

En kvinnelig forfatters kall

Camilla Colletts synspunkter på kvinners forfatterrolle

Camilla Collett (1813-1895) er velkjent i Norden som forfatteren av romanen *Amtmandens Døttre* (1854-55), en av de første romanene i vår del av verden som fokuserte på kvinners vanskelige situasjon i ekteskapet og det faktum at ekteskapet var overklassekvinnens eneste forsørgelsesvei på denne tiden. Romanen skildrer hvordan den unge hovedpersonen Sophie, som har sett to eldre søstre visne bort i ulykkelige forsørgelsesekteskaper, forsøker å unngå både kjærlighet og ekteskap, siden ingen kvinne ser ut til å være så heldig å kunne ekte den mannen hun elsker. Mot sin vilje forelsker hun seg likevel i sin brors privatlærer, en dannet, taktsom og tiltrekkende ung mann som etter en uheldig forlovelse er like skremt av tanken på ekteskap som hun er. Men Amor overvinne dem begge, og i en romantisk scene erklærer de seg for hverandre. Imidlertid overhører Sophie like etter en samtale som hun tolker dit hen at den unge Cold bare har lekt med følelsene hennes, og hun avskjærer all videre kontakt mellom dem. Han gir tilslutt opp og reiser sin vei, og hun presses av familien til å gifte seg med en faderlig enkemann, en sympatisk og velstående prest.

Denne knappe innholdsskissen kan ikke yte romanen rettferdighet. Den ble oppfattet som noe radikalt nytt i sin tid ikke bare på grunn av det bitende angrepet på ekteskapsinstitusjonen slik den var praktisert da, og sin understreking av den kvinnelige følelses rett, men også på grunn av forfatterens friske stil og hennes fine psykologiske innsikt. Romanen ble imidlertid også sterkt kritisert for det som ble karakterisert som ville overdrivelser av kvinners kår, og for usannsynlighet i intrigens forløp. Og Camilla Collett selv ble kritisert for sin ukvinnelige og ukristelige mangel på resignasjon og sin tendens til å klage.

Da Camilla Collett skrev denne romanen, var hun nettopp blitt enke i en alder av 38 år, og hun var mor til fire mindreårige sønner. I løpet av sitt tiårige ekteskap hadde hun vært del av en eksklusiv litterær sirkel i Christiania, som Oslo dengang het, sammen med sin mann, som var professor i jus og dessuten en velkjent og fryktet litteraturkritiker. På førtitallet hadde hun delvis alene, delvis sammen med sin mann, publisert noen få essays og litterære skisser i

den innflytelsesrike konservative avisen *Den Constitutionelle*. Etter sin manns alt for tidlige død begynte hun å vurdere forfatterskapet som en karrierevei, skjønt det økonomiske aspektet kanskje, i alle fall til å begynne med, var mindre viktig enn muligheten til å få spredt sine synspunkter. For skjønt det var ansett som ukvinnelig å ha synspunkter på områder som lå utenfor husholdning og barneoppdragelse, insisterte hun på retten til å ha nettopp det, og til å ytre seg om hva hun mente.

Forfatterskapet innbrakte ikke store summer, og hun måtte betale en høy personlig pris for det. Hjemmet ble brutt opp, sønnene ble oppdratt hos mannens konservative familie, som aldri helt hadde akseptert dette medlemmet av den radikale Wergeland-familien (dikteren Henrik Wergelands søster), og selv la hun ut på en rastløs, livsvarig reise fra en storby til en annen: København, Paris, Berlin, München og Rom, uten å føle seg riktig hjemme noe sted. Hun skrev en rekke korrespondanser fra disse byene, og utga i løpet av sin levetid seks bind med et utvalg av dem og en rekke kortere og lengre essays, i tillegg til sin ene roman, en samling fortellinger og en selvbiografi. Hun deltok også i samtidens avisdebatter om emner som interesserte henne. De var mange og varierte, men det var særlig to som sto hennes hjerte nær: dyrebeskyttelsen og kvinnesaken. Det er det siste av disse emnene som vil bli nærmere behandlet her.

