

# **I brytningen mellan framåtsträvan och tillbakagång**

En jämförande studie av parodiska och plagiatoriska drag i fin-de-siècle romanerna *The Wages of Sin* av Lucas Malet (Mary St Leger Kingsley) och *Jude the Obscure* av Thomas Hardy

Mathilda Larsson  
Pro gradu-uppsats  
Allmän litteraturvetenskap  
Humanistiska fakulteten  
Helsingfors universitet  
05/2019

## Sammandrag av avhandlingen

Avhandlingen undersöker den brittiska författaren Mary St Leger Kingsleys (aktiv under pseudonymen Lucas Malet) roman *The Wages of Sin* (1891) och dess förhållande till Thomas Hardys roman *Jude the Obscure* (1895). Utgående från forskaren Talia Schaffers artikel ”Malet the Obscure: Thomas Hardy, ’Lucas Malet’ and the Literary Politics of Early Modernism” (1996) undersöks om Hardy kan ha plagierat eller parodierat Malets roman och i så fall hur. Med hjälp av forskaren Ziva Ben-Porats begreppsapparat om satirisk parodi, studeras mot vem och vad kritiken i Hardys roman riktar sig. Alternativa tolkningar till Schaffers analys presenteras i form av rådande litterära strömningar och samhällsfenomen i fin-de-siècle Britannien, som kan tänkas stå bakom en del av likheterna i romanerna. Samtidigt utvidgas Schaffers analys av de två romanerna genom att tidigare obeaktade likheter mellan romanerna tas upp.

En genomgående tematik blir den tidstypiska dragningen mellan framåtsträvan och tillbakagång, som tar sig uttryck i både romanernas modernistiska tendenser, liksom romantiska och parodiska element som förankrar romanerna i en gången tid. Avhandlingens slutsats blir att det inte finns tillräckligt med bevis för att tala om plagiarism i fråga om *Jude the Obscure*s förhållande till *The Wages of Sin*. Däremot uppmärksammas parodiska element i *Jude the Obscure* som indikerar att scener som tidigare setts som svårtolkade eller överdrivna av forskare, kan ses ha sin förklaring i romanens kritik av Malets *The Wages of Sin*.

## Innehållsförteckning

### 1. Introduktion, s. 3

- 1.1 Lucas Malet och Thomas Hardy – författarskap i och utanför litteraturens kanon, s. 3
  - 1.1.1 Romanernas tillkomst och uppbyggnad, s. 8
- 1.2 Teori: Parodi och plagiat, s. 10
  - 1.2.1 Originalitet och plagiat – var går plagiatets gränser? s.12
  - 1.2.2 Parodin och dess mål, s. 17

### 2. En jämförelse av *Jude the Obscure* och *The Wages of Sin*, s. 23

- 2.1 Handlingen i *The Wages of Sin* och *Jude the Obscure*, s. 23
- 2.2 Berättartekniska lösningar i romanerna, s. 24
  - 2.2.1 Berättare och fokalisering, s. 24
  - 2.2.2 Stilistiska likheter, s. 28
  - 2.2.3 Verkens struktur och tidsmässiga uppbyggnad, s. 29
- 2.3 En jämföring av karaktärerna och deras förhållande till varandra i *Wages* och *Jude*, s. 31
  - 2.3.1 Jenny och Arabella – den fallna kvinnan och möjligheten till fria val, s. 31
  - 2.3.2 Mary och Sue – *the New Woman* och spräckandet av illusioner, s. 40
  - 2.3.3 Colthurst och Jude – romantiska drag och pessimistisk framåtsträvan, s. 46

### 3 Tematiska likheter och olikheter – den fria viljan som grundläggande problematik, s. 51

- 3.1 Äktenskapsfrågan, s. 52
  - 3.1.1 Det familjära äktenskapet och möjligheterna till val, s. 53
  - 3.1.2 Parodi vid altaret, s. 54
  - 3.1.3 Talespersonerna för kritiken av äktenskapet, s. 58
- 3.2 Darwinism och religion – brutna traditioner och trosföreställningar, s. 62
  - 3.2.1 Böckernas förhållande till kristendomen, s. 62
  - 3.2.2 Moral och religion – grymhet och medlidande som förenande element, s. 65
  - 3.2.3 Dödslängtan och determinism – syndarnas straff, s. 69

### 4 Slutdiskussion, s. 76

# 1. Introduktion

Thomas Hardy (1840–1928) är känd som författare och diktare och hör till en av de viktigaste författarna vid brytningen av 1800- och 1900-talet. Samtidigt med Hardy verkade också en annan författare, Mary St Leger Kingsley (1852–1931) (dotter till Charles Kingsley), under sin tid känd under pseudonymen Lucas Malet. Malet skapade sig en anmärkningsvärd berömmelse, speciellt med böckerna *Colonel Enderby's Wife* (1885), *The Wages of Sin* (1891) och *The History of Sir Richard Calmady* (1901) under sin samtid, men idag har historien så gott som helt sopat undan spåren efter hennes författarskap. Det finns ändå orsak att lyfta fram henne igen, inte minst på grund av hennes omfattande produktion, men också på grund av den influens hon haft på senare författare<sup>1</sup>. Forskaren Talia Schaffer har visat på att Hardy bland annat använt tematik, scener och karaktärer från Malets verk *The Wages of Sin* för sin egen bok *Jude the Obscure* (1895). I den här avhandlingen undersöker jag vad beläggen för Schaffers påstående är och studerar vilket förhållandet mellan *Jude the Obscure* och *The Wages of Sin* är. Kan *Jude the Obscure* i själva verket läsas som en parodi på *The Wages of Sin*, eller kan verket anses vara ett plagiat, som Schaffer menar? Eller, finns det andra aspekter som förenar romanerna? För att utreda saken studerar jag *Jude the Obscure* jämsides med *The Wages of Sin* och tar speciellt fasta på element som eventuellt kan räknas som plagiat eller parodi, eller någon annan form av intertextuell relation. Samtidigt lyfter jag fram samtida litterära och samhällseliga tendenser som kan ge en alternativ förklaring till böckernas gemensamma drag.

Genom avhandlingen vill jag visa på att den litterära historieskrivningen inte nödvändigtvis är så entydig som det vid första anblicken kan tyckas. Ingen författare verkar i ett vakuum, men hur mycket och på vilket sätt andra böcker och samtida författare påverkar varandra behöver lyftas fram för att skapa en heltäckande bild.

---

<sup>1</sup> Forskaren Talia Schaffer hänvisar bland annat till Malets inverkan på, förtutom Thomas Hardy, också Henry James i ”Some Chapter of Some Other Story: Henry James, Lucas Malet, and the Real Past of The Sense of the Past” i *The Henry James Review* vol. 17, nr. 2 1996 (109–128). Medan Catherine Delyfer menar att E. M. Forster antagligen blivit inspirerad av *The Wages of Sin* i *A Room With a View* (1908) (Delyfer 2015, 45).

## 1.1 Lucas Malet och Thomas Hardy – författarskap i och utanför litteraturens kanon

Böckerna *The Wages of Sin* (1891) och *Jude the Obscure* (1895) skrevs i slutet av 1800-talet, då århundradet och den viktorianska eran höll på att lida mot sitt slut. Det sista årtiondet har allmänt kallats för en fin-de-siècle period, som karaktäriserades av en omvälvande samhällsatmosfär. Michael Saler skriver i *The Fin-de-Siècle World* att perioden kan beskrivas som:

The *fin de siècle* was thus a period in which traditional, hierarchical oppositions – rational and irrational, masculine and feminine, fiction and non-fiction, disenchantment and enchantment, and so on – were re-examined and often found to be coterminous, existing in tense equilibrium within a broader field. (Saler 2015, 4)

Det nya århundradet som var i antågande förde med sig både oro och pessimism liksom hoppfullhet och framtidsoptimism. Brytningstiden karaktäriseras också av det uppflöde nya litterära inriktningar som verkade i den västerländska fin-de-siècle världen; naturalism, dekadens och esteticism var bland annat några av de inriktningar som tog plats inom det litterära fältet. Samtidigt började den stundande modernismen anas i litteraturen genom modernistiska tecken som till exempel ”discontinuity, collage, literary self-consciousness, irony, the use of myth” (Levenson 2011, 1). Längtan till något nytt och något som bröt med de litterära traditionerna började steg för steg synas i fin-de-siècle litteraturen. Också i *Jude the Obscure* och *The Wages of Sin* är de här tendenserna synliga. Men vilka var författarna Thomas Hardy och Lucas Malet som verkade inom den här tidsperioden?

Det finns förhållandevis lite forskning om Mary St Leger Kingsley och hennes författarskap under pseudonymen Lucas Malet<sup>2</sup>. Liksom många andra kvinnliga författare under 1800-talet använde hon sig av en manlig pseudonym, antagligen för att bli tagen på allvar. I *A Literature of Their Own* (1977), skriver Elaine Showalter att orsaken till att kvinnliga författare använde sig av pseudonymer var: ”Primarily a way of obtaining serious treatment from critics, the pseudonym also protected women from righteous indignation of their relatives” (Showalter 1977, 57–

---

<sup>2</sup> I den här studien använder jag mig av pseudonymen Lucas Malet då jag hänvisar till Mary St Leger Kingsley eftersom hon varit känd för allmänheten under pseudonymen.

58). I Malets fall kan användningen också möjligen ha berott på att hon inte velat verka i skuggan av sin far, Charles Kingsley, som var en känd författare.

Författaren Lucas Malet var aktiv under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet och kom att bli ett känt namn inom litteraturkretsarna och för allmänheten. Under sin livsstil hann hon producera många, till sin stil väldigt olika verk; från romantiska äktenskapsromaner, till gotiska spökhistorier och estetiska experiment. Forskaren Patricia Lorimer Lundberg, som skrivit den enda biografen som idag existerar om Lucas Malet, skriver att:

Compared favorably with George Meredith, Henry James, and George Eliot, Malet's work spanned Victorian, fin-de-siècle, Edwardian, and modernist periods, and she made important contributions to realism, naturalism, aestheticism, gothic, and modernist experimental writing as well as to gender politics and lesbian studies. (Lorimer Lundberg 2006, 133)

På grund av den breda utgivningen är det svårt att klassificera Malets litterära utgivning, men stadigast kan hon sägas vara förankrad i esteticismen, dit bland annat Talia Schaffer räknar henne i *Forgotten Female Aesthetes* (2000). Lorimer Lundberg skriver att en del av Malets böcker till och med fick ett mer positivt mottagande än många andra stora samtida författare: "Some, especially that published from 1891 to 1910, received even more favorable critical notice in London literary circles than that of her contemporaries Henry James, Mrs. Humphry Ward, and Joseph Conrad" (Lundberg 2003, 4). En samtida kritiker skrev till och med att boken *The History of Sir Richard Calmady* (1901) var: "the best novel since *Middlemarch* written by a woman" (citerad i Schaffer 2000, 199). Det är därför intressant att Malets författarskap idag så gott som helt fallit i glömska. Vad hennes bortfall från den litterära kanon beror på finns det många teorier om. Lorimer Lundberg menar att det bland annat ansetts bero på hennes allt mer experimentella stil mot slutet av hennes liv, hennes sexuella läggning och kontroversiella personliga relationer – hon inledde på senare år ett förhållande med sin kusin och adoptivdotter Gabrielle Vallings – men också oförståelse bland kritikerna. Hon skriver bland annat att: "... her evolving Modernist style met with sloppy reviews that endeavored to push her back into Victorianism" (Lundberg 2003, 6). Forskningen kring Lucas Malet återupptogs på allvar först kring 1990-talet, och trots att forskningen kring hennes litterära aktivitet fortfarande är begränsad, finns det idag ett växande intresse för henne och hennes verk – vilket bland annat kan exemplifieras med den nyligen utkomna forskningssamlingen *Lucas Malet, Dissident Pilgrim: Critical Essays* (2019).

Mest uppmärksamhet har böckerna *The History of Sir Richard Calmady* och *The Wages of Sin* fått bland forskarna. *The History of Sir Richard Calmady* har speciellt blivit uppmärksammas inom både den så kallade disability-, liksom queer forskningen, eftersom huvudpersonen Sir Richard Calmady föds med en deformation som gör att hans ben slutar redan vid knäna<sup>3</sup>. Bland annat Jill Ehnenn har undersökt den här tematiken och också jämfört verket med Thomas Hardys *Jude the Obscure* utgående från romanernas relationer till *Bildungroman*-traditionen<sup>4</sup>. Romanen har också fått uppmärksamhet på grund av sitt för tiden ovanligt explicita behandlande av sexualitet, bland annat av Talia Schaffer i *Forgotten Female Aesthetes: Literary Culture in Late-Victorian England* (2000). Också romanens inslag av socialism har undersökts av Jane Ford i artikeln ”Socialism, Capitalism and the Fiction of Lucas Malet: ’The Spirit of the Hive’” (2015).

*The Wages of Sin* har i första hand studerats utgående från äktenskapstematiken i verket, bland annat av Talia Schaffer och Tapanat Khunpakdee<sup>5</sup>. Här har också den vågade sexuella tematiken uppmärksammas, liksom dynamiken mellan de kvinnliga karaktärerna. Catherine Delyfer har i sin tur tagit fasta på porträtteringen av konstnärskap i romanen, utgående från huvudpersonen Mary Crookendens konstnärsaspirationer, samt hur Malets eget konstintresse syns i romanen genom de målade beskrivningarna och användningen av ekfrasis<sup>6</sup>.

Till skillnad från forskningen kring Lucas Malet är forskningen kring Thomas Hardys författarskap mycket omfattande och innehåller studier om allt från miljöbeskrivningar och narratologi till manlighet och synen på kvinnor. Hardy skrev både romaner och lyrik, och efter att *Jude the Obscure* kom ut år 1895 koncentrerade han sig enbart på diktandet. Hans romaner brukar anses vara romantisk-realistiska, där ofta samhälleliga och moraliska frågor, som religion, äktenskap och den fria viljan tas upp på olika sätt. Hardys senare produktion, så som *Jude the Obscure*, kan också ses ha naturalistiska drag (Conlon 2011, ed. Mitchell, 532), där både ärftlighet och den

---

<sup>3</sup> Sir Richard Calmady anses basera sig på politikern Arthur MacMorrough Kavanaghs liv, som föddes utan armar och ben.

<sup>4</sup> Se artikeln ”Reorienting the Bildungsroman: Progress Narratives, Queerness, and Disability in *The History of Sir Richard Calmady* and *Jude the Obscure*” i *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, Liverpool University Press 11.2.2017, <https://doi.org/10.3828/jlcds.2017.12> (hämtat 22.11.2018).

<sup>5</sup> Se Schaffer ”Refamiliarizing Victorian Marriage” (2010) och Khunpakdee ”Individualism, the New Woman, and Marriage in the novels of Mary Ward, Sarah Grand and, Lucas Malet” (2013).

