karakteren Lucy Westenra. Lucy har tre bejlere og overvejer grådigt, om hun da ikke bare kunne gifte sig med dem alle tre. I stedet bliver hun bidt af Dracula, forvandles til en blodtørstig *femme fatale*-vampyr, som angriber børn. Straffen? Hun stikkes ned med den maskuline træpæl!

Der var imidlertid også mange mænd i tiden, der beundrede *New Woman*: blandt forfattere George Bernard Shaw, Henry James og Thomas Hardy, mens mange kvinder omvendt var stærkt imod kvindefrigørelsen.

New Woman blev som nævnt diskuteret i 1890'erne som en ny kvindepersonlighed, dog var Henrik Ibsens ikoniske Nora fra *Et dukkehjem* (1879) et tidligt eksempel på en *femme nouvelle* i fiktionen. Og en inspiration.

Ibsen talte kvindernes sag, og i sin nutidstragedie gjorde han op med de to typiske finaler, der fandtes for kvinden i tiden: døden eller giftermålet. Nora foretager to meget provokerende handlinger i Ibsens drama: hun har for det første i det skjulte taget et lån for at redde sin mand fra døden, og for det andet går hun fra hus og hjem, mand og børn. Hun bryder både de juridiske og sociale love. At tage et lån og skride fra manden: set ud fra en nutidig kontekst, er det ikke så vildt. Det er noget, man kan se hver tirsdag i *Luksusfælden* på TV3. Men dengang var det sindssygt ovovet!

Nora undergår en voldsom transformation gennem stykket: fra at være mandens dukke, naiv og som et barn i akt 1, sker der et skred, da hun opdager sin mands hykleri og mangel på støtte, til hun i akt 3 agerer selvstændigt: hun vil opdrage sig selv, hun vil være menneske, hun vil på egen hånd finde ud af hvordan verden er indrettet. Hun smækker så eftertrykkeligt med døren, at det kan høres helt op i vores nutid. Hvor vil Nora gå hen? Vil hun blive fornedret, vil hun komme angrende tilbage, eller vil hun få et arbejde og kæmpe som tidens nye kvinde?

I samtiden opstod der nye karrieremuligheder for kvinden, journalistikken f.eks. Her kunne hun markere sig, her kunne hun få en stemme. Pressen havde en enorm betydning for udviklingen af *New Woman*. Negativt i form af satiretegningerne, men overvejende positivt i tidens avisdebatter.

I USA blev *Gibson*-pigen identisk med *New Woman*. Et mode- og kvindeideal skabt af illustratoren Charles Dana Gibson præsenteret i magasiner og aviser. Hun var den selvstændige, selvsikre og moderigtige kvinde iført tætsiddende spadseredragt. Det var girl power og et stærkt brand ved indgangen til det nye århundrede. Den nye kvinde agerede i udelivet, var aktiv og sporty. Hun spillede sågar golf.

Det aktive udeliv var en del af *New Woman* identiteten. Som man ser det ikonisk fremstillet af J.F. Willumsen i hans fantastiske portræt af konen Edith: *Bjergbestigersken* (1912). En moderne, stærk kvinde står i et monumentalt bjerglandskab. Hun er selv kommet derop, hun er mandens ligestillede, som hun også er det i litteraturen i *New Womans* blomstringstid i midten af 1890'erne – i en ny kvindelitteratur, skrevet af kvinder, om kvinder, fra en kvindelig synsvinkel. Dette er en litteratur, der udfordrer tidens fremherskende adfærdsnormer og moralkodeks, som går op imod fremstillingerne af kvinden som husets engel (i f.eks. Thackerays Amelia Sedley i *Vanity Fair*). Hermed sættes der ord på kvindens kamp i tiden, en stum samfundsgruppe får stemme.

Det er hovedsageligt en gruppe engelske forfattere (stort set ukendte nu), der står bag denne nye litteratur: Ella Hepworth Dixon, Sarah Grand, Victoria Cross, Olive Schreiner. Og fra Norden kan nævnes Agnes Henningsen, Elin Wägner og Victoria Benedictsson. Sidstnævnte døde i en håbløs promovning af sit forfatterskab (hun begik selvmord, efter Brandes afviste hende) men blev efterfølgende bedømt som den frigide realist, mens Strindberg – de to skrev meget enslydende - blev kaldt for et potent geni.

Den nye kvindelitteratur udviklede nye femininiteter, og tidens feministiske ideal fik stor indflydelse på eftertiden, har haft varig indflydelse på populærkulturelle forestillinger om kvinden og på det levede kvindeliv.

Det er næppe tilfældigt, at *New Woman* og den såkaldte dandy kom på mode samtidigt. Den nye kvinde underminerede det traditionelle kvindesyn, mens dandyen truede det accepterede syn på maskulinitet. Den berømteste dandy i tiden, Oscar Wilde, involverede også den nye kvinde i sine dramaer eksempelvis i skikkelse af Hester Worsley i *A Woman of No Importance* (1893) og var desuden redaktør på det progressive kvindemagasin *The Woman's World*, som tog kvinder alvorligt og gik op imod de herskende kønsnormer.

Ved Oscar Wildes fald fra tronen, hans offentlige degradering, blev *New Woman* indfanget i stormen sammen med ham. 1895 skrev satiremagasinet *Punch* med skadefryd, at det var: »The End of the New Woman, The Crash has come at last«. Fiktionen om den nye kvinde fik det sværere i årene efter århundredskiftet, men som figur i det virkelige liv og som inspiration for den gryende feminisme har arven levet videre til i dag.

Efter 1950'ernes traditionelle kønsrolleforventninger, der blandt andet afspejlede sig på det store filmværk, dukkede en ny kvindekarakter op i slutningen af 1970'erne og i begyndelsen af 1980'erne: i film som *Alien* og *Terminator* får vi en androgyn superkvinde, der bander, slås og ryger. Hun har ingen makeup på, og hendes tøj er beskidt.

New Woman lever videre i dag, ikke mindst i TV-serien *New Girl*, hvor kønsrelationer, karrieren og den moderne kvindes udfordringer endevendes. I øjeblikkets danske litteratur ser vi en ny bølge af kvindelige forfattere med en æstetisk feminisme på programmet. Køn, krop og identitet dominerer hos forfattere som Mette Moestrup, Olga Ravn, Josefine Klougart og Asta Olivia Nordenhof.

Kønsroller og kønsforventninger er atter til debat: hvad er skabt, og hvad skabes, hvor begynder karrierekvinden, hvor ender moderen, og er der plads til den seksuelle kvinde? Dermed er vi tilbage hos Ibsen og Noras højlydte smæk med døren. I dag vil vi sige, at alle først og fremmest må være individer, mennesker – ikke dukker - have retten til at blive sig selv. Kønnen bliver i Ibsens dukkehjem på det nærmeste en performance, Nora performer handlinger, der normalt tilskrives en mand, mens hun plejede at performe kvindens rolle.

Ibsen og *New Woman*-bevægelsen satte fokus på kvinden som akkurat lige så kompleks, kreativ, inspirerende, sårbar, lidenskabelig og arbejdsom som manden, som et menneske først og først derefter et køn, og igangsatte dermed den kamp om kønsligheden, der stadig pågår den dag i dag.