Den personlige garantien – et pålitelig vitne

Det er formodentlig riktig å hevde – som mange litteraturforskere har gjort – at Camilla Collett ikke først og fremst var en forfatter med en rik og skapende fantasi, men derimot en glimrende observatør. Hun oppfant ikke historier uten rot i virkeligheten, skjønt hun beundret fortellere som Scheherazade eller den mer hjemlige Sara Trænæse, som hun hadde kjent i sin barndom. Camilla Collett skrev om ting hun selv hadde opplevd, eller vært vitne til, eller begge deler. Selv romanen *Amtmandens Døttre* kan betraktes som en bearbeiding av hennes egne og søstrenes erfaringer, men selvsagt maskert: Sophies historie er ikke Camilla Colletts historie, amtmannen og hans kone er ikke portretter av Camilla Colletts foreldre. Slik Camilla beskriver sin mor andre steder, var hun svært forskjellig fra den kalde, formelle og beregnende fru Ramm, og hennes far prostens var ingen stillferdig tøffelhelt som amtmannen, men snarere kjent for å være dominerende og myndig. Og så videre.

Men fortellingens essens og dens implikasjoner var i bunn og grunn selvbiografiske. Da hun ble anklaget for å overdrive, svarte Camilla Collett at forholdene var adskillig verre enn hun hadde beskrevet dem, og at mange av de

kvinneskjebnene hun hadde hørt om, kunne forsvare sin plass som hovedpersoner i en av Sofokles' eller Shakespeares tragedier¹.

I sine essays diskuterer hun igjen og igjen hva hun generelt oppfatter som en kvinnelig forfatters oppgave, og hva hun mener er hennes eget særlige felt: å vise virkeligheten usminket, slik hun selv hadde erfart den som kvinne. Fem år før George Brandes forkynnte Det moderne gjennombrudds program om at litteraturens oppgave var å sette samfunnsproblemer under debatt, ga Camilla Collett uttrykk for liknende tanker, med støtte i den franske romanforfatteren Honoré de Balzac:

»Det er Forfatterens Kald, hans store, skjønnne, – vanskelige Kald, at samle alle disse Virkelighedens spredte Træk, samle dem, ordne dem i sin indre skjulte Sammenhæng, til et helt, hin Kulde og Sløvhed oprystende Billede. Jo mere han formaar dette og kan vække hin Delta-gelse, jo mere ærgerlig, jo mere opirret mod sig han kan gjøre sine Læsere, jo sikrere har han løst sin Opgave.«²

Denne effekten er imidlertid avhengig av én ting, mente hun: at forfatteren skriver om noe han selv har erfart. Han må så å si vitne med sin egen kropp.

Slike ideer kan synes vagt moderne for Camilla Colletts norske samtid, og faktisk lå de også langt fra de dominerende romantiske og nasjonalromantiske trendene i datidens norske og skandinaviske litteratur. Men Camilla Collett hadde en videre litterær horisont enn de fleste av sine samtidige norske forfattere: hun kjente klassikerne, som allerede vist, og hun var meget velorientert i moderne europeisk litteratur, og kunne som nevnt søke støtte for sine synspunkter i den. Ved siden av Balzac refererer hun ofte til George Sand, som hun satte svært høyt til tross for at hun mente at hun iblant gikk for langt i sine beskrivelser av det lave og frastøtende. Men hun så nødvendigheten av det.

Hennes hovedpoeng med å referere til George Sand er nemlig nettopp å understreke det synspunktet at »kun Oplevelsen selv giver Vidnet Ret til at vidne«. Hun fremhever dette tvingende moralske aspektet i en kommentar til selvbiografien *Histoire de ma vie*, som Georg Sand hadde utgitt samtidig med at *Amtmandens Døttre* ble publisert. Og hun utdyper dette nærmere:

»Gjennem Underverdenens Rædsler har udvalgte Aander som hun maattet søge det høieste, som Jorden negtede dem – Dante sin Visdom, Orfeus sin Brud –, og kun ved selv at befare Livets Afgrunde kunde en Sjæl som Aurores hente den Vredesild, det Løvindemod, hvormed hun siden har røbet og blottet Samfundets nedrigste, farligste Hemmeligheder.«³