<sup>6</sup> Se Catherine Delyfer *Art and Womanhood in Fin-de-Siecle Writing: The Fiction of Lucas Malet 1880–1931* (2011), speciellt kapitlet ”Portraying the Artist: Ekphrasis and the art of the miniature”.

sociala omgivningen leder Jude i fördärvet. Förutom *Jude the Obscure* kan bland annat verken *Under the Greenwood Tree* (1872), *A Pair of Blue Eyes* (1873) och *Tess of the d'Urbervilles* (1891) räknas till Hardys kanske mest kända verk. Hardy var redan uppskattad under sin livstid, men fick också ta del av en hel del kritik, speciellt för *Tess of the d'Urbervilles* och *Jude the Obscure*, på grund av den kontroversiella tematiken. Liksom i Malets fall handlar Hardys två sista romaner om utomäktenskapliga förhållanden och sexualitet, vilket fortfarande var ett känsligt ämne i det sen-viktorianska Britannien och gjorde att böckerna skapade debatt. Hardy har av många ansetts vara en av föregångarna till modernismen (och till och med post-modernismen), speciellt med sina sista romaner och senare genom sitt diktande<sup>7</sup>. En del forskare har förutom modernistiska tendenser också hittat parodiska inslag i Hardys dikter och romaner. Till exempel forskaren Lloyd Siemens tar i artikeln ”Parody in the Poems of Thomas Hardy” (1972) fram Hardys parodiska inställning till viktoriansk poesi. Lloyd skriver: ”There is a case to be made for Hardy as a parodist, as satiric interrogator of the philosophical catchwords and poetic clichés of much Victorian poetry” (Lloyd 1972, 111). Också Kevin Z. Moore tar i *The Descent of Imagination: Postromantic Culture in the Later Novels of Thomas Hardy* (1990) upp parodiska och satiriska drag i till exempel *Jude the Obscure*. Även i Moores fall läggs vikten på parodierandet av romantiken.

Senare har parodiska och satiriska drag i *Jude the Obscure* tagits upp av Lucas Malet- och litteraturforskaren Talia Schaffer, vars artikel ”Malet the Obscure: Thomas Hardy, 'Lucas Malet' and the Literary Politics of Early Modernism” knyter ihop Lucas Malets *The Wages of Sin* med Hardys *Jude the Obscure*. Schaffers artikel, som jag går närmare in på inom kort, ser inte bara *Jude the Obscure* som en slags parodi på Malets roman, utan hon för också fram tanken om att det handlar om ett rent plagiat av *The Wages of Sin* (Schaffer 1996, 280). I artikeln behandlar hon likheter i Hardys *Jude the Obscure* och Lucas Malets *The Wages of Sin* genom närläsning av de båda verken och anklagar Hardy, som var bekant med Malet genom brevkorrespondens, för att ha approprierat *The Wages of Sin*. Hon skriver: ”Hardy actually based *Jude* largely on *Wages*, using Malet's plot, characters, dialogue, and

---

<sup>7</sup> Se till exempel Rosemary Sumners *A Route to Modernism: Hardy, Lawrence, Woolf* (2000), Gregory Castles *Reading the Modernist Bildungsroman* (2006), ”’The Ache of Modernism’ in Hardy’s later Novels”, David J. De Laura, *ELH*, Vol. 34, No. 3 (Sep, 1967), s. 380–399, Samir Elbarbarys ”Glimmerings of the Postmodern in Thomas Hardy’s *Jude the Obscure*”, *Victorian Literature and Culture* (2018), 46, 201–219, m.fl.



scenes, but he reversed the ideological direction of Malet's text" (Schaffer 1996, 261). Schaffers anklagelser grundar sig i att hon ser Malets "proto-feminist, sexually explicit, and formally experimental narrative" (1996, 261) ha blivit använt av Hardy för att skapa en betydligt konventionellare bild av kvinnorollen. Hon ser vidare Hardys roman som en slags parodi på *The Wages of Sin*, vilket är intressant i och med den tidigare forskningen som visat på vissa parodiska tendenser i Hardys författarskap.

Andra forskare har ändå inte uppmärksammat det här sambandet mellan Hardy och Malet, och trots att Schaffers artikel ofta fått synlighet inom forskningen av Lucas Malets författarskap, har artikeln i princip helt förbisetts inom Thomas Hardy forskningen. Inom Hardy forskningen har ändå andra plagiatbeskyllningar haft en framträdande roll, vilket jag går närmare in på i följande kapitel. Förutom Jill Ehnenns artikel "Reorienting the *Bildungsroman*" (2017) där hon studerar Malets *The History of Sir Richard Calmady* och Hardys *Jude the Obscure*, har inte andra forskare undersökt relationen mellan Thomas Hardys och Lucas Malets författarskap. Trots det finns det brevkorrespondens dem emellan som visar på att de båda träffats och till och med läst varandras böcker<sup>8</sup> och i *The Professional Literary Agent in Britain, 1880–1920* (2007) framkommer att Hardy också rekommenderade sin litterära agent A. P. Watt till Malet (Gillies 2007, 66). Det finns alltså underlag för att studera Malets och Hardys författarskap i relation till varandra. Den ringa uppmärksamhet Schaffers artikel fått gör dessutom gällande att det finns ett behov av att undersöka närmare vilken relationen mellan just *Jude the Obscure* och *The Wages of Sin* egentligen är. Kan *Jude the Obscure* läsas som en parodi på *The Wages of Sin*? Och hur påverkar det i så fall synen på *The Wages of Sin*? Finns det belägg för att, liksom Schaffer, beskylla Hardy för plagiering? De här aspekterna undersöker jag närmare i den här avhandlingen.

### 1.1.1 Romanernas tillkomst och uppbyggnad

Både *The Wages of Sin* och *Jude the Obscure*<sup>9</sup> utkom först som följetonger med illustrationer i olika tidningar före de blev till böcker. *Jude* utkom i *Harper's Magazine*

---

<sup>8</sup> Hardys del av korrespondensen finns att hitta i *The Collected Letters of Thomas Hardy vol. VII, 1926–1927* av Richard Little Purdy och Michael Millgate (1988, 119–121) och Malets del av korrespondensen finns enligt Schaffer på Dorset County Museum. Bevis för att Hardy och Malet träffades finns i *The Personal Notebooks of Thomas Hardy* (ed. Taylor 1979, 235).

<sup>9</sup> I fortsättningen används förkortningarna *Wages* för *The Wages of Sin* och *Jude* för *Jude the Obscure*.

från och med december 1894 till november 1895 (Ingham 1976a, 27), och *Wages* utkom i *Universal Review* från och med september 1889 till december 1890 (Lorimer Lundberg 2003, 138). Följetången av *Jude* i *Harper's Magazine* editerades en hel del för att innehållet skulle passa för familjeläsning (Ingham 1976a, 27–29), i *Wages* fall finns det inga uppgifter om det här. Bokversionen av *Jude* är därmed mer utlämnande än följetångsversionen, som till att börja med hette *The Simpletons* och därefter *Hearts Insurgent*, tills namnet byttes till *Jude the Obscure* (Ingham 1976a, 29).

*Wages* och *Jude* hör till de så kallade trevolymromanerna som var populära under 1800-talet, men vars popularitet började dala i slutet av århundradet (Sutherland 1976, 20). Böckerna utgavs i tre skilda volymer, vilket var en lönsam strategi för både bokförsäljarna och författarna. Därmed är de båda böckerna ungefär lika långa till sidantalet och indelade i sex (*Jude*), respektive sju (*Wages*) delar (*parts/books*), som i sin tur är indelade i kortare kapitel. Båda böckerna har också det gemensamt att varje ny del börjar med en epigraf som fungerar riktgivande för kapitlens innehåll, vilket inte heller var en ovanlig förekomst under 1800-talet. Till skillnad från *Jude* innehåller *Wages* inget förord. *Jude* har däremot två olika förord som Hardy skrivit. Det första i samband med utgivningen år 1895 och det andra<sup>10</sup> från år 1912, där han svarar på den breda kritik och respons boken fick. I det första förordet redogör Hardy detaljerat för skrivprocessen:

The scheme was jotted down in 1890, from notes made in 1887 and onwards, some of the circumstances being suggested by the death of a woman in the former year. The scenes were revisited in October 1892; the narrative was written in outline in 1892 and the spring of 1893, and at full length, as it now appears, from August 1893 onwards into the next year; the whole, with the exception of a few chapters, being in the hands of the publisher by the end of 1894. (Hardy 1963, v)

Hardys egna redogörelse gör gällande att han skulle ha baserat *Jude* på anteckningar redan från år 1887, det vill säga att anteckningarna gjorts före *Wages* utkommit. Utkastet till *Jude* informerar Hardy ändå att han skrivit mellan 1892–1893, det vill säga efter att han läst Malets *Wages*<sup>11</sup>.

Det finns olika åsikter om huruvida Hardys tematik ändrats under hans skrivprocess. Bland annat forskaren John Paterson menar att den gjort det och skiftat från en akademisk tematik mot en mer äktenskaplig (Paterson 1960, 98), medan till

---

<sup>10</sup> Egentligen är det ett efterord, men det förekommer oftast tillsammans med det första förordet i början av boken.

<sup>11</sup> Enligt ett brev till suffragetrörelsens ledare Millicent Fawcett hade Hardy läst färdigt *Wages* någon tid före den 14.4.1892 (Purdy & Millgate 1978, 264).

exempel Patricia Ingham argumenterar emot det här och menar att romanen från första början haft en äktenskaplig tematik (Ingham 1976b, 159). Patricia Alden undersöker relationen mellan Hardys novell från år 1888, "A Tragedy of Two Ambitions", och *Jude the Obscure* närmare i artikeln "A Short Story Prelude to *Jude the Obscure*: More Light on the Genesis of Hardy's Last Novel" (1983), och finner mycket gemensamt mellan de två texterna. Alden refererar till ett inlägg i biografen *The Life of Thomas Hardy* (publicerad under Hardys andra frus, Florence Emily Hardys namn, men enligt forskning skriven av Hardy själv), där det den 28de april 1888 står: "A short story of a young man – 'who could not go to Oxford' – His struggles and ultimate failure. Suicide" och inom klamrar – oklart när de lagts till (och av vem): "[Probably the germ of *Jude the Obscure*]" (Hardy 1962, 207–208). På basis av det här inlägget menar Alden, liksom Paterson, att Hardys grundtematik från början varit akademiska aspirationer och att äktenskapstematiken först senare kommit in i bilden. Antagandet ger utrymme för diskussion om eventuellt Hardys läsning av *Wages* kan ha påverkat hans skrivande. Och om *Wages* påverkat Hardy; kan det då finnas orsak att tala om relationen mellan *Wages* och *Jude* som plagiarism, parodi eller någonting helt annat?

## 1.2 Teoridel: Parodi och plagiat

En stående fråga inom litteraturvetenskapen är var gränsen för intertextualitet och plagiat går. Litterära verk påverkas oundvikligen av sina föregångare och av samtida verk, vilket gjort att debatten om vad intertextualitet är och vad det innebär flammade upp på 1960-talet. Intertextualiteten kan ses ha sin grund i Ferdinand de Saussures lingvistik, semiotiken, (post)strukturalismen och den franska intellektuella scenen (med *Tel Quel* gruppen i spetsen) på 1960-talet (Orr 2003, 6). Men också i en blandning av andra intellektuella strömningar på 1960- och 1970-talet, som ryska formalisterna, marxismen, dekonstruktionen och psykoanalysen (Morgan 1985, 1). Julia Kristeva var den första som använde sig av termen "intertextualitet" i essän "Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman" om Michail Bachtin år 1966<sup>12</sup>. Därefter har begreppet breddats och omdefinierats ett flertal gånger av olika forskare. Den allmänna betydelsen av termen "intertextualitet" kan sägas vara olika verks

---

<sup>12</sup> Texten publicerades år 1969 som ett kapitel i boken *Semiotikè*, men översattes till engelska först år 1980 (Orr 2003, 21).

förhållande till varandra, och hur förhållandena kan ge verken (eller verket) mervärde. I princip alla litterära verk räknas vara intertextuella, oberoende av vilken synvinkel eller teoretiker man väljer att följa. I den här delen undersöker jag närmare vad som kunde fastställa en intertextuell relation mellan *The Wages of Sin* och *Jude the Obscure*.

Huvudtesen i Talia Schaffers artikel ”Malet the Obscure: Thomas Hardy, ’Lucas Malet’ and the literary politics of early modernism” (1996) är att *Jude the Obscure* till stor del är baserad på *The Wages of Sin* genom intrigen, karaktärer, dialoger<sup>13</sup> och scener (Schaffer 1996, 261). Schaffer menar ändå att Hardy omskrivit Malets ideologiskt framåtsträvande roman till en mer konventionell och pessimistisk version. Vad relationen mellan de två verken egentligen är blir i Schaffers genomgång ändå delvis oklar. Hon använder en mängd olika begrepp för att peka ut förhållandet mellan *Wages* och *Jude*. Bland annat orden omskrivning, (rewriting, 261, 261, 264, 266, 269, 280), parodi (262, 270, 275, 276, 279), satir (262, 265, 276), svart komedi (277), appropriering (278, 280) och plagiat (280) används.

One of the effects of *Jude the Obscure* is to parody the earlier novel. By rewriting Malet’s New Woman as a tragic, hysterical figure, Hardy ends up reaffirming the Victorian definitions Malet so carefully refuted. Sue Bridehead is not a New Woman, but a satire of another author’s New Woman. (Schaffer 1996, 262, min kursiv)

Schaffers syfte i artikeln är att peka på ett samband mellan texterna, men vad sambandet sist och slutligen är och vad det kan kallas för blir oklart. Termerna som används överlägset mest i artikeln är ”omskriva”, ”parodi” och ”parodisk”, liksom ”satir” och ”satirisk”. I den här avhandlingen tar jag fasta på ordet ”parodi”, liksom det magstarkaste påståendet i artikeln, det vill säga att sambandet mellan *Wages* och *Jude* handlar om plagiarism. Det hela blir problematiskt då de två termerna används om i princip samma sak. Kan en parodi också sägas vara plagiering, och vilka drag stöder Schaffers påstående om att *Jude* verkligen är en parodi? För att gå vidare med utredning fastställer jag först vad som kan räknas som plagiat och vilken synen på plagiarism varit under 1800-talet. Därefter går jag in på hur en parodi kan definieras och om de likheter som finns mellan *Jude* och *Wages* kan räknas som parodiska.

---

<sup>13</sup> I min analys har jag inte hittat likheter i böckernas dialog, och eftersom Schaffer bara nämner dialogerna flyktigt i sin artikel, går jag inte närmare in på dem i den här avhandlingen.

### 1.2.1. Originalitet och plagiat – var går plagiatets gränser?

Det starkaste påståendet i Schaffers artikel om Malet och Hardy är det, att Hardy skulle ha plagierat *Wages*. Hon avslutar artikeln med: ”Thus, Hardy both plagiarized and inverted Malet’s novel, using Malet’s own characters to change her conclusions” (Schaffer 1996, 280). Finns det belägg för det här påståendet?