Sitatet gir et godt inntrykk av det følelsesladete, nesten bibelske språket Camilla Collett nyttet når hun omtaler dette emnet. Gjennom språkbruken, og ved å plassere George Sand i selskap med noen av vesterlandsk kulturs mest anerkjente skikkelser, gir hun budskapet ekstra autoritet. I tillegg til varmt å forsvare den franske forfatterinnen, ønsket hun å presisere at det var bokstavelig ment når hun hevdet at forfattere måtte tåle å risikere noe hvis de ville avsløre hemmeligholdte sider ved tilværelsen. *Sidste Blade. Erindringer og Bekjendelser. Anden og tredje Række* (1872) innledes med følgende epigram som presiserer nettopp dette standpunktet: »Være Forfatter efter Tidens Behov er også at udtale Sandheder, som andre tænker, eller dunkelt tænker, eller slet ikke tænker, udtale dem straffende og overbevisende, oprivende og lægende, og med sin Smule Livslykke og Dagsfred indestaa derfor.«⁴

En selvmotsigelse

Selv om Camilla Collett så alvorlige problemer ved det å bruke en forfatters personlige erfaringer og livshistorie som sannhetsgaranti, forlot hun aldri dette standpunktet. Det var dessuten hennes overbevisning at en fullstendig forståelse av en forfatters arbeid bare kunne oppnås gjennom et visst kjennskap til forfatterens liv. I et åpent brev til Amalie Munch, hustruen til dikteren Andreas Munch, skrev hun i 1868: »det er gjennom Digteren, man skal tilegne sig Digtningen.«⁵

Dette synspunktet, at nøkkelen til forståelsen av en forfatters verk er kjennskap til forfatterens liv, går som en rød tråd gjennom hennes litteratursyn. Med dette mente hun sannsynligvis ikke noe i retning av levende modeller eller den slags positivisme som vi i dag assosierer med den historisk-biografiske metode, men at det å vite noe om en forfatters liv ville kunne hjelpe leseren til å fortolke verket i pakt med forfatterens intensjoner. Det ville rett og slett oppstå færre misforståelser. I denne sammenhengen må vi minne om at Camilla Colletts overordnede målsetning med forfatterskapet var at hun hadde et budskap å formidle. Tanken om en kunst for kunstens skyld hadde hun ingen sympati med: litteratur skulle fokusere på urettferdighet og medvirke til at den kunne opphøre. Her var hun i pakt med sin tids *avant-garde*. Nåtidens interesse for tvetydigheter og flerstemmighet kjente hun av gode grunner ikke noe til.

En av de største selvmotsigelsene i Camilla Colletts tenkning er at hun til tross for dette anså selvbiografien for å være en umulig genre. Hun diskuterer selvbiografien i ulike sammenhenger, men den underliggende tanken er den samme: det er en umulig genre, særlig for kvinner, ettersom en kvinne som

står fram offentlig gjennom å publisere sin livshistorie, fra samme øyeblikk vil være et »offentlig Fruentimmer« (med den dobbelthet som ligger i uttrykket), prisgitt publikums nysgjerrighet. Hun vil ikke kunne skjule en eneste flik av sitt privatliv. Denne frykten var antagelig velgrunnet, ettersom det å skrive og publisere noe i seg selv var nok til å stemple en kvinne, uansett hva hun skrev om, på denne tiden⁶. Men antagelig lå det største problemet et annet sted.

Camilla Collett fant at selvbiografien var en umulig genre *per se*; ingen, sa hun, og slett ingen kvinne, ville våge å skrive sant om sitt liv: »Afklæde sig Stykke for Stykke, som for Guds Aasyn! Skrifte sig selv, med sine Anlæg, sin Natur, sin Udvikling, sin Forkvakling, det ømmeste, det saareste, det sterkeste, det kleineste, rive op i de Vunder, der behøver et helt Liv for at læges!»⁷

Hvor utenkelig en slik virkelig ærlig selvbiografi var for henne, fremgår med all ønskelig tydelighet av ordvalget her. Å skrive selvbiografi fremstilles som en stripping foran Guds øyne; her kommer et nærmest pornografisk moment inn, og dernest et masochistisk. Hvis en slik psykisk, selvplagende striptease var mulig, noe hun bedømmer som utenkelig, ville ingen ønske å lese det, så rystende ville en sannferdig selvbiografi av en kvinne være.

I det omtalte brevet til Amalie Munch skriver Camilla Collett at man ikke kan slutte fra den personlighet som kommer til uttrykk i det skjønnlitterære verket til vedkommende forfatters »Væsen, Optræden, Handlekraft«. Hun trekker altså et skarpt skille mellom selvbiografiske og skjønnlitterære skrifter hva sannhetsgehalt angår. Men når en forfatter ikke kan våge å være fullt ut ærlig og oppriktig i sine selvbiografiske skrifter, de som skulle gi leseren den rette nøkkelen til en full forståelse av det skjønnlitterære forfatterskapet, oppstår et uløselig dilemma: Hvor skal leseren så få den nødvendige kunnskap om dikteren?

Camilla Collett løser dette dilemmaet for sin egen del ved å lande på et kompromiss, »en slem Mellemtung« mellom en sannferdig selvbiografi og upersonlig diktning, sier hun samme sted. De utenlandske reisebrevene er et perfekt eksempel på dette kompromisset. Hun har tenkt å smugle sin egen person inn i sidene som bevis på at det hun forteller om, virkelig har hendt. Hun vil være marginal, men synlig: et vitne.

Selvframstilling i fremstillingen

Stort sett holder Camilla Collett seg til dette programmet. Det er ingen intime avsløringer noen steder i bøkene hennes. I selvbiografien *I de lange Nætter* (1863) nevner hun for eksempel hverken ekteskapet med Peter Jonas Collett eller sin ulykkelige ungdomsforelskelse i dikteren Johan Sebastian Welhaven;

det er faktisk et hull i beretningen fra hun kommer tilbake til Norge etter sitt toårige opphold på pikeinternatskolen i Christiansfeld til hun står som ung mor ved sin egen mors grav. Hennes erfaring med forelskelser og kjærlighet må tolkes fram av den fiktive beretningen om en brevpakke som ble overlevert henne, og som innholdt forlovelseskorrespondansen mellom to ukjente og nå døde unge mennesker.⁸

På den annen side gir hun i de utenlandske reisebrevene ofte små skisser av sitt hverdagsliv, og berører også emner som angår henne mer privat, som at en dårlig fot fører til et sykehjemsopphold i Paris i 1881. Men heller ikke dette kan oppfattes som særlig intimt – og forøvrig er den sårete foten bare et utgangspunkt for beskrivelser av helt andre ting.⁹

Likevel bruker hun, og særlig i sine seneste essays, sin egen livshistorie til å belyse visse aspekter ved kvinners situasjon. Men da har livshistorien hennes nærmest blitt redusert til en slags formel, en knapp skisse hvor bare de viktigste elementene er bevart, og som derfor ikke gir rom for nyanser. Hun skildrer den unge uskyldige kvinnen, ukjent med verden, som plutselig står overfor alle slags hindringer for sin lykke: menneskene er trangsynte og ondskapsfulle, de dømmer uvennlig og misforstår henne. Da hun omsider finner lykken i et godt ekteskap, dør hennes mann tidlig fra henne og hun står ribbet tilbake i en enkes ynkerverdige situasjon, med små barn å forsørge. Konklusjonen er klar: mesteparten av hennes ulykke stammer fra det faktum at hun er en kvinne, og at samfunnet ikke var beredt til å akseptere en kvinne med uavhengige synspunkter på hennes tid.

Stiliseringen forhindrer også den nærgåenhet, det »Skrifte« og den derav følgende oppriving av »Vunder, der behøver et helt Liv for at læges« som Camilla Collett fryktet. Også her tyr hun til en »slem Mellemtung« mellom en pinefull selvavsløring og ren fiksjon.

Tekstlig autoritet

Camilla Collett sier det ikke eksplisitt, men denne selvbiografiske tilnærmingen, så lite intim den er, tjener også til å gi tekstene hennes autoritet. Hun anvender også andre måter å etablere tekstlig autoritet på, måter som i tillegg har til hensikt å bringe hennes budskap tydelig fram.