Plagiarism är en form av stöld. Alexander Lindey skriver i boken *Plagiarism and Originality* (1952) om plagiarism: ”It is the false assumption of authorship: the wrongful act of taking the product of another person’s mind, and presenting it as one’s own” (1952, 2). Det är en allvarlig beskyllning som idag, liksom historiskt sett, lett till många rättsfall. Hur det går att bestämma vad ett plagiat är eller inte är kan ändå vara svårt. I fråga om till exempel dikter skriver litteraturforskarna Sanna Nyqvist och Outi Oja i boken *Kirjalliset väärennökset* (2018), att redan en likadan fras kan ge orsak till att undersöka om det är fråga om plagiat (106). Författarna fortsätter:

Lainaaminen voi olla sanatarkkaa tai mukauttavaa. Toisen kirjailijan kirjoittaman elävän kuvauksen tai vauhdikkaan kohtauksen kirjoittaminen uudelleen muunnelluin sanakääntein saattaa sekin synnyttää plagiointisyytöksen. (Nyqvist & Oja 2018, 106)

Vad som räknas som plagiat beror med andra ord till stor del på kontexten. I Hardys och Malets fall menar Schaffer att: ”*The Wages of Sin* shares the same plot, character types, scenes, and even some of the same language with *Jude the Obscure*” (1996, 263). Trots att Schaffer tar upp att det finns vissa likheter i romanernas språk, kommer hon inte med några direkta ”ord för ord” beskyllningar. Enligt Nyqvist & Ojas definiering kunde Hardys text alltså i så fall räknas som en form av adapterad plagiering. Då är det väsentliga att studera stilen och innehållet istället för ordagranna likheter.

Redan under antiken imiterade och plagierade man kända skribenter, men synen på plagiarism som någonting förkastligt och olagligt började i högre grad växa fram i samband med romantiken och myten om konstnärsgeniet. Begreppet plagiarism hör starkt ihop med originalitet – för att tanken om plagiat ska vara befogad behövs en idé om att texter och författare är originella och självständiga. Många forskare ser Edward Youngs hyllning till den originella författaren i *Conjectures on Original Composition* från år 1759 som en slags startpunkt för diskussionen om

originalitet och plagiarism (MacFarlane 2007, 18). Synen på författargeniet som växte fram under romantiken lät förstå att författaren skulle vara oberoende av yttre påverkan och intryck. Hen (men (tyvärr) i så gott som alla fall han) sågs som en slags gud som skapade konst ur tomma intet. I samband med det här började också copyright lagarna befästa sig.

Tanken om att också intellektuella idéer kunde räknas som egendom hade sin början i John Lockes *Two Treatises of Government* (1690), och senare ledde den här tanken till den första copyright lagen i Britannien, Statute of Anne, som gick i kraft år 1710. Lagen utnyttjades i flera olika rättsfall under 1700-talet och innebar att: ”The proprietary argument held that intellectual property could only be owned by social convention and in a limited manner, in order to protect the expansion of knowledge and learning, which needed to circulate freely in order to ensure the progressive civilization of culture” (Mazzeo 2006, 11). Med andra ord gav lagen fortfarande stora friheter att låna och använda andras idéer. Det här ledde till att det fortfarande under 1800-talet fanns mycket frustration bland författare angående lånandet av andras verk. Sanna Nyqvist skriver att: ”many forms of piracy were not offenses of law, but merely practices that fell outside regulation” (Nyqvist 2018, 7). Som ett resultat av det här fastställdes den första internationella upphovsrättslagen, Berne konventionen, år 1886. Konventionen var den första internationella överenskommelsen angående upphovsrätt, som år 1886 underskrevs av tio länder, och som idag är ratificerad av över 170 länder (Nyqvist 2019, 1). Således kom konventionen i kraft bara några år före både *Wages* och *Jude* skrevs. Det kan hävdas att som med så mycket annat, var också synen på plagiarism och lånande i ett brytningsskede i slutet av 1800-talet. I och med modernismen, och senare postmodernismen, kom nämligen synen på plagiarism och lånandet av andras verk att ändras radikalt. Därmed rör sig diskussionen om *Wages* och *Judes* intertextuella förhållande i en tid där plagiarismens ramar å ena sidan stadgades och stramades åt, medan ramverket å andra sidan höll på att luckras upp och frigöra sig från det som traditionellt sett ansetts vara god sed i fråga om lånandet av andras texter.

Nyqvist & Oja nämner att för att något ska kunna räknas som bedrägeri, behöver plagieraren vara medveten om vad hen gör: ”tekstin tuottaja tai julkaisija ei ole tietämätön siitä, että teos johtaa yleisöä harhaan tai sisältää materiaalia, jota hän itse ei ole kirjoittanut” (2018, 19). Robert MacFarlane menar likaså i *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature* (2007) att plagieraren

måste vara medveten om vad hen gör för att det ska kallas för plagiarism. ”The supposed plagiarist must know what he is doing: must be in his right mind while he is borrowing from somebody else’s” skriver MacFarlane (2007, 77–78). Nyqvist & Oja fortsätter ändå med att det kan vara svårt, eller till och med omöjligt, att få reda på skribentens intentioner, vilket gör att det behövs utomstående bevismaterial för att kunna fastställa att det varit fråga om bedrägeri. I Hardys fall visar brevkorrespondensen mellan de två författarna på att han läst Malets verk, och Malet och Hardy träffades också och diskuterade boken (ed. Taylor 1979, 235). I dagens läge är det ändå så gott som omöjligt att avgöra om Hardys potentiella användning av *Wages* varit medveten eller inte, eftersom annat bevismaterial än det här inte finns. Det bör också uppmärksammas att det vore högst osannolikt att en plagierare skulle medge till plagiering i till exempel ett brev eller någon annan tryckt text som kunde bevaras. Trots det gör Hardys historia gällande att det finns orsak att undersöka hans relation till plagiarism noggrannare.

Thomas Hardy fick både under sin livstid och efter sin död ta del av anklagelser och antydningar om plagiarism och oetiskt lånande av andras verk. Läsare har bland annat reagerat på scener och/eller intrig i *Far from the Madding Crowd* (1874), *The Trumpet-Major* (1880), *Tess of the d’Urbervilles* (1891)<sup>14</sup> och dramat *The Dynasts* (1908)<sup>15</sup>. Första gången ämnet uppmärksammades var med *Far from the Madding Crowd*, då dramat *The Squire* (1881) av Arthur Wing Pinero uppmärksammades ha samma intrig som Hardys roman. Beskyllningarna tas bland annat upp i Joseph Warren Beachs *The Technique of Thomas Hardy* (1922) och har senare undersökts noggrannare av Carl J. Weber i artikeln ”The Plagiarism of Thomas Hardy” (1937). Enligt Weber visar det något komplicerade händelseförloppet ändå i efterhand att Hardy antagligen inte gjorde sig skyldig till plagiarism, utan att de båda författarna endast använt sig av samma intrig av en ren tillfällighet (Weber 1937, 447). Det som ändå gör Hardys författarskap speciellt är att de här tillfälligheterna har upprepat sig under hela hans karriär. I samma artikel tar Weber upp Hardys roman *The*

---

<sup>14</sup> Se till exempel H. Orels *Thomas Hardy’s Personal Writings* (1966/1990) s. 243–244. William Archer uppmärksammar i ett brev till tidningen *Westminster Gazette* (10 maj, 1893) att han hittat en liknande dop-scen i Hardys *Tess of the d’Urbervilles* som i skådespelet *Alan’s Wife* (1893) av Elizabeth Robins och Florence Bell, som han hade skrivit förordet till.

<sup>15</sup> Kevin Z. Moore skriver i *The Descent of the Imagination* (1990): ”Though he [Hardy] admits that ‘paraphrase’ accounts for much of the dialogue in the *The Dynasts*, he means this glancing acknowledgment to cover, via the practices of the historical novelist, his usual need to borrow and to paraphrase. To his observation we might add that Hardy never admits that he has ‘paraphrased’ from poets and novelists in composing *The Dynasts*, which he has” (Moore 1990, 23).

*Laodicean* från 1881 som också uppmärksammats för plagiarism. I det här fallet ser också Weber att det finns orsak att kalla en passage i romanen för plagiat. Romanen som stått som modell är Charles Apperleys *The Turf*, utgiven år 1837 och publicerad redan 1833 i *Quarterly Review*, båda under pseudonymen Nimrod (Weber 1937, 450)<sup>16</sup>. Men Weber ställer sig ändå mycket välvilligt till det hela, han avslutar artikeln med: ”In this review of the facts there is no desire to imply moral turpitude on Hardy’s part. I have no doubt that he felt himself as free to adapt Apperley’s prose to his own uses as to incorporate Shakespeare’s verse as he often did in his novels” (Weber 1937, 454). Plagiatmisstankarna Weber tar fram, trots den välvilliga inställningen, har idag inte någon betydande ställning inom Hardy-forskningen: Webers artikel är så gott som omöjlig att få tag på och få forskare har senare studerat anklagelserna närmare.

De plagiatbeskyllningar som däremot antagligen fått mest uppmärksamhet är de i samband med romanen *The Trumpet-Major* (1880). I det här fallet var det den amerikanske läsaren Charles P. Jacobs från Indiana som upptäckte att en scen i boken nästan ord för ord motsvarade en scen i C. H. Giffords *History of Wars* (1817), som senare citerats i den amerikanska författaren A. B. Longstreets *Georgia Scenes* (1835). Jacobs skickade in sin iakttagelse till New York tidningen *The Critic* och det hela ledde till en viss uppståndelse som Hardy blev tvungen att svara på i ett brev (och senare i ett förord till boken) där han förnekade anklagelserna (Weber 1940/1960, 119–121). Men anklagelserna om plagiering höll i sig också senare och enligt Carl J. Weber upprepades de ännu år 1905, 1906, 1910 och 1928 (Weber 1940/1965, 121). Också i det här fallet är Weber ändå övertygad om Hardys oskyldighet och skriver: ”He had never seen a copy of Longstreet’s *Georgia Scenes* and the American author was unknown to him” (1940/1965, 119). Ett antal år senare, 1954, går också Ernest F. Amy igenom fallet i *Nineteenth-Century Fiction* (”Notes and Queries” 1954, 150–153). Här för Amy fram tanken om att Hardy kopierat stycket av Gifford i ett av sina anteckningshäften och senare helt enkelt glömt att stycket inte

---

<sup>16</sup> Weber citerar flera rader av den ifrågavarande passagen – som Hardy 15 år senare, 1896, ändrade på. Ett exempel är (Weber 1937, 451):

Apperley, 1833:

The star of the racecourse of modern times was late Colonel Mellish. [...] We remember even the style of his dress peculiar for its lightness of hue: his neat white hat, white trousers, white silk stockings – aye, and we may add his white, but handsome, face.

Hardy (första versionen 1881):

He was the star, as I may say, of fashion forty years ago. I can seem to see now the exact style of his clothes. They were always of a very light color – a neat white hat, white trousers, white silk handkerchief, – aye and his handsome face, as white as his clothes with keeping late hours.



varit skrivet av honom själv. Amy pekar också på andra så gott som identiska stycken som han hittat både i Hardys tidigare roman *Desperate Remedies* (1871) och i de senare *The Return of the Native* (1878) och *The Trumpet-Major* (1880) (Amy 1954, 151). Även i det här fallet hänvisar Amy till de av Hardys fru Emma förstörda anteckningsböckerna, där Amy antar att Hardy antecknat styckena och senare använt dem igen. Amys konklusion är att anteckningsböckerna varit Hardys arbetsredskap och att han helt enkelt glömt bort om han själv varit upphovsmannen till texterna eller om han kopierat dem. Amys ståndpunkt är därmed att ”plagieringen” varit omedveten.

I Talia Schaffers artikel tar hon också fram möjligheten att Hardys lånande delvis varit omedvetet, hon skriver: ”In 1892, *Jude* took shape largely in opposition to *Wages*. And because Hardy had read *Wages* so recently, *Jude* contains not only conscious borrowings, but also unconscious echoes from the earlier novel” (Schaffer 1996, 264). Robert MacFarlane skriver att från och med ungefär 1860 diskuterades omedveten plagiarism i det viktorska samhället och förhållningssättet var till största delen positivt, omedveten plagiarism ansågs vara någonting naturligt (MacFarlane 2007, 81). Omedvetenheten om att ha plagierat var också Hardys försvar i härvan angående *The Trumpet-Major*. Helt i enlighet med Hardys försvar (och Ernest F. Amys senare förklaring) i fallet skriver Nyqvist & Oja att: ”Toinen tyypillinen selitys plagioinnin taustalla on ’muistikirjasyndrooma’: plagiaatista syytetty kirjailija viittaa tahattomuuteen, joka on johtunut kirjoittamisprosessin aikaisesta huolimattomasta muistiinpanojen tekemisestä” (Nyqvist & Oja 2018, 69). Huruvida Hardys användning av *Wages* varit omedveten eller medveten är ändå ett påstående som i princip är omöjligt att bevisa. Brevet bevisar att Hardy läst *Wages*, men om han avsiktligt använt sig av romanen eller inte kan inte bevisas med det material som sparats efter Hardys död.

Till stor del handlar frågan om förfalskningar, plagiat och bedrägeri alltså främst om vad som anses vara moraliskt rätt. Det finns inga klara måttstockar för hur mycket som får citeras och plagieras, utan stort sett handlar det om god smak. Nyqvist & Oja skriver: ”Tunnistettava tekijyys nimittäin toimii takeena teoksen alkuperäisyydestä ja autenttisuudesta, jotka puolestaan määrittävät niin kirjallisuuden taiteellista arvoa kuin kirja-alan käytäntöjäkin” (2018, 27–28). Med ”alkuperäisyys”, alltså originalitet, menas enligt Nyqvist & Oja att vara först med någonting och att verket är självständigt. MacFarlane specificerar att det sist och slutligen har att göra med författarens stil, det vill säga språket i verket. Han skriver: ”Language is, in terms

of artistic media, the paradigmatic public domain, and for it to become attributable to an individual—for it to be privatized—it must somehow bear the unique stamp of its producer” (MacFarlane 2007, 67). Enligt den här logiken behöver språket i en roman ha en så egen prägel att det kan tillskrivas författaren.

I Schaffers artikel, tar hon inte direkt fasta på språket, utan snarare på innehållet. Hon lägger vikt vid hur karaktärerna, tematiken och vissa scener i *Wages* så att säga ”återanvänds” i *Jude*. Sammantaget blir det då svårt att hitta några klara belägg för att förhållandet mellan de två romanerna handlar om plagiarism. Tidsandan som höll på att ändra synen på texters förhållande till varandra och avsaknaden av direkt språkliga likheter mellan verken gör att grunden för att tala om plagiarism är svag. Det finns ändå en hel del likheter mellan plagiarism och den litterära formen parodi, som kan hjälpa att förklara de drag som kan tolkas som plagiering i *Jude the Obscure*. I nästa avsnitt undersöker jag de här likheterna och hur en parodi kan definieras.

### 1.2.2 Parodin och dess mål

Schaffer skriver att: ”One of the effects of *Jude the Obscure* is to parody the earlier novel” (1996, 262, min kursivering). I artikeln tar hon upp specifika scener och karaktärsdrag som går att läsa som parodiska. Bland annat: ”Arabella becomes an almost parodic ’whore’, while Sue becomes an almost pathological ’virgin’”, ”Her [Sue’s] character violates ’realism’ by participating in the older genre of ’parody’” och ”What is this but a parody of Colthurst’s final goodbye to Mary” (Schaffer 1996, 270, 276, 276).