En strategi er at hun presenterer seg selv som en meget lærd forfatter. En som leser hennes essays, kan ikke unngå å legge merke til den store mengden sitater fra og allusjoner til skjønnlitterære verker og til historiske personer og begivenheter.¹⁰

Generelt må det kunne hevdes at sitatene og allusjonene røper en forfatter med mer enn gjennomsnittlig kjennskap til europeisk litteratur, fra klassikerne til samtidige forfattere, og dessuten til billedkunst, arkitektur, musikk, historie og språk. Hun kjenner de viktigste fremmedspråklige forfatterne, hovedsaklig de franske og tyske, som Rousseau, Balzac, Daudet, Flaubert, Zola, Dumas og George Sand, og Hoffmann, Heine, Lessing, Goethe, Schiller, Rahel Varnhagen og Bettina von Arnim. Men hun henviser også til en rekke berømte engelske forfattere: Lord Byron, Samuel Richardson, Walter Scott, Charles Dickens, George Eliot – man savner bare Jane Austen og søstrene Brontë. Det er vanskelig å finne en tilfredsstillende forklaring på at Camilla Collett tilsynelatende ikke kjente i hvert fall Brontë-søstrene. Jane Austens romaner var lite kjent i Danmark-Norge i forrige hundreår, men både Charlotte og Anne Brontës hovedverker forelå på dansk på 1850-tallet, nesten samtidig med at de utkom i England.¹¹ Selv om Camilla Collett muligens ikke behersket engelsk før hun var voksen, og kanskje aldri særlig godt, burde hun altså ha kunnet lese disse verkene.¹² Fransk og særlig tysk behersket hun imidlertid godt, etter undervisning allerede fra Christiansfeld-tiden og lengre opphold i Tyskland og Frankrike i ungdomsårene. Også hjemlige forfattere siteres og omtales i verkene hennes, særlig danske og norske, men også svenske. Hun later til å ha kjent dem alle sammen, og karakteriserer forfatterskapene med myndighet.

Camilla Collett overstrør tekstene sine med allusjoner og sitater ikke bare for å vise at hun er en lærd kvinne, men også for å støtte og underbygge egne synspunkter. Jeg har allerede pekt på hvordan hun bruker George Sand og Balzac. Sitatene brukes ikke bare i argumentasjonsrekker, men hun bruker dem ofte også i mottoer for hele verker eller kapitler, og ettersom bruk av mottoer i seg selv er viktige autoritetsmarkører, blir effekten fordoblet.

Men hun ikke bare siterer andre, hun skaper også sine egne mottoer. De tar ofte form av epigrammer eller maksimer, genrer som gir inntrykk av å formidle vedtatte sannheter. Det er ofte i disse selvgjorte epigrammene at vi finner Camilla Colletts litterære og feministiske program. Et hun selv antagelig synes er viktig, ettersom hun bruker det flere steder, lyder slik: »*Lide, taale, tie*, naar det gjælder noget blot og bart personlig; *lide, ikke taale, ikke tie*, naar det gjælder Idéen.«¹³ Hermed griper hun rett inn i debatten om kvinner burde uttale seg offentlig. I den seneste utgaven har hun gjort dette poenget ekstra tydelig ved å sette inn to setninger like foran: »Snaksomme kalder I os? Giv os Lov til at *tale*, og vi ophører med at *snakke*.«

På 1800-tallet var det vanlig at kvinnelige forfattere brukte sitater fra berømte forfattere som mottoer for arbeidene sine. Liksom i Camilla Colletts tilfelle var hensikten å låne ekstra autoritet til støtte for egne meninger og synspunkter. Men også noen av disse utenlandske kvinnelige forfatterne laget

sine egne mottoer, noe Camilla Collett godt kjente til. Hun argumenterer nemlig mot Mme de Staël på grunn av det berømte epigrammet i romanen *Delphine* (1802), hvor hun »siger, at en Mand har ret til at trodse Opinionen (Samfundsdespotiet), men en Kvinde bør underkaste sig den«¹⁴. Camilla Collett finner at dette utsagnet er Mme de Staël uverdigg, men føyer til som en ettertanke at hun kanskje følte seg tvunget til en slik innrømmelse fordi hennes situasjon var svært vanskelig på den tiden romanen ble utgitt; like etterpå utviste Napoleon henne fra Paris.

I sin avhandling *Fictions of Authority* (1992) karakteriserer Susan S. Lanser George Eliot som en forfatter som utvikler forord og mottoer til det hun kaller nye, selvauctoriserende ekstremer, fordi hun ikke bare siterer lærde utenlandske autoriteter på originalspråket, men også finner opp sine egne mottoer. 45% av mottoene er hennes egne, ifølge Susan S. Lanser¹⁵. Skjønt Camilla Collett nok var mindre oppfinnsom enn George Eliot, adopterte hun de samme litterære grepene for å etablere tekstlig autoritet. Camilla Colletts *litterære autoritet* kommer tydelig til uttrykk gjennom hennes smidige bruk av relevante sitater fra hele den europeiske litterære arven, mens hennes *etiske og feministiske autoritet* særlig etableres gjennom hennes egne selvgjorte mottoer, og gjennom bruken av autentiske livserfaringer.

Camilla Collett om kvinnelige forfattere

Camilla Colletts virksomhet som kritiker og litterær kommentator er verdt et eget studium; i denne sammenhengen er vi mest opptatt av hennes synspunkter på kvinneskildringer i litteraturen. Et av hennes lengste essays, på omkring 100 sider, heter nettopp »Kvinden i Litteraturen«; det ble publisert først som en artikkelserie i *Ny Illustreret Tidende* (1874-77) og siden i essaysamlingen *Fra de Stummes Leir* (1877). Camilla Collett skriver om kvinner og litteratur i mange sammenhenger, men dette essayet gir den beste samlede oversikten over hennes synspunkter.

Det første som slår en kvinne som var en del av kvinnebevegelsen slik den ble praktisert ved nordiske universiteter på 1970-tallet, er hvor mange synspunkter den tidlige feministiske litteraturkritikken og Camilla Collett hadde til felles. Man kan med en viss rett hevde at Camilla Collett var en av de aller første feministiske kritikerne i Norden, og at hennes metode har mange likhetpunkter med den som ble praktisert av den første etterkrigsgenerasjonen av amerikanske og britiske feministiske litteraturforskere, som Kate Millett og Elaine Showalter.

Camilla Collett er feminist i sine synspunkter og i sin tilnæringsmåte, idet hun retter søkelyset mot misbruk og urettferdighet og kjemper for kvinners menneskeretter. Liksom 70-tallsfeministene mente hun at litteraturen gjen-speilet virkeligheten, og at studiet av eldre litteratur kunne gi innsikt i hvordan kvinner (og menn) betraktet sine liv, hva slags holdninger de to kjønn hadde til hverandre og hva de forventet av hverandre. Men hun var mindre opptatt av materielle aspekter enn dette århundrets feminister har vært, skjønt hun uttrykte takknemlighet for de sosiale forbedringer som hadde funnet sted i de siste tyve årene av hennes liv. Hun stolte likevel ikke på disse forbedringene. Hun betraktet dem som midlertidig lindrende foranstaltninger som ikke nådde til kjernen i problemene. Kjernen var etter hennes mening at menn betraktet kvinner som skapninger av en lavere orden, og at kvinner stilltiende aksepterte dette. Hvis disse holdningene ikke endret seg, ville alle anstrengelser være forgjeves. Derfor oppfordret hun kvinner til å lese romaner, ikke som tidsfor-driv og tankeflukt, men »til Oplysning, til Vækkelse, til Vidnesbyrd«.

Dette er bakgrunnen for hennes diskusjoner av samtidslitteraturen. Hennes målsetning er å vise hvordan disse ovenfor nevnte skadelige holdninger gjen-nomtrenger tidens litteratur. Estetiske vurderinger vil hun holde utenfor; det er det som på 1970-tallet kaltes ideologikritikk hun vil utøve. Men hun kan ikke dy seg for en ironisk kommentar: de fleste av de forfatterne hun vil se nærmere på, har allerede fått karakteristikken: av høyeste litterære kvalitet.