Termen plagiat har genom historiens gång stått nära parodin. Det finns mycket forskning kring parodier, och den rika forskningen har också resulterat i en hel del olika definitioner av begreppet. Enligt Theodor Verweyen (1979) går det att dela upp paroditeoretikerna i två läger: (1) de som betonar parodins komiska natur och (2) de som betonar parodins kritiska funktion (Hutcheon 1985, 51). I till exempel *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* ges parodin definitionen: ”An ironic quotation of one text by another; a more or less openly mocking recontextualisation of a prior text by a later one” (2005, 419). Parodin har ändå en lång historia som luckrat upp begreppet för tolkning.

Historiskt sett användes termen först under antikens Grekland och finns att hitta bland annat i Aristoteles *Om diktkonsten*. Aristoteles definierar ändå inte

termen direkt, och hur, och för vad, termen användes i det forntida Grekland har debatterats livligt bland forskare. Bland dem som kartlagt begreppets ursprung finns bland annat Gérard Genette, som i boken *Palimpsestes* (1982) går igenom parodins ursprung. Termen härstammar från grekiskans *parōidi'a*, av *para-* (= bredvid, vid sidan om) och *ōidē'*, det vill säga sång. Genette klargör detaljerat för användningen av termen genom historien och hans slutsats är att parodin etymologiskt sett har en betydligt mer begränsad betydelse än vad som i vardagligt tal menas med parodi. Enligt Genettes definition är parodier verser där bara enstaka ord eller bokstäver har ändrats, där ett citats ursprungliga mening omvänds, eller där ett flertal uttryck ändras i ett längre känt stycke (Genette 1997, 19). Han skriver: ”Parody can be characterized as a limited, even minimal, modification, or one reducible to a mechanical principle such as that of the lipogram or the lexical permutation” (Genette 1997, 212–213). Här blir parodins imitativa sida tydlig, liksom det nära släktskapet till plagiarism. På grund av de här orsakerna har parodin inte alltid setts på med så blida ögon.

I och med att romanen slog igenom bland de läsande massorna under 1800-talet fick också parodin en större utbredning. Läskunnigheten ökade och Linda Hutcheon beskriver 1800-talet som ett viktigt århundrade för den parodiska formen i boken *A Theory of Parody* (1985), eftersom parodierandet kunde övergå från de klassiska verken till också samtida. Hon skriver: ”Since this period had a literate, middle-class reading public, parodist could venture beyond using canonic familiar texts (the Bible, the classics) to include the contemporary” (Hutcheon 1985, 2). Genom att parodiera samtida verk kunde man skapa debatt och polemisera mot någon författares ståndpunkter i texten. Det här passar bra in på *Jude the Obscure*, vars tematik skapade debatt och bestörtning bland kritiker och läsare. Liksom med *Wages* såg kritikerna framför allt kritiskt på gestaltningen av äktenskapet i boken, och förundrade sig över den pessimistiska tonen<sup>17</sup>. Uppståndelsen var så negativ att Hardy i efterordet till *Jude* år 1912 till och skriver att han själv tappade intresset för att skriva fler romaner: ”the experience completely curing me of further interest in novel-writing” (Hardy 1963, vii). Till följd av romanens stormiga mottagande är det inte omöjligt att tänka sig att Hardys verk hade som utgångspunkt att polemisera mot någon annan författares ståndpunkt eller helt enkelt en samhällelig ståndpunkt.

---

<sup>17</sup> Se till exempel *The Morning Post*, London 7.11.1985, <https://www.bl.uk/collection-items/review-of-thomas-hardys-jude-the-obscure-from-the-morning-post> (hämtat 13.11.2018).

Trots att parodin fick en stor genomslagskraft, gjorde det inte att den fick en hög status. Marko Juvan skriver i *History and Poetics of Intertextuality* (2008): "Because of its parasitic dependence on antecedents, comicalness, profanity, popularity, and ephemerality, in the nineteenth century it [parody] was assigned to popular or subculture status" (2008, 40). Också senare har parodin betraktats som något av en antites till litterärt skapande, den brittiske litteraturkritikern F. R. Leavis såg parodin som "the philistine enemy of creative genius and vital originality" (Amis 1978, xv, i Hutcheon 1985, 4). Uttalandet för fram den kvarlevande synen på det romantiska författargeniet som en originell skapare, och om att det litterära skapandet skulle ske på författarens egna villkor. Också Samuel Johnson uttalade sig om parodin enligt följande: "a kind of writing, in which the words of an author or his thoughts are taken, and by a slight change adapted to some new purpose" (citerad i Hutcheon 1985, 36). Anmärkningsvärt är att citaten också kunde definiera plagiarism. Parodin och plagiarismen står med andra ord varandra väldigt nära, speciellt ur ett historiskt perspektiv. Enligt Linda Hutcheon har bland annat Harry Major Paull i *Literary Ethics: A Study in the Growth of the Literary Conscience* från 1928 använt "parody" och "plagiarism" som synonymer (Hutcheon 1985, 40).

Också Gary Saul Morson behandlar parodin jämsides med plagiarism i sin läsning av Bachtin<sup>18</sup> i *Rethinking Bakhtin*. Han skriver: "Considered purely in terms of formal features, therefore, a forgery may sometimes resemble a parody, the difference lying in their anticipated reception or intended effect. One man's forgery may be another man's parody (and vice versa)" (Morson 1989, 66). Morson frånser här helt och hållet från författarens intentioner – har författaren skrivit verket som en parodi eller inte spelar ingen direkt roll, det viktiga är hur läsaren tolkar texten. Liksom Morson betonar också Hutcheon läsarens roll i processen, men hon lägger också en viss vikt på författarens intentioner. Hutcheon menar att plagiat och parodier skiljer sig från varandra genom att plagieraren strävar till att dölja bakgrundstexten, medan parodin däremot uppmuntrar till nya tolkningar av den (1985, 39). Det gör att läsaren förväntas ha en viss medvetenhet om verkets karaktär för att det inte ska kunna räknas som ett plagiat. Hutcheon ser det som att en parodi inte är fulländad förrän läsaren har klarat av att tyda de parodiska eller ironiska koderna i texten (Hutcheon 1985, 93). I det här sammanhanget bör nämnas att inga samtida kritiker till exempel har märkt att

---

<sup>18</sup> Bachtin behandlar inte själv direkt förfalskningar eller plagiarism i sina texter, utan Morson har utvidgat hans teorier till att gälla också dem.

*Jude* skulle kunnat vara en parodi på *Wages*, eller ens jämfört de två verken (Schaffer 1996, 264).

Läsarens roll behöver alltså betonas enligt Hutcheon, men hon räknar inte heller bort författaens position. Hutcheon menar att det inte fullt går att följa Barthes manifestation om författarens död då det handlar om parodier. Hon betonar däremot att författarens position är viktig, eftersom den bestämmer förhållandet till en eventuell annan text. Hon skriver: "[...] any theory pretending to account for its [the parodic text's] complexity should also deal with the *position* and *power* of the enunciating agent, the producer of the parody" (Hutcheon 1985, 87–88, original kursiv). Vad Hardys position har varit är svårt att avgöra. Det som ändå är klart är att i fråga om "power", makt, så har Hardy haft en bättre position i förhållande till Malet, helt enkelt på grund av maktobalansen mellan könen på 1800-talet. Utgående från Hardys brevkorrespondens ansåg han också att Malet inte behandlat frågan om sexuella relationer och synd tillräckligt uttömmande. Den 14 april 1892 skriver han i ett brev till suffragetrörelsens ledare, Millicent Fawcett, att:

With regard to your idea of a short story showing how the trifling with the physical element in love leads to corruption: I do not see that much more can be done by fiction in that direction than has been done already. [...] To do the thing well there should be no mincing of matters, & all details should be clear & directly given. This I fear the British public would not stand just now; though, to be sure, we are educating it by degrees. [...] The other day I read a story entitled 'The Wages of Sin' by Lucas Malet, expecting to find something of the sort therein. But the wages are that the young man falls of a cliff, & the young woman dies of consumption – not very consequent, as I told the authoress (Purdy & Millgate 1978, 264).

Hardys tillrättavivelse av Malets tolkning av konsekvenserna av oäktenskaplig kärlek gör att han sätter sig i en övre position i jämförelse med Malet. Det här passar bra ihop med Morsons tre kriterier för en parodi<sup>19</sup>, varav den sista är att parodin måste visa att den försöker ha en högre semantisk auktoritet jämfört med den andra texten (Morson 1989, 67).

Satiren ligger nära parodin och har också ofta förväxlats med den. Linda Hutcheon skiljer dem åt genom att se parodin som intramural, det vill säga att parodin kommenterar ett annat verk (Hutcheon 1985, 16, 43), medan hon ser satiren som extramural, det vill säga att satiren till en högre grad är socialt och moraliskt engagerad och dessutom har en förbättrande ambition (ibid. 43). Eftersom Schaffer antyder att

---

<sup>19</sup> Morsons två andra kriterier för att en text ska räknas som parodisk är: 1. Den måste framkalla eller indikera ett annat yttrande (*utterance*), 2. Den måste i någon mån polemisera med den andra texten (Morson 1989, 67).

Hardy haft som ambition att omskriva ("rewrite") Malets *Wages* och genom det förbättra texten, finns det orsak att lyfta fram satiren som ett medel att kommentera.

Forskaren Ziva Ben-Porat har skapat en begreppsapparat där hon kombinerar satir och parodi. Det här är tacksamt med tanke på Schaffers artikel där både parodi och satir används tätt tillsammans. I sin uppmärksammade analys av tv-serien MAD (1979), definierar Ben-Porat *parodi* på följande sätt:

An alleged representation, *usually* comic, of a literary text or other artistic object – i.e., a representation of a 'modelled reality', which is itself already a particular representation of an original 'reality'. The parodic representations expose the model's conventions and lay bare its devices through the coexistence of the two codes in the same message. (1979, 247–248, min kursiv)

Ben-Porat definierar i sin tur *satir* som:

A critical representation, *always* comic and often caricatural, of 'non-modelled reality', i.e., of the real objects (their reality may be mythical or hypothetical) which the receiver reconstructs as the referents of the message. The satirized original 'reality' may include mores, attitudes, types, social structures, prejudices, and the like. (1979, 247–248, min kursiv)

Med andra ord menar Ben-Porat att satiren har sin grund i någon form av samhällelig verklighet, där till exempel sociala strukturer och seder kan kritiseras. Parodin är däremot, till skillnad från satiren, en representation av en annan "påhittad", eller för att använda Ben-Porats ord, en "modellerad" verklighet. Anmärkningsvärt är att Ben-Porat inte bara skiljer parodin och satiren åt till följd av de olika verkligheterna de gör anspråk på, utan också genom att skilja på graden av komik de använder. Han ser satiren alltid vara komisk, medan parodin endast "usually", det vill säga oftast, är komisk. Åtskillnad skulle göra att *Jude the Obscure* kunde uteslutas som en satir. *Jude the Obscure* har inga explicit komiska drag och många samtida kritiker bedömde boken som både pessimistisk och "humorlös". Bland de överlag negativa recensionerna, skriver till exempel *The Morning Posts* kritiker 7.11.1895:

To write a story of over fivehundred pages, and longer by far than the majority of three-volume novels, without allowing one single ray of humour, or even of cheerfulness, to dispel for a moment the gloomy atmosphere of hopeless pessimism was no ordinary task, and might have taxed the powers of the most relentless observers of life. [...] But Mr. Thomas Hardy, in 'Jude the Obscure' has not only made the attempt, but has come through the ordeal [...]. (*The Morning Post* 1895, 6)

Ben-Porat ser det ändå som möjligt att kombinera satir och parodi, och definierar tre olika formers satir-parodi (1979, 248). Den första formen är en *indirekt satirisk parodi*, där parodin kritiskt exponerar den så kallade modellverklighetens (den parodierade textens) särdrag och mekanismer för att modellera den "riktiga" verkligheten. Samtidigt tar den här formen av satirisk parodi också fasta på representerade

”verklighetsselement”. Ben Porat skriver: ”This is achieved through ruptures and reversals of hierarchically ordered ideas, fixed thematic structures and their cultural presuppositions, conventional relations between symbols and the things symbolized” (1979, 248). Med andra ord är det satiriska målet den indirekta verkligheten. Till skillnad från det här är Ben-Porats andra form av satir-parodi, *direkt satirisk parodi*, en form av parodi som exponerar sådana aspekter av verkligheten som *inte* finns representerade i den parodierade texten. Det satiriska målet för texten är då i första hand inte den förmedlade verkligheten, utan den ”riktiga” verkligheten. Den sista formen Ben-Porat presenterar är en kombination av den indirekta och den direkta satiriska parodin. I det här fallet exponeras och satireras *både* den parodierade textens så kallat förmedlade verklighet, *och* den ”riktiga” verkligheten. Skillnaden mellan de tre formerna är med andra ord mot vad den satiriska kritiken riktar sig, mot ”den riktiga världen”, mot den andra textens värld eller mot både och? Med hjälp av den här begreppsapparaten går det att undersöka hur och till vilken grad *Jude* förhåller sig till *Wages*. Utgående från Schaffers artikel om att det både finns parodiska och satiriska drag i *Jude* undersöker jag hur de här tendenserna tar sig uttryck och vad deras förhållande till *Wages* är. Utöver det undersöker jag om det finns andra mer allmänna intertextuella kopplingar mellan böckerna och vad de kan tänkas bero på.

## 2. En jämförelse av *Jude the Obscure* och *The Wages of Sin*

### 2.1 Handlingen i *The Wages of Sin* och *Jude the Obscure*

*The Wages of Sin* handlar om den föräldralösa borgerliga Mary Crookenden (även kallad Polly) som har konstnärsaspirationer. Hon omhändertas som ung av sin farbror som stöder henne ekonomiskt. Madame Sarah Jacobini fungerar som en annan beskyddare och hon låter motvilligt Mary börja i en konstnärsskola. En av lärarna på skolan visar sig vara den framgångsrike konstnären James Colthurst, som redan tidigare fattat tycke för Mary och uppvaktat henne, trots Marys avspisningar. Colthurst har ur viktoriansk synvinkel ett mörkt förflutet: han har inlett en relation med en av sina modeller, den lantliga Jenny Parris, och gjort henne med barn utan att de varit gifta. Intet ont anande faller Mary slutligen för Colthursts charm. Mary, som varit förlovad med kyrkoherden Aldham, säger upp förlovningen och inleder ett förhållande med Colthurst. Jenny, som nu lever utstött ur samhället med dottern Dot, får reda på Colthursts och Marys förhållande och bestämmer sig för att söka upp Mary. Mary och Jenny träffas och trots Jennys låga samhällsställning och mörka förflutna, visar Mary henne respekt. Senare vakar Mary till och med vid Jennys dödsbädd och inser där att de i själva verket är jämlikar. Kort efter Jennys död faller, eller skuffas, Colthurst ner från en klippa och dör. Mary reser runt världen och verkar i romanens slutscen möjligen ge efter för sin kusin Lancelots frierier.

Handlingen i *Jude the Obscure* kan på många sätt jämföras med *Wages*, men har också en hel del olikheter. Här ligger fokus på den föräldralöse Jude Fawley från landsbygden i Marygreen. Liksom Mary vill börja studera konst, suktar Jude efter att komma in på universitetet i Christminster (vilket kan läsas som en ekvivalent till Oxford). På ett liknande sätt som Colthurst och Jenny inte kan stå emot varandras sexuella dragning, blir också Jude förförd av den (liksom Jenny) storväxta och mörkhåriga Arabella, som lurar honom att tro att han gjort henne gravid, och de förlovar sig (till skillnad från Colthurst och Jenny som aldrig gifter sig). Efter att deras förhållande visat sig vara dysfunktionellt skiljer de sig och Jude flyttar till Christminster för att följa sina drömmar. Där möter han sin kusin Sue Bridehead, som liksom Mary i *Wages* är ung, skör och intellektuell. Jude blir förälskad i henne, som Colthurst blir förälskad i Mary, men Sue gifter sig istället med Judes tidigare lärare Phillotson – på samma sätt som Mary förlovar sig med Mr. Aldham. Efter en tid skiljs



Sue och Phillotson ändå på Sues begäran, eftersom hon inte känner sig sexuellt attraherad av Phillotson och för att hon inser att hon har känslor för Jude (jmf. hur Mary lämnar Aldham för Colthurst). Till skillnad från Mary och Colthurst, som bara hinner spendera en kort tid tillsammans innan Colthursts död, lever Jude och Sue tillsammans i flera år, men blir småningom utfrysta av samhället på grund av att de inte gifter sig. Efter en tid meddelar Arabella att hon och Jude har en gemensam son som hon skickar till Jude och Sue att ta hand om. Sonen, som kallas för Little Father Time, påminner till sitt utseende och sätt om Jennys och Colthursts gemensamma barn Dot i *Wages*, Schaffer skriver: ”Malet’s Dot is an ’early-wise, early-sad’ creature with a ’small wizened face’ pale with semi-starvation, while Little Father Time got his nickname ’because I look so aged’; he is preternaturally old’ and has a pale face” (Schaffer 1996, 267). Familjen har det ekonomiskt svårt och är utfrysta av resten av samhället. Romanens mest dramatiska scen, som markant skiljer romanen åt från *Wages*, äger rum då Little Father Time tar livet av Judes och Sues två gemensamma barn och hänger sig själv, i tron att det är de, barnen, som gör livet så miserabelt för familjen. Efter incident blir Sue troende och söker sig tillbaka till Phillotson och Jude gifter sig med Arabella igen, tills han i slutet av romanen dör en tragisk död.

## **2.2 Berättartekniska lösningar i romanerna**

Nya sätt att berätta förebådade i slutet på 1800-talet modernismens antåg. Talia Schaffer skriver att 1890-talet förde med sig nya sätt att behandla romanen: ”Less scandalously, but no less significantly, non-realist techniques – shifting points of view, unreliable narrators, and impressionistic descriptions – signalled the advent of Modernism” (Schaffer 1996, 262). Schaffer menar att det i *Jude* och *Wages* finns spår av de här experimenterande berättarteknikerna. I det här kapitlet går jag närmare igenom vilka berättartekniska lösningar de båda romanerna använder sig av vad gäller berättare, fokalisering och framställningen av tid. Genom det undersöker jag vilka konsekvenser de här lösningarna har för böckernas relation till varandra.

### **2.2.1 Berättare och fokalisering**

I *Wages* finns en förstapersonsberättare som inte är närvarande i själva berättelsen, det är alltså en heterodiegetisk, allvetande, anonym jag-berättare. Den kommenterande

berättaren påminner delvis om till exempel George Eliots berättare i *Middlemarch* (1871). På samma sätt använder berättaren ofta ett direkt tilltal till läsaren som: "We have just seen how James Colthurst" (Malet 1891, 59), "for she was, as we know," (ibid. 118) eller "And shall we think the less well of Miss Crookenden because in response to that look and gesture the snow melted somewhat?" (ibid. 263). Läsaren och berättaren sätts med andra ord i samma position genom användningen av "vi" i texten. Samtidigt materialiseras berättaren genom den referentiella användningen av "I" och "me", som till exempel: "Meanwhile, as I say, she lost her readiness" (ibid. 302) eller "Our fourteen-year-old, modern schoolboy, however, let me hasten to add, apprehended this tremendous matter in its very simplest and most innocent expression" (ibid. 25). Berättaren finns trots allt inte fysiskt närvarande i texten, utan är däremot ett slags övernaturligt väsen som har inblick i karaktärernas tankar och känslor. Jag-berättaren har en rapp och ofta ironisk och humoristisk ton. Tonen kommer fram i små observationer, som till exempel: "The Rector was engaged in the intellectual pastime of throwing the pebbles with extreme nicety of aim" (ibid. 18) eller i kommentarer om karaktärerna, som till exempel om Marys faster: "Mrs. Crookenden's imagination did not, as a rule, travel rapidly. But on this present occasion it bestirred itself. It took a most remarkable little journey" (ibid. 19). Berättarens kritiska men varma sätt att beskriva händelserna och karaktärerna, gör att läsarens bild av dem är starkt beroende av berättarens förhållningssätt till dem. Berättaren analyserar också ofta psykologin bakom karaktärernas beteende. På det här sättet kan det ses som att *Wages* har drag av den psykologiserande realistiska romanens tradition.

Till skillnad från *Wages* är beskrivningarna av karaktärernas psykologi och tankar nerskalade till ett minimum i *Jude*. Här ligger fokus snarare på handlingen än karaktärernas känsloliv och psykologi. Liksom i *Wages* är berättaren i *Jude* också anonym och heterodiegetisk, men här finns inget "jag" som öppet kommenterar karaktärerna och händelserna. Tvärtom finns det ett större avstånd mellan karaktärerna och berättaren i *Jude*. Berättaren granskar också sina karaktärer kritiskt, men tonen är en annan. Efter att Jude skrivit en föraktfull text på ett av Christminster universitetens vägg (dit han insett att han aldrig kommer att komma), skriver berättaren: "The stroke of scorn relieved his mind, and the next morning he laughed at his self-conceit. But the laugh was not a healthy one" (Hardy 1963, 141). Berättaren avslöjar här hur Jude tänker, men behåller samtidigt ett avstånd till honom genom att utifrån konstatera att Judes reaktion inte är hälsosam. Till största delen saknar berättarrösten också den ironi

och kvickhet som karakteriserar berättaren i *Wages*. I *Jude* är den i huvudsak snarare konstaterande och lakonisk. Intressant är ändå att rösten är kvickare i början av boken, medan den tillsammans med Judes allt olyckligare liv blir stramare. I början beskrivs till exempel kvacksalvaren, doktor Vilbert, enligt följande: "Vilbert was an itinerant quack-doctor, well known to the rustic population, and absolutely unknown to anybody else, as he, indeed, took care to be, to avoid inconvenient investigations" (ibid., 26). En liknande karaktär, senare i boken, beskrivs kort och gott: "Tinker Taylor, a decayed church-ironmonger who appeared to have been of a religious turn in earlier years, but was somewhat blasphemous now" (ibid., 142). Den kvicka tonen vattnas ut längs med berättelsen, vilket har en naturlig förklaring i att Judes öde blir mer och mer tragiskt, men kan också, i enlighet med Schaffer, läsas som en kvarleva av *Wages*. Schaffer skriver: "When drawing, perhaps unconsciously, on the language of *Wages*, Hardy put Malet's ideas in homelier diction more appropriate to his less educated characters" (Schaffer 1996, 277). Utgående från att Hardy påverkats av Malets stilistik, kan den betydligt rappare och kvickare berättartonen i början av *Jude* läsas som en influens av *Wages*, som senare fallit bort. Men, det är också sannolikt att berättartonen helt enkelt blivit mindre humoristisk på grund av den tragiska handlingen i boken.

Fokaliseringen – simplifierat den som ser i berättelsen eller den som besitter en viss information<sup>20</sup> – i *Wages* skiftar mellan karaktärerna, vilket är ett tacksamt sätt att beskriva de många bjudningar, baler och salonger som äger rum i romanen. Malet skriver också explicit i *Wages* om vikten av olika perspektiv, i det här fallet i fråga om att också uppmärksamma Jennys perspektiv och inte bara Colthursts, som precis kommit fram i berättelsen:

For it is universally admitted that to arrive at even an approximately just view of any affair it is necessary to call witness on both sides, since looks, words, and even actions, have a tiresome habit of lending themselves to almost diametrically opposite interpretations. (Malet 1891, 59)

---

<sup>20</sup> Jag använder mig av begreppet "fokalisering" i enlighet med Gérard Genettes definition av begreppet i *Narrative Discourse* (1980). "However, to my mind most of the theoretical works on this subject (which are mainly classifications) suffer from a regrettable confusion between what I call here *mood* and *voice*, a confusion between the question *who is the character whose point of view orients the narrative perspective?* and the very different question *who is the narrator?* – or, more simply, the question *who sees?* and the question *who speaks?* (Genette 1980, 186, original kursiv).

På det här sättet följer berättaren turvis med Marys, Colthurst, Jennys och också Marys farbror Kent Crookendens perspektiv. Kent Crookenden har en viktig roll som observerare i romanen och fungerar därför också stundvis som fokalisator (i romanens början och i slutet). Det kommer fram till exempel genom passager som: "Sometimes his eyes wandered from the group in the foreground to a wide stretch of open park, dotted with fallow deer, lying north and west below the terraced garden" (Malet 1891, 4). Catherine Delyfer skriver i *Art and Womanhood in Fin-de-Siècle Writing* att Kent Crookenden fungerar som en objektiv och bildad observerare i romanen till följd av att han både är utbildad som etnograf och dessutom står utanför den direkta handlingen i *Wages* (Delyfer 2015, 53). Därför blir också Kent Crookendens synpunkter på *Wages* tematik av betydelse – vilket jag går närmare in på i kapitel 3.1. I *Jude* finns ingen liknande objektiv fokalisator, förutom själva berättaren. Det här skiljer inte bara romanerna åt, utan gör också att *Jude* inte har en lika tydlig talesperson för romanens budskap och dess synpunkter.

Schaffer ser det som att de skiftande perspektiven i *Wages* kan läsas som modernistiska tendenser (Schaffer 1996, 262). Överlag skiftar fokaliseringen i *Wages* till en viss karaktär då hen ser någonting som är viktigt för hen, som då Colthurst betraktar Mary under en bjudning: "The center of the room happened to be vacant just then; he consequently had an uninterrupted view of her" (Malet 1891, 206). Eller då det behövs en betraktare som kan följa med händelserna ur ett mer objektivt perspektiv, som då Madame Jacobini (Marys vän och beskyddare) till exempel betraktar Mary och Colthurst samtala. Här beskrivs situationen helt och hållet ur Madame Jacobinis perspektiv: "Colthurst spoke very fast – so fast that once more Madame Jacobini failed to catch his exact words. But she saw Mary lift her head as in proud annoyance, saw her eye-lids droop, and her face flush" (Malet 1891, 304).

I *Jude* växlar också fokaliseringen mellan karaktärerna, men den gör det i mindre grad än i *Wages*. Exempel på hur fokaliseringen mellan karaktärerna skiftar är till exempel då Phillotson ser Sue ta emot en lapp han skrivit till henne, efter att hon bett honom gå med på att de flyttar isär: "Phillotson saw his wife turn and take the note [...] He could not see her hands, but she changed her position, and soon the child returned, bringing nothing in reply" (Hardy 1963, 270). Jämfört med *Wages* skiftar ändå inte fokaliseringen och berättarperspektiven i samma grad i *Jude*. Här finns ett större avstånd mellan berättaren och berättelsevärlden, vilket också tar sig uttryck i att fokaliseringen i regel är en nollfokalisering. I de flesta fallen ser och vet berättaren

mer än karaktärerna; ”She had grown pale, though Jude did not notice it then” (Hardy 1963, 395), och fastän berättaren följer med också andra personer än bara Jude, tar berättaren i regel inte till sig karaktärens perspektiv. Det här förstärker känslan av att avståndet till karaktärerna är större i *Jude* än i *Wages*, där karaktärernas perspektiv ofta anammas.

### 2.2.2 Stilistiska likheter

En av parodins kännetecknande drag är dess imitation av den parodierade textens stilistik. Ben-Porat skriver till exempel att den komiska imitationen av det andra verket är en del av den indirekta satiriska parodin (Ben-Porat 1979, 248).

Schaffer räknar Malet till den litterära rörelsen esteticismen, vilken var ett lätt och ofta använt offer för parodi<sup>21</sup>. Schaffer menar att Malets och *Wages* tillhörighet till esteticismen bland annat kommer fram genom:

It is indebted to Aestheticism in its emphasis on style, for Malet was one of the many female Aesthetes who used the various non-realist genres of Aesthetic writing (epigrammatic dialogue, fantasies, and elaborate descriptions) to explore topics otherwise forbidden for women writers. (Schaffer 1996, 262)

Med tanke på det här skulle det ha varit lätt för Hardy att parodiera *Wages* stilistik, men några indikationer på det här hittar jag inte i min läsning av texten. *Wages* målande och detaljerade beskrivningar kommer till exempel fram i miljöbeskrivningarna. Ett exempel är beskrivningen av Jennys och Dots rum de hyr, dit Colthurst kommer för att hälsa på dem:

A square room, with double doors at the back disclosing a vista of narrow and not over tidy bedchamber. Horsehair covered chairs, the seats of them black and shiny. A sofa to match, with Joseph’s coat of many colours in the form of a woollen antimacassar thrown over either end of it in the hope of disguising the unrestful solidity of its two sausage-like bolster. A marble-topped chiffonier, the doors of it a little unsteady as to their hinges. On the wall above, a picture of a church made of dried seaweed, glazed and set in a broad frame composed of small shells. (Malet 1891, 183–184)

Beskrivningen fortsätter över en halvsida till. Berättarens blick är mycket skarp och tar fasta på detaljer, material och färger. Till skillnad från Malet, stannar Hardy i regel inte upp för att beskriva miljöerna annat än i högst någon mening eller några ord. Lägenheterna och inkvarteringarna beskrivs i huvudsak inte alls, medan de offentliga rummen kan beskrivas en aning mer ingående, men också det görs i huvudsak i stora drag. Första gången Jude kommer till sina drömmars stad, Christminster, beskrivs omgivningen till exempel enligt följande:

---

<sup>21</sup> Se till exempel *Aestheticism and Sexual Parody 1840–1940* av Dennis Denisoff (2001).