Hennes egen standard er moralsk. Hun inndeler sine forfattere i gode og dårlige etter en enkel test: om de krever oppofrelse av kjærlighet, liv og lykke av en kvinne, hvis det dreier seg om en mannlig forfatter, og om de oppfatter en slik oppofrelse som naturlig og gudegitt, dersom det er en kvinnelig forfatter. Og hun angriper særlig menn for å projisere sine mannlige fantasier om kvinnelig underkastelse og lidelse på sine kvinnelige hovedpersoner.

Artiklene hennes utgjør et vidt sveip over samtidig litteratur, særlig av menn, og vitner atter om hennes brede lesning av alle typer forfatterskap, fra Lytton Bulwer og Walter Scott til Goethe, Ibsen og Turgenjev. Hun kommenterer også en rekke kvinnelige forfattere og dykker dypere ned i arbeidene til tre av dem, fordi, som hun sier, de er anerkjente forfattere og derfor må tas på alvor. To av disse er tyske og skriver under psevdonymene E. Werner og Karl Detlef; flere av romanene deres hadde gått som føljetonger i *Berlingske Tidende* og *Søndags-Posten* tidligere på 1870-tallet.¹⁶ Den tredje er norske Marie Colban, en skolevenninne fra Christiansfeld-tiden; men dette har ikke hindret Camilla i å irettesette Marie for å fremstille en dominerende, ufølsom mann, i Camilla Colletts fortolkning en ren psykopat, som en i siste ende tiltrekkende og god ektemann.

Camilla Collett og 1970-årene

Jeg vil oppsummere ved ennå en gang å kaste et tilbakeblikk på 1970-tallet. Camilla Collett var selvsagt en av heltinnene for den nordiske kvinnebevegelsen, men hun ble også kritisert for å være begrenset både i sin kritikk og sine krav. Hun ble først og fremst oppfattet som en fortaler for »hjerterets frihet«, dvs. kvinners rett til selv å velge sin ektemann, og også muligheten for å ta initiativ i kjærlighetssaker. Disse rettighetene var selvsagte for min generasjon kvinner; det som opptok oss, var for eksempel lik lønn for likt arbeid, nok barnehageplasser, fri prevensjon og selvbestemt abort. Noen av disse kravene ville ha vært utenkelige for Camilla Collett, og det synes noe uhistorisk å kritisere henne for ikke å ta dem opp.

Vi var neppe oppmerksomme på likhetene mellom henne og oss, til tross for at de er nokså opplagte på snart tredve års avstand. Camilla Colletts hovedanliggende var det samme som vårt: å bevisstgjøre, som det het med 70-årenes vokabular. Med det mål for øye utnyttet hun sitt liv og sine erfaringer i bøker og artikler, liksom de feministiske forfatterne på 1970-tallet skrev om sine liv i den rekken av »bekjennelsesbøker« vi alle sammen leste (at erfaringene Camilla Collett og 70-tallsfeministene la fram, hadde høyst ulik grad av intimitet, ligger i sakens natur). Et annet 70-tallsmotto som kan knyttes til bevisstgjøringsprogrammet, var: »Gjør det private offentlig«. Det var også nettopp hva Camilla Collett forsøkte å gjøre i sitt forfatterskap, samtidig som hun ville unngå å blottstille seg.

Som kritiker ønsket hun å avsløre hvor skadelige både menns og kvinners forestillinger om den tradisjonelle idealkvinnen kunne være, på en måte som svarer til ideen bak Kate Milletts *Sexual Politics* (1969) og mange liknende studier særlig av mannlige forfatterskap. Og hun antyder også hva slags kvinnelige rollemodeller (et annet honnrord fra 70-årene) hun ønsket å se i litteraturen: den stolte, selvbevisste, uavhengige kvinnen, sin utvalgte partners beste kamerat, støtte og likemann.

Akkurat som 70-tallsfeministene klager Camilla Collett over at kvinnene savnes i litterære tidsskrifter og litteraturhistorier. Følgende sitat fra *Fra de Stummes Leir* lyder som om det kunne være tatt ut av en pamflett fra 70-årene, om vi bytter ut forfatternavnene med Amalie Skram og med Camilla Collett selv:

»En nys udgiven europæisk Literaturhistorie indeholder saaledes blandt en sindsforvirrende Masse kjendte og ukjendte Mandsnavne kun to kvindelige, som det ikke heller ret vel lod sig gjøre at forbigaa: *Mad. de Staël*

og *Georges Sand*, – en Ære som de rigtignok maa betale med at se de merkeligste Fortrin, der smykker dem, stemplet som *mandige* og med forresten dygtig at rives ned. Vi har nordiske Forfatterrevuer og Antologier, hvori Kvinder stadig udelades som ikke eksisterende.«¹⁷

Vi må konkludere med at enten var Camilla Collett langt forut for sin tid, eller så er ingenting endret i løpet av de siste hundre og tyve årene. I begge tilfelle utgjør Camilla Colletts forfatterskap en nyttig påminnelse.