After many turnings he came up to the first ancient mediæval pile that he had encountered. It was a college, as he could see by the gateway. He entered it, walked round, and penetrated to dark corners which no lamplight reached. Close to this college was another; and a little further another; and then he began to be encircled as it were with the breath and sentiment of the venerable city. When he passed objects out of harmony with its general expression *he allowed his eyes to slip over them as if he did not see them.* (Hardy 1963, 91, min kursiv)

Här beskrivs Christminsters universitet endast i stora drag, och den sista delen ”he allowed his eyes to slip over them as if he did not see them”, kan läsas riktgivande för inte bara scenen i Christminster, utan boken överlag. Istället för detaljer och beskrivningar av miljön, läggs fokus på själva handlingen och dialogen. För att parodiera Malets stilistik kunde Hardy till exempel överdriva de målande beskrivningarna, vilket han inte gör.

Några epigrammatiska dialoger går det också svårligen att hitta i Hardy. Inte heller några fantasier får plats i *Jude*, trots att vissa av berättelsens inslag kan ses som orealistiska eller överdrivet symboliska (som till exempel Little Father Time och hans handling eller beskrivningen av Sue, vilka jag går närmare in på inom kort) och Judes fantasi kan ses som ett starkt karaktärsdrag, i och med att han till exempel har illusoriska fantasier om att kunna ta sig upp i världen och komma till Christminster. De här elementen ser jag ändå att i större mån kan räknas höra ihop med *Wages* tematik än dess direkta stilistik.

### **2.2.3 Verkens struktur och tidsmässiga uppbyggnad**

Över en hur lång tid verken spänner sig tidsmässigt och hur snabbt handlingen går framåt i romanerna skiljer delvis verken åt. I *Jude* går handlingen ofta snabbt framåt, ett kapitel kan täcka flera år (som kapitel fem i första boken där Jude växer upp från pojke till man och är 19 år vid kapitlets slut), eller också hinner flera år passera redan på en sida, som Judes tid med Sue under två och ett halvt år, som endast beskrivs i två korta stycken (Hardy 1963, 372). Det här gör att Hardys bok sträcker sig över en längre tid än *Wages*, ända fram till Judes död i slutet.

Liksom i *Jude* är också Mary i *Wages* en ung flicka i romanens början. Men utöver det avviker framställningen av tiden från *Jude*. I den andra delen av *Wages* hoppar tiden 10 år framåt då Mary redan är en ung kvinna. Härifrån framåt utspelar sig handlingen under en kort tid, några exakta tidsintervall anges sällan, men det går att utgå ifrån att största delen av handlingen i boken sker under lite på ett år. Läsaren får veta om en del av de händelser som skett under de 10 åren genom antydningar till

bland annat Jennys och Colthursts gemensamma tid i Paris (Malet 1891, 199, 257, 433). Därmed är tidsspannet i *Wages* betydligt kortare än i *Jude*, där hela Judes livshistoria täcks. I *Jude* konstrueras tiden av en snabbt framåtgående handling, medan *Wages* å sin sida till en större del är uppbyggd kring specifika scener där det händer mycket. Det här går att se redan i hur romanerna är uppbyggda. I *Jude* är de längre delarna indelade enligt platsnamn, det vill säga ”At Marygreen”, ”At Christminster” och så vidare, medan delarna i *Wages* har tematiska namn som hänvisar till just den delens innehåll, till exempel: ”The Drag on the Wheel”, ”The Wages are Paid” och så vidare. Platserna Jude hinner besöka och bo på under en längre eller kortare tid; Marygreen, Christminster, Melchester, Aldbrickham, Shaston och Christminster igen, för inte bara fram Judes rörlighet och rotlöshet (vilket kan ses som en av markörerna för modernism), utan markerar också att handlingen rör sig snabbt framåt. Överlag är kapitlen i *Jude* kortare än i *Wages*, vilket också bidrar till det snabbare tempot i romanen jämfört med *Wages*, där de ingående miljö- och karaktärsbeskrivningarna gör att handlingen går långsammare framåt. På basis av skillnaderna i tempot kan det antas att handlingen – istället för stämningar och miljöer – är av större vikt i *Jude* än vad den är i *Wages*. Samtidigt blir de olika förhållningssätten till framställningen av tid i romanerna en tydlig skillnad mellan de två böckerna, som återspeglas i romanernas uppbyggnad och handlingsmönster. Skillnaderna är svåra att koppla till Hardys eventuella kritik eller parodi av *Wages*, eftersom några förlöjligande, överdrivande eller andra parodiska element inte går att skönja i fråga om romanens tidsuppbyggnad, som i det stora hela är enhetlig med Hardys tidigare produktion.

Det går alltså att dra slutsatsen att *Wages* och *Jude* berättartekniskt har en del likheter, men till största delen skiljer sig böckernas berättarteknik åt. Berättaren och dennes förhållande till karaktärerna, framställningen av tid, liksom delvis fokaliseringen, skiljer sig åt mellan romanerna. Skillnaderna talar emot ett direkt plagiat-förhållande mellan *Wages* och *Jude*, men kan också läsas som att Hardy velat skapa distans mellan verken genom att ändra på vissa tekniska aspekter och skala ner på vissa av Malets stilistiska element. Berättartekniken i *Jude* är ändå i det stora hela enhetlig med Hardys tidigare produktion, och därför är ett parodiskt eller plagiatoriskt förhållande till *Wages* på basis av berättartekniken osannolik. Trots det finns det berättartekniska tendenser i de båda romanerna som kan ses ställa sig kritiskt till andra rådande narrativa tekniker. Genom att använda sig av skiftande perspektiv, i synnerhet i *Wages*,

tar de båda romanerna ett steg närmare modernismen – medvetna eller omedvetna om varandra.

## **2.3 En jämförelse av karaktärerna och deras förhållande till varandra i *Wages* och *Jude***

Det finns många likheter mellan karaktärerna i *Wages* och i *Jude*. Talia Schaffer tar upp likheter mellan Jenny och Arabella, Mary och Sue, Colthurst och Jude, liksom barnen Dot och Little Father Time<sup>22</sup>. Karaktärerna i respektive roman kan ses tillhöra samtida karaktärstyper eller spegla samtida fenomen och litterära inriktningar. Den viktorianska karaktären ”den fallna kvinnan”, den moderna karaktären *the New Woman*, samt litterära strömningar så som naturalismen och den allmänna fin-de-siècle andans dragning mellan pessimism och framtidsoptimism kan ses ta sig uttryck de olika karaktärsparen. I vilken mån likheterna mellan karaktärerna därmed beror på direkta kopplingar mellan romanerna eller om de kan tänkas bero på andra samhälleliga influenser, tar jag ställning till i det här kapitlet.

### **2.3.1 Jenny och Arabella – den fallna kvinnan och möjligheten till fria val**

Kvinnorollen i den viktorianska litteraturen rörde sig i det stora hela mellan två dikotomier: den fallna kvinnan och den rena, oskyldiga kvinnan. I både *Wages* och *Jude* finns också de här kvinnorollerna representerade, men hur de tar sig uttryck och i vilken mån de följer den traditionella framställningen skiljer sig åt. Den fallna kvinnan i de båda böckerna representeras i *Wages* av Jenny Parris och i *Jude* av Arabella Donn. I det här kapitlet undersöker jag karaktärernas relation till varandra och hur de framställs i romanerna, samt deras relation till speciellt Dante Gabriel Rossettis dikt ”Jenny”, och vad den relationen får för betydelse för tolkningen av Jenny och Arabella. Utöver det tar jag fasta på vad ”den fallna kvinnan” i de båda böckerna kan ses ha för förhållande till den samtida litterära rörelsen naturalismen.

---

<sup>22</sup> Jag lämnar här ute analysen av likheter mellan Dot och Little Father Time, till följd av utrymmesbrist.



Varken Hardy eller Malet brukar i första hand räknas höra till de naturalistiska författarna<sup>23</sup>. Hardy, som brukar räknas tillhöra den romantiska realismen, kan ändå speciellt i sin senare produktion ses ha naturalistiska drag. Naturalismen hade sin början och förankring i den franska litteraturen i slutet på 1800-talet, framför allt i författaren Émile Zola. Den brittiska fin-de-siècle litteraturen brukar allmänt sett inte direkt räknas ha kopplinar till naturalismen (Joyce 2015, 4), men den brittiska författare som trots allt oftast kopplas ihop med inriktningen är just Thomas Hardy. I *Victorian Britain: An Encyclopedia* skriver till exempel John J. Conlon under rubriken ”Naturalism” att: ”One principal English writer who developed a naturalist strain in his novels was Thomas Hardy (1840–1928), especially in *Jude the Obscure*” (ed. Mitchell 2011, 532). Också Malet, som själv var en stor vän av fransk litteratur och speciellt Zola (Lorimer Lundberg 2006, 134), kan ses ha naturalistiska drag i sitt författarskap och det framför allt i *Wages*. Naturalismen var starkt influerad av darwinismen och lade mycket vikt vid den sociala omgivningen och ärftlighet, vilket gjorde att karaktärerna ”had little will or responsibility for their fates, and the prognosis for their ’cases’ was pessimistic at the outset” (*Encyclopedia Britannica* 2014, ingen sidnumrering). Många av de här attributen personifieras i böckernas fallna kvinna, Arabella och Jenny. Vad det har för inverkan på läsningen av *Wages* och *Jude* jämsides med varandra, studerar jag närmare i det här kapitlet.

Jenny Parris är en lantlig, naiv och vacker, men ”coarse”, kvinna från Beera Mills. Liksom Colthurst är hon dotter till en predikant och före hon träffar Colthurst är hon förlovad till en annan man som hon sedan lämnar. Jenny verkar som modell för Colthursts tavlor och i början av boken älskar de vid en skogsväg, vilket gör henne gravid. Colthurst och hon gifter sig aldrig, men de första åren lever de tillsammans, bland annat i Paris där Jenny blir tvungen att prostituera sig för att livnära dem. Colthurst kan aldrig förlåta henne, men han fortsätter att stöda henne och barnet Dot ekonomiskt medan han försöker fullfölja sin konstnärskarriär.

Arabella Donn är liksom Jenny en kvinna från landsbygden, Marygreen, hon är händig (hon sköter om grisarna, har jobbat i en bar o.s.v.) och vacker, men till skillnad från Jenny är Arabellas skönhet inte naturlig, utan konstgjord. Arabella lurar Jude att gifta sig med henne genom att påstå att hon är gravid. Jude tror henne och de

---

<sup>23</sup> Många kritiker menade ändå att Hardy till och med efterapat Zola i *Jude*, men senare har forskare varit ambivalenta till att koppla ihop honom med naturalismen (se till exempel ”Hardy and the Naturalists: Their Use of Physiology” (1951) av William Newton).

gifter sig och flyttar in tillsammans. Äktenskapet blir ändå kort, eftersom de inte kan komma överens och efter en dramatisk scen flyttar Arabella till Australien med sina föräldrar medan Jude bestämmer sig för att fullfölja sin dröm om att studera i Christminster.

I sin jämförelse av Jenny och Arabella lägger Schaffer mycket vikt vid deras utseende. Hon uppmärksammar att de båda utseendemässigt representerar den viktoriaiska ”fallna kvinnan”: ”Both girls have ’coarsness’, a ’round’ bosom, a ’rich’ complexion, and ’full lips’. The sexual opulence of their bodies reveals their essential amorality” (Schaffer 1996, 265). Schaffer menar att det som skiljer dem åt är att Jenny är oskyldigt ovetande om hennes problematiska ställning, medan Hardy's Arabella både är medveten om sin ställning och utnyttjar den. Schaffer skriver:

Malet's fallen woman sins through her own innocence, and the almost pastoral simplicity with which she views her own fate very nearly redeems her. Hardy's fallen woman, however, is both knowing and treacherous. (Schaffer 1996, 265)

I Schaffers analys blir graden av medvetenhet den avgörande faktorn. I ett annat exempel skriver hon om en scen i början av böckerna där den manliga karaktärens förhållande till Arabella/Jenny avslöjas:

Interestingly enough, Colthurst briefly suspects that Jenny has manipulated him (she hasn't), whereas Jude briefly believes that Arabella would never manipulate him (she has). What this means is that Malet's novel implicitly critiques the self-interested ideology that Hardy would later adopt in *Jude the Obscure*, while *Jude the Obscure* explicitly satirizes the sort of idealistic morals that Malet gives the hero of *The Wages of Sin*. (Schaffer 1996, 265)

Schaffers syn på karaktärsparens förhållande till varandra är hård och i jämförelsen sätts Arabella i en mycket ofördelaktig dager. Det att Arabella manipulerar Jude kan också ses som en följd av att Jude är lättmanipulerad eller att han låter det ske. Trots det är Schaffers närläsning av till exempel karaktärernas utseendemässiga likheter trovärdig, där hon tar upp likadana adjektiv som används om både Jenny och Arabella. Schaffer uppmärksammar trots allt själv att de utseendemässiga attributen också hör ihop med den mer allmänna viktoriaiska ikonografien för ”den fallna kvinnan” (Schaffer 1996, 265). Det i sin tur gör att karaktärerna inte direkt kan kopplas ihop endast på basis av de yttre attributen. Genom att ändå läsa Arabella och Jenny som påverkade av naturalismens determinism kommer andra sidor fram hos karaktärerna, speciellt genom en viss scen.

Colthurst målar i början av *Wages* en tavla med namnet ”Road to Ruin” som omedelbart gör honom till ett känt namn inom konstvärlden. Tavlan visar sig föreställa honom själv och Jenny ute på en skogsväg, där de båda i bokens första del

begår sin ”synd”. Colthursts tavla och dess titel fungerar som ett omen för vad som komma skall i romanen; Jennys och Colthursts synd kommer att leda dem båda i fördärvet. Ett oundvikligt öde som ekar av determinism. Tavlan föreställer en kvinna och en man på en väg. Mannen står med ryggen åt betraktaren och lutar sig mot en port. Kvinnan är på väg uppför vägen på andra sidan porten och beskrivs på följande sätt:

She had paused – suddenly, as it appeared – turned round, looked back. She held herself perfectly erect, her head thrown up, her lips parted in laughter. Her left hand was raised pushing back the loose coils of hair which spread, a dark cloud, above the rounded sweep of cheek and chin. The other was extended as in invitation; while the wind, taking the skirt of her simple, gray-wincey dress and blowing in closely against her, revealed the fine curves of her form from waist to knee, and the knee to ankle. An ideal woman of the people, primitive, vigorous, deep-chested, well-set on her feet, nothing feeble nor *mesquine* about her; fitted to be the mother of healthy, handsome, firm-limbed children. (Malet 1891, 73)

Kvinnan på bilden föreställer Jenny, och mannen Colthurst. Jenny porträtteras fördelaktigt som en frisk, lantlig och öppen kvinna. Catherine Delyfer menar att Malet hittat inspirationen till Colthursts tavla i George Clausens *Girl at the Gate* (1889), där en kvinna står vid en port och tittar rakt mot betraktaren med en motvillig blick (Delyfer 2015, 59)<sup>24</sup>. Colthursts målning skiljer sig ändå från Clausens, genom att Colthurst målat in en man med ryggen vänd mot betraktaren. På det här viset menar Delyfer att Malet inkorporerat målaren, det vill säga den manliga blicken på kvinnan. Hon skriver:

By emphasizing the beholder’s participatory agency, Colthurst’s portrait of a woman rejects the invisible, omniscient eye of earlier realism to construct an individual, subjective, embodied viewpoint which potentially allows women to become subjects rather than objects of the gaze. (Delyfer 2015, 59)

Enligt Delyfers analys får Jenny på det här sättet en möjlighet att fungera som subjekt, istället för objekt, genom att Colthursts position synliggörs. Delyfers analys kan kritiserars med att den manliga blicken trots allt finns kvar fastän den synliggörs, men genom att målaren materialiseras i målningen, finns det på ett annat sätt möjlighet för betraktaren att ifrågasätta den.

I *Jude* porträtteras Arabella i en liknande scen som Colthursts målning. Scenen hör till en av romanens nyckelscener och äger rum då Jude och Arabella lämnar varandra och Arabella rusar ut på vägen utanför. Föregående dag har Jude och Arabella

---

<sup>24</sup> Å andra sidan påminner Colthursts målning också om Jules Bastien-Lepages målning *L’amour au Village* (1882), där en kvinna står med ryggen vänd åt åskådaren på andra sidan en port, och en man (med ansiktet mot åskådaren) står och samtalar med henne på andra sidan. Colthurst jämförs också i *Wages* med Bastien-Lepage (Malet 1891, 104).

grälat om att slakta en gris. Arabella vill låta grisen dö långsamt för att inte förstöra köttet, medan Jude vill visa djuret förbarmande och döda det snabbt (vilket han också till slut gör). Följande morgon, en söndag, fortsätter de gräla och det hela eskalerar i att Arabella rusar ut på vägen:

[...] out of which she went with a set face, and into the highway. Here she began to saunter up and down, perversely pulling her hair into a worse disorder than he had caused, and unfastening several buttons of her gown. [...] People were going along the road, dressed in their holiday clothes; they were mainly lovers – such pairs as Jude and Arabella had been when they sported along the same track some months earlier. These pedestrians turned to stare at the extraordinary spectacle she now presented, bonnetless, her dishevelled hair blowing in the wind, her bodice apart, her sleeves rolled above her elbows for her work, and her hands reeking with melted fat. (Hardy 1963, 80)

Scenen kan läsas som en mycket mörk parodi på Jenny i tavlan ”Road to Ruin”.

Intressant är också vad Jude tänker i samband med scenen:

Their lives were *ruined*, he thought; *ruined* by the fundamental error of their matrimonial union: that of having based a permanent contract on a temporary feeling which had no necessary connection with affinities that alone render a life-long comradeship tolerable. (Hardy 1963, 80 min kursiv)

Användningen av ordet ”ruined” för i det här fallet tankarna till Colthursts målning ”Road to Ruin”. Känslorna Jude ger uttryck för stämmer också överens med de Colthurst känner i samband med Jenny och deras ”temporary feeling” ute på skogsvägen.

Talia Schaffer har redan visat på att Arabella och Jenny har många utseendemässiga likheter, vilka också kommer fram här. Schaffer, liksom till exempel Catherine Delyfer ser också direkta kopplingar mellan Jenny och dikten ”Jenny” av Dante Gabriel Rossetti (1870), som handlar om en prostituerad ur en av hennes manliga kunders perspektiv. Utseendemässigt har Rossettis Jenny ändå mer gemensamt med Hardys Arabella ute på vägen:

Lazy laughing languid Jenny,  
Fond of a kiss and fond of a guinea  
[...]  
Why, Jenny, as I watch you there,—  
For all your wealth of loosened hair,  
Your silk ungirdled and unlac’d  
And warm sweets open to the waist  
You know not what a book you seem,  
Half-read by lightning in a dream!  
(Rossetti 1870, ingen sidnumrering)

Liksom Rossettis Jenny är Arabellas kläder uppknäppta, håret löst och utspritt och grisfettet över armarna gör henne till en grotesk uppenbarelse. Rossettis Jenny ligger lugnt och fridfullt sovande i den manliga betraktarens famn, medan hon i Hardys

version kan ses vakna upp och visa sitt ”verkliga” ansikte. Det som ändå skiljer Arabella åt från både Rossettis Jenny och Malets Jenny, är att Arabella aldrig (i alla fall explicit) arbetar som prostituerad. Trots det har Arabella flera manliga älskare under bokens gång och det att hon har det vågade jobbet som en kvinnlig bartender, kan möjligen också läsas som en hänvisning till prostitution. Det här antagandet stärks av den implicita referensen till Rossettis ”Jenny”, liksom till Malets Jenny. Genom att Hardy går tillbaka till Malets förebild i Rossettis ”Jenny” och utnyttjar och överdriver den ikonografien, blir parodin på Malets Jenny dubbel. Den är både en parodisk kritik av Malets tolkning av den prostituerade, liksom en satir på Rossettis ”Jenny”, och ”den fallna kvinnan” i ett bredare perspektiv.

Rossettis ”Jenny” framställs genom den manliga blicken, medan Malets Jenny sliter sig loss från den, både genom framställningen av tavlan ”Road to Ruin”, liksom genom bland annat scenen där Jenny kommer till The Connop Trust School, där Colthurst undervisar, och fungerar som modell under en lektion. Här kan Colthursts blick, liksom läsarens och betraktarens blick på henne läsas som om den är i upplösning:

And then, as he began to pass from easel to easel, Jenny’s face and form became to him as one of those terrible, ever-changing, yet ever-stable forms and faces seen in delirium. It was everywhere. Here, by the door, an outline of a brow, and cheek, and chin, the fine curve of the nape of her neck and shoulder. [...] Jenny angelic and Jenny demonic. Jenny feebly inadequate, elegant, barber-block-like, innocuous, full of shrinking propriety. Jenny exaggerated, fierce, Cassandra-like, portentous, and fateful. Jenny frankly absurd and ridiculous; caricatures of her emphasizing every unhappy trait, every doubtfully graceful line of her. Each student, of all the twenty there, absorbed in the thought of Jenny. (Hardy 1963, 245–246)

Genom scenen ifrågasätts betraktarens möjlighet att fånga den verkliga Jenny och hennes natur. Hon tillåts vara alla attribut och adjektiv på samma gång, utan att statistiskt fångas upp av en enda blick. Det här kan kontrasteras till Arabella, som får en mycket ensidig framställning.

Arabella, som kan ses vara en aktiv aktör i *Jude*: hon reser till Australien, gifter om sig, jobbar som bartender och så vidare, är trots allt på många sätt en ensidig karaktär. Både Arabellas och Jennys perspektiv framkommer ett antal gånger i respektive roman, men där Malet ger utrymme för Jennys känslor och osäkerhet, framställs Arabella som ensidigt svartsjuk och beräknande. Första gången läsaren presenteras för henne beskrivs hon till exempel som: ”She was a complete and substantial female animal – no more no less” (Hardy 1963, 42). Bilden av Arabella och därmed den fallna kvinnan, blir således inte ifrågasatt i *Jude*. Det här kan också

tänkas bero på att Arabellas karaktär är en viktig motvikt till romanens determinism. Där Jude till följd av sin snällhet och sin naiva karaktär inte kan fly sitt öde, klarar Arabella sig däremot genom att manipulera och bedra. Hennes överdrivet osympatiska karaktär kan ses som nödvändig för att tydligt kunna kritisera äktenskapslagarna. Samtidigt blottar hon naturens grymma lagar om överlevnad. Arabella är den enda<sup>25</sup> karaktären i *Jude* som kan ses ha ett lyckligt slut i romanen: hon är ute och firar medan Jude ligger döende, och inleder en ny relation med kvacksalvaren doktor Vilbert. De andra karaktärerna är på ett helt annat sätt bundna till varandras val och öden, liksom de är bundna till de misstag de begått tidigare (Judes äktenskap med Arabella, Sues äktenskap med Phillotson) och deras släktskap. På det här sättet är Arabella den enda karaktären som inte heller påverkas av romanens determinism som dömer både Jude och Sue till tragiska öden, till följd av deras släkts ärftliga ”förbannelse” (som innebär att det går dåligt för dem i slakten som gifter sig). I likhet med Jude och Sue är Jenny likaså från början dömd till sitt öde (vilket manifesteras i tavlan ”Road to Ruin”).

Schaffer skriver att: ”Arabella’s vulgar carnality makes her a less interesting exploration of female identity than the figure of the good yet fallen woman, Jenny or Tess, for she reinforces rather than challenges the Victorian mapping of vice and virtue” (Schaffer 1996, 267). Men sett ur ett deterministiskt perspektiv kan det ses som att Arabella trots allt är mer fri än Jenny i *Wages*. Jenny kan nämligen aldrig fly sitt öde, utan som den ”syndare” hon är straffas hon med döden i slutet av boken – vilket också blir Colthursts och Judes öde. Schaffer menar att: “Her ‘road to ruin’ is not inevitable, since Colthurst intends to marry her” (Schaffer 1996, 267), men faktum är att Colthurst inte i något skede ämnar gifta sig med henne. Genast efter deras romans ute på skogsvägen säger Colthurst för sig själv:

‘Whatever I may fling myself over walls, or tumble into bottomless pits of nothingness and go to the devil generally for, I can’t afford to do it for you,’ he added, ‘splendid though you are in your way, Jenny Parris.’ (Malet 1891, 58)

Också senare säger han rakt till Jenny: ”’Jenny,’ he stammered, under his breath, ‘I can’t marry you. You remember that time, three years ago, in P-paris. You know what I mean. That was too much. I can’t marry you. You know why’” (Malet 1891, 199). Colthursts orsak att inte gifta sig med Jenny är hennes historia som prostituerad.

---

<sup>25</sup> Med undantag för Phillotson som får sin Sue i slutet. Men om det är ett lyckligt slut eller inte är mer tvetydigt, eftersom läsaren redan tidigare fått se att Phillotson inte trivts i äktenskapet där Sue varit olycklig.

Därmed finns det inte i något skede hopp för att Jenny skulle kunna vika undan för sitt öde.

Genom hela bokens gång hemsöks Jenny av sin synd; hon blir tvungen att bo som fattig och utstött i London med dottern Dot, och hon kommer aldrig över sin kärlek till Colthurst. I det här hänseendet är Arabella mer självständig i och med att hon inte låter sitt tidigare äktenskap med Jude hindra henne från att göra de saker hon vill. Hon är både handlingskraftig och inte beroende av någon (inte ens av hennes och Judes barn, Little Father Time, som hon överlåter i Judes och Sues vårdnad). Skillnaden är att Arabellas handlingar framställs som både osympatiska och hänsynslös – hon är både slug och beräknande – vilket speciellt kommer fram i slutet av romanen där hon bokstavligen lurar Jude till att gifta sig med henne igen. Framställningen blir ensidig och varken några mer komplexa känslor, som rädsla och oro, besvikelse eller sårbarhet, eller förmåga till riktig kärlek kommer fram.

Förutom att Arabella kan läsas som en kritik av äktenskapslagen, har hon också andra samhällskritiska sidor. Hennes hår betonas ofta, eftersom hon använder sig av löshår. På deras bröllopsnatt inser Jude det här för första gången:

A little chill overspread him at her first unrobing. A long tail of hair, which Arabella wore twisted up in an enormous knob at the back of her head, was deliberately unfastened, stroked out, and hung upon the looking-glass which he had bought her. (Hardy 1963, 66–67)

Schaffer pekar på att löshåret och smilgropparna ("dimples") hon medvetet producerar är en del av Hardys sätt att få henne att verka onaturlig, beräknande och falsk. Hon skriver: "Hardy gave Arabella a detachable false tail, a debased version of Jenny's long dark coils of hair. When Jenny's long hair falls down, it is a sign of her innocent unconsciousness of her appearance. But Arabella's long hair signifies her deliberate trickery" (Schaffer 1996, 265). Å andra sidan för fokuset på Arabellas hår tankarna till den bibliska karaktären Delila i legenden om Samson och Delila. Hardy refererar till berättelsen genom en tavla som hänger i baren dit Jude och Arabella går första gången de går på en träff (Hardy 1963, 51). I slutet av romanen refererar Arabella också till Jude som hennes Samson: "Finding that her Samson was asleep she entered the bedside and stood regarding him" (Hardy 1963, 457). I den bibliska legenden skär Delila av Samsons hår för att förinta hans fysiska styrka som sitter i håret. I *Jude* är det däremot Arabellas hår som ligger i fokus. Hennes styrka är hennes manipulation, vilken hon avslöjar då hon tar av sig löshåret och Jude inser sakta vad han har gett sig

in på. Hänvisningarna till Samson och Delila för fram Arabellas förrädiska sida, medan däremot Jennys hår betonar hennes sensualitet och naturlighet.

Därmed kan Arabella också läsas som en slags parodi på Jennys naiva direktet. Enligt Ben-Porats indelning av olika typer av satirisk parodi (indirekt-, direkt satirisk parodi och en kombination av dem) kunde scenen med Arabellas löshår falla in under kombinationskategorin, eftersom löshåret också kan kopplas till den artificialitet som har med urbaniseringen och staden att göra. På ovan citerade passage följer replikskiftet:

'What – it wasn't your own?' he said, with a sudden distaste for her.  
'O no – it never is nowadays with the better class.'  
'Nonsense! Perhaps not in towns. But in the country it is supposed to be different. Besides, you've enough of your own, surely?'  
'Yes, enough as country notions go. But in towns the men expect more, and when I was barmaid at Aldbrickham –'  
(Hardy 1963, 67)

Arabella fungerar på det här sättet också som en slags kritik mot urbaniseringen och fåfänga. Löshåret indikerar på samma gång att hon har en längtan till att höra till en högre klass. Kontrasten mellan Jude och Arabella blir däremot tydlig genom att hon längtar och strävar till en högre klass genom att försöka förändra sitt yttre, medan Jude strävar till en högre klass genom att försöka utbilda sig och skaffa sig en skolning.

Enligt Schaffer är Arabella en grymmare version av Jenny, vilket i viss mån stämmer. Men, Arabella har också sidor som visar på en större självständighet än vad Jenny har, och hon går fri från det beseglade ödet som Jenny är dömd till från början av *Wages*. Hennes överdrivet osympatiska karaktär hjälper till att betona problematiken i samband med att ingå ett äktenskap endast på basis av fysisk attraktion ur mannens perspektiv, medan Jennys mer sympatiska karaktär lyfter fram problematiken ur ett kvinnligt perspektiv (Colthursts som inte vill gifta sig med henne trots att de har ett gemensamt barn och hon har svårt att klara sig på egen hand). Likheter mellan de båda karaktärerna finns i deras utseende, som kan ses ha sin grund i Rossettis dikt "Jenny" och den allmänna ikonografin om "den fallna kvinnan". Speciellt scenen med Arabella ute på vägen ekar av Rossettis Jenny, liksom den ekar av Colthursts tavla "Road to Ruin", vilket gör att den kan läsas som en dubbel parodi. I det här hänseendet blir Arabella en kritik mot den fallna kvinnan (med förebild i Rossettis "Jenny") och Malets tolkning av henne. Schaffer menar att Arabella förstärker bilden av den klassiska viktoriaiska kvinnan, men jag förespråkar att Arabella kan ses som ett resultat av Hardys influenser av naturalismens determinism.