Foredrag holdt af professor Jorunn Hareide fra Institut for Nordisk litteratur, Oslo Universitet og på Institut for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet, 14. november 1996.

Noter

1. Se Camilla Colletts forord i 1879-utgaven av *Amtmandens Døttre*, gjenutgitt som Fakkeltbok, Oslo 1969.
2. Fra »Pensioner i Paris«, *Sidste Blade. Erindringer og Bekjendelser* (1868), her etter *Samlede Verker, Mindeudgave* B. II, Kristiania 1913, s. 99. Camilla Collett bruker alltid pronomenet »han« om en forfatter.
3. Camilla Collett behandler George Sands [psevd. for Aurore de Dudevant, 1804-76] forfatterskap over flere sider i essayet »Om Kvindens og hendes Stilling« i *Sidste Blade. Anden Række* (1872). Sitatet er fra *Mindeudgave* B. II, s. 230.
4. Sitert etter *Mindeudgave* B. II, s. 174.
5. »Brev til Amalie Munch«, *Sidste Blade. Første og anden Række* (1868), sitert fra *Mindeudgave* B. II, s. 58f.
6. Unntaket var religiøs litteratur.
7. »Brev til Amalie Munch«, *Mindeudgave* B. II, s. 59.
8. Jfr. min artikkel »Forsøk på å lytte til 'Grundtonen'. Camilla Colletts selvbiografi *I de lange Nætter*«, *Edda* 1/1986.
9. »Et Sygehjem i Paris«, trykt i *Aftenposten* 20.9.1881, gjenoptrykt i *Mod Strømmen. Anden Række* 1885, *Mindeudgave* B. III, s. 160-163.
10. I *Samlede Verker. Mindeudgave* fra 1913 har utgiveren H. Eitrem gitt grundige og utførlige kommentarer til tekstenes historiske og litterære allusjoner og sitater. Han har også utarbeidet et personregister, som sammen med kommentarene utgjør et viktig grunnlag for en systematisk analyse av Camilla Colletts litterære referanser.
11. Jfr. Erland Munch-Petersen: *Bibliografi over oversættelser til dansk 1800-1900 af prosafiktion fra de germanske og romanske sprog*, Kbh. 1976. Jeg skylder Lise Busk-Jensen takk for at hun har gjort meg oppmerksom på dette verket.
12. I hvert fall fikk hun engelskundervisning under sitt opphold i Hamburg i midten av 1830-årene og skrev enkle setninger på engelsk hjem til sin far for å vise at hun gjorde framskritt. Jfr. Torill Steinfeld: *Den unge Camilla Collett. Et kvinnehjertes historie*, Oslo 1996, s. 238.
13. Epigrammet er brukt foran et kapittel i *Sidste Blade. Tredje Række* (1872) og aller

- først i essaysamlingen fra året etter, *Sidste Blade. Fjerde og femte Række*.
14. Fra *De stummes Leir* (1877), her sitert etter *Mindeudgave* B. II. s. 382f.
 15. Susan Sniader Lanser: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca 1992. Jfr. kap. »Woman of Maxims: George Eliot and the Realist Imperative«.
 16. De to forfatterinnene er nokså ukjente i dag, men Elisabeth Werner (psevd. for Elisabeth Buerstenbinder, 1838-1918) og Karl Detlef (psevd. for Klara Bauer, 1836-1876) skrev begge en rekke romaner som ble oversatt til dansk i de tre siste tiårene av forrige hundreår, jfr. Erland Munch-Pedersen op.cit.
 17. Fra »Kvinden i Literaturen«, her etter *Mindeudgave* B. II, s. 379.