Därmed behöver Arabella inte vara en direkt reaktion på Jenny, trots de många likheterna, utan en karaktär som hjälper till att befästa samhällskritiken. En annan samtida karaktärstyp som också fungerade samhällskritisk är *the New Woman*.

### 2.3.2 Mary och Sue – the *New Woman* och spräckandet av illusioner

I och med att kvinnorollen i både samhället och litteraturen började frigöras från sina strama ramar uppstod nya sätt att gestalta kvinnan. Fenomenet manifesterades i den så kallade nya kvinnan, *the New Woman*, som blev till både ett begrepp och en rörelse i slutet av 1800-talet. Elaine Showalter skriver i *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1990) att: "the sexually independent New Woman criticized society's insistence on marriage as woman's only option for a fulfilling life" (Showalter 1990, 38). Inom litteraturen tog sig den nya kvinnorollen uttryck i den så kallade New Woman-romanen, och i New Woman-karaktären som kännetecknades av att hon var självständig, utbildad och ointresserad av att gifta sig (Buzwell 2014, ingen sidnumrering). I både Mary Crookenden och Sue Bridehead finns det drag av New Woman-karaktären, men Hardys och Malets syn på, och behandling av karaktärens möjligheter skiljer sig åt.

I jämförelsen av Mary och Sue lägger Talia Schaffer vikt på deras handlingsmönster och deras karaktärsdrag:

Like Mary, Sue has to leave school after spending an accidental, misinterpreted night with the male protagonist. [...] Equally, Mary and Sue are both regarded as sexually 'cold' by their would-be lovers. Hardy even absorbed Malet's description of her heroine's modernity. Mary is 'so delicate and exquisite a product of high civilisation', and 'that endlessly interesting and somewhat abnormal product of our nineteenth century civilisation – the modern girl'. 'How modern you are!' Jude tells Sue, and 'you are quite a product of civilization.'" (Schaffer 1996, 268–269)

Schaffer uppmärksammar att både Sue och Mary beskrivs som sexuellt kalla karaktärer, men Marys sexualitet vaknar upp genom Colthurst, ("the snow melted", Malet 1891, 265) och Sue upplever svartsjuka i fråga om Arabella (t.ex. Hardy 1963, 291–295). Förutom ovan nämnda adjektiv tar Schaffer också upp att Mary och Sue beskrivs av böckernas andra karaktärer som spöklika ("ghostly", "phantom", Schaffer 1996, 269–270). Exempler hon tar fram visar på att karaktärerna beskrivs med samma eller liknande adjektiv, nästan ord för ord och hon hittar liknande scener i båda böckerna där karaktärerna är med, vilket till största del gör hennes observationer trovärdiga. Samtidigt knyter speciellt adjektivet "modern" de båda karaktärerna till

den bredare New Woman-traditionen, vilket gör att det är svårt att se Hardys användning av ordet som en direkt konsekvens av att han läst *Wages*. I fråga om New Woman-tematiken menar Schaffer att Sue fungerar som ett sätt att attackera Malets New Woman-karaktär Mary: "Sue Bridehead is not a New Woman, but a satire of another author's New Woman" (Schaffer 1996, 262). Kan alltså Sue läsas som en New Woman-karaktär, eller ännu väsentligare; kan Mary läsas som en?

Mary och Sue besitter båda flera karaktärsdrag som passar in på definitionen av "den nya kvinnan". Sue har studerat och är mycket beläst och bra på att argumentera. Då Phillotson och Sue separerat säger Phillotson till exempel till sin vän Gillingham: "I can't answer her arguments – she has read ten times as much as I. Her intellect sparkles like diamonds, while mine smoulders like brown paper... She's one too many for me!" (Hardy 1963, 276). Mary är inte lika beläst som Sue, men kommer in på en konstskola och vill utbilda sig till konstnär. De är dessutom båda kritiska och oentusiastiska till att gifta sig och är beredda att handla självständigt och göra självständiga beslut. Men, å andra sidan finns det mycket i de båda karaktärernas sätt och handlingsmönster som ifrågasätter deras roller som New Woman-karaktärer. Mary är till exempel beroende av finansiellt stöd från sin farbror Kent Crookenden, till skillnad från Sue som kan försörja sig själv genom sitt yrke som målare av ecklastiska målningar. Däremot misslyckas Sue i sin karriär till följd av att hon först gifter sig med Phillotson och sedan blir utfrysad av samhället då hon är med Jude – något som kan ses som att äktenskapslagarna förhindrar hennes frihet. Catherine Delyfer skriver:

[...] Thomas Hardy's *Jude the Obscure* (1895) and Mrs Everard Cotes's *A Daughter of Today* (1894) offer examples of heroines who fail to achieve success in their chosen artistic fields. [Antonia] Losano argues that this dearth of positive models is due to the misogyny that was an integral part of Aestheticism and Modernism, which set up ideological barriers for female writers and artists. (Delyfer 2015, 76)

I enlighet med Delyfer kan Sues misslyckande inom sin karriär läsas som en antites till New Woman-karaktären. Delyfer ser däremot Mary som en positiv kvinnlig konstnärsförebild, men uppmärksammar att hennes roll är ambivalent. Det finns nämligen många faktorer som också talar emot att Mary kan läsas som en New Woman-karaktär. Hon är inte bara finansiellt beroende, utan hon bestämmer sig dessutom för att ge upp sin utbildning på the Connop School:

[...] The demand he [Colthurst] makes is too great; I am not equal to meeting it. I must give up trying to be modern, and professional, and all that. It is beyond me. Of course it is disappointing – tremendously disappointing – but I must resign myself to re-entering the ranks of ordinary, commonplace young womanhood. (Malet 1891, 300)

Det att Mary ger upp sin utbildning talar delvis emot den handlingskraftiga och självständiga New Woman-karakteren. Men samtidigt tar citatet fram Marys relation till Colthurst, som på ett avgörande sätt för fram en annan syn på Mary och New Woman-karakteren. Colthurst fungerar som en karaktär som bryter igenom Marys societetsfasad, och därmed igenom hennes roll som en traditionell viktoriansk kvinnokaraktär. Första gången Mary och Colthurst träffas beskrivs det som: ”Something in Colthurst’s presence, in his restless, comprehensive glances, disconcerted her. She feared she had adopted a *rôle* she was unequal to playing” (ibid. 113, original kursiv). Genom att använda ordet ”roll”, understryker Malet att Colthurst avslöjar den statiska kvinnorollen som Mary satts i. Istället tar han fram mer ”äka” och direkta känslor i Mary, sådana som annars inte fått synas i societetslivet och sådana som inte heller passade in i kvinnorollen.

Till skillnad från Colthursts och Marys relation, som går ut på att Colthurst bryter ner Marys endimensionella kvinnoroll, förstärks Sues endimensionalitet genom Jude. Ett tema som Schaffer tar upp och som även många feministiska forskare lagt vikt vid, är hur Sue helt och hållet konstrueras av Judes och Phillotsons blickar. Schaffer skriver: ”By comparing *Jude* with *Wages*, we can see that much of Sue’s incomplete subjectivity comes from her unawareness of her own objectification rather than from the mere fact that she does get objectified” (Schaffer 1996, 269). Jude idoliserar Sue och har svårt att möta hennes riktiga jag. Hon kommer första gången in i romanen som ett fotografi (Hardy 1963, 90) och Jude följer under en längre tid med henne på avstånd, vilket gör att han kan upprätthålla sin egen bild av henne utan att behöva möta henne i verkligheten. Senare i romanen medger han också: ”It is very odd that—’ He stopped regarding her. / ’What?’ / ’That you are often not so nice in your real presence as you are in your letters!’” (Hardy 1963, 197). Replikskiftet förstärker Judes bild av Sue som en slags fantasi. Senare säger han: ”You are upon the whole, a sort of fay, or sprite – not a woman!” (ibid. 426). I artikeln ”Sue Bridehead and the New Woman” (vilken också Schaffer refererar till) skriver John Goode att:

Sue is more than anything an image; that is literally how she comes into Jude’s life, as a photograph, and how she is continually represented to us throughout the novel – dressed in Jude’s clothes, walking in the distance with Phillotson, looking like a heap of clothes on the floor of St Silas’s church. (Goode 1979, 104)

Det här kan kontrasteras till Mary som enligt Catherine Delyfer befriar sig från den manliga blicken: ”The heroine removes herself from the customary role of art object by becoming a painter and controlling the means of artistic production.” (Delyfer 2015, 65). Där Mary kan ses frigöra sig från den manliga blicken är Sue fångad av den, utan att kunna göra sig fri.

De mest avgörande scenerna för Marys och Sues karaktärer kommer fram mot slutet av respektive bok. Sue förändras radikalt i och med att hennes barn hängs av Little Father Time. Hennes tidigare kritiska förhållning till både religion och äktenskapet får sig en törn och hon söker istället tröst i kristendomen. Hon blir övertygad om att Phillotson är hennes enda och rätta make och återvänder till honom. Därmed förstärks Sues tragedi, i och med att läsaren vet vilka aversioner hon sexuellt känner gentemot Phillotson. Hon blir en kulminering av det som Hardy i förordet talar om som romanens mål: ”to tell, without a mincing of words, of a deadly war waged between flesh and spirit” (Hardy 1963, vi). I Sue blir det den andliga sidan som vinner, men på bekostnad av hennes eget välmående. På så sätt kan det tolkas som att Sues ultimata bestraffning blir att hon blir troende och följer de kristna lagarna. I Marys fall fungerar det däremot tvärtom. Hon finner en slags själsro genom kristendomen i slutet av boken, då hon inser att hon och Jenny är jämlikar, trots Jennys mörka bakgrund som prostituerad:

For this woman’s [Jenny’s] unconquerable pride in, unconquerable belief in James Colthurst – a pride and belief rivalling her own yet divided from it by so frightfully different a past – was positively staggering to her reason. That roads, distinct as those leading upward to paradise, down into the abyss, should reach precisely the same end; that she – she, Mary Crookenden, proudly clean in mind and body – that she and this poor dying prostitute should share the same longing, the same faith, the same devotion – should find their deepest joy, their deepest sorrow in love of the same man – was to bewildering a revelation of equality, of the brotherhood which, despite all our placings of higher and lower, still binds human beings together with bonds stronger than class and creed, stronger than vice and virtue, strong as life and death itself. (Malet 1891, 450)

Marys insikt blir en slags sista bekräftelse på hennes personliga förändring under romanens gång, från en kokett societetsdam till en skonande älskare. Sues förändring går å sin sida åt ett annat håll. Här blir den logiskt argumenterande Sue till en blind troende karaktär. Således betonar de båda karaktärernas förändring inte bara New Woman-karaktärens öde, utan också romanernas förhållande till kristendomen. Sues öde fungerar som en kritik mot det förblindade följandet av kyrkans äktenskapslagar, medan Marys insikt däremot, med hjälp av kristendomen, kritiserar det skenheliga dömandet av ”den fallna kvinnan” och hennes sexualitet.

Ett av de attribut som Schaffer räknar upp som liknande för Mary och Sue är att: "Mary's imagination makes her remember a dead rabbit too well for her own comfort, and Sue possesses a similarly disturbing power of visualizing nasty animals, especially Poe's 'The Raven'" (Schaffer 1996, 268). Vad Schaffer ändå missar är att Sue inte bara har en förmåga att framkalla eller visualisera djur, som hennes och Judes faster beskriver det: "'She'd bring up the nasty carrion bird that clear,' corroborated the sick woman reluctantly, 'as she stood there in her little sash and things, that you could see un a'most before your very eyes. [...]" (Hardy 1963, 132), utan Sue beskrivs också själv genomgående som en fågel. Jude säger till henne: "Because – I can see you through your feathers, my poor little bird!" (ibid. 253) eller "Have breakfast with me now you are here, my bird" (ibid. 404) och Sue talar också om sig själv som en fågel: "'The little bird is caught at last!' she said, a sadness showing in her smile. / 'No – only nested,' he [Jude] assured her" (ibid. 322) och då Sue, Jude och Little Father Time går på en jordbruksmessa, beskriver berättaren henne som:

Sue, in her new summer clothes, flexible and light as a bird, her little thumb stuck up by the stem of her white cotton sunshade, went along as if she hardly touched the ground, and as if a moderately strong puff of wind would float her over the hedge into the next field. (Hardy 1963, 352)

Fågeln är en passande liknelse, eftersom Sue är så svårfångad och hennes konturer svävande. Hennes kroppsbyggnad är liten och skör och hon verkar hela tiden vara på flykt från sig själv. Fågeln kan läsas som en symbol för frihet, men genom att Sue får ett så tragiskt slut i romanen och hålls fången av de äktenskapliga lagarna blir den här liknelsen inte bara tragisk utan också ironisk i fråga om den moderna kvinnans möjligheter till självständighet.

Sues svårfångade karaktär förstärks av hennes oförmåga att kommunicera och uttrycka sina känslor. Judes och Sues relation definieras av att de konstant är osäkra på var de har varandra känslomässigt. Det saknas en öppenhet i deras relation, vilket får långtgående följder. Sue återhåller flera gånger information för Jude och vill inte heller avslöja sina känslor. Ett exempel är efter att Sue flyttat ut ur deras gemensamma hem med Phillotson och Jude berättar att han och Arabella kommer att skiljas. Jude har utgått från att de nu kommer att vara älskare och kunna dela rum, men Sue vill inte gå med på det. Jude berättar öppet om sina känslor för henne, men Sue döljer sina: "Even at this obvious moment of candour Sue could not be quite candid as to the state of that mystery, her heart" (Hardy 1963, 287). Och Jude

utbrister senare i samma kapitel: "Sue, sometimes, when I am vexed with you, I think you are incapable of real love" (Hardy 1963, 289). Sue är klart distanserad från sina känslor. Flera gånger under bokens gång försöker Jude övertala henne att bekänna att hon älskar honom. Sues oförmåga att tala öppet om sina känslor är också det som från första början leder in henne i äktenskapet med Phillotson. Efter bröllopet beskrivs mötet mellan henne och Jude: "She looked into his eyes with her own tearful ones, and her lips suddenly parted as if she were going to avow something. But she went on; and whatever she had meant to say remained unspoken" (Hardy 1963, 210). Sues oförmåga till att kommunicera gör det i längden möjligt för Jude att upprätthålla den idealiserande bilden av henne. Samtidigt kan Sues oförmåga till att tala ses som en följd av att hennes "roll" aldrig blir ifrågasatt eller spräckt.

Det Malet i princip gör är att hon i Colthurst skapar en modern man, som uppmuntrar och utmanar Mary till att fullfölja sina konstnärsdrömmar och till att studera. Colthurst ser något mer i Mary, en potential och ett djup under ytan, medan Jude å sin sida fastnar vid Sues eteriska personlighet och idealiserar henne utan att utmana henne. Den manliga blicken blir således avgörande, inte bara genom att den har en tendens att objektifiera, utan också eftersom den avslöjar förhållningssättet till den moderna kvinnan. Där Colthurst och Mary kan upprätta en mer jämlik relation, blir Judes och Sues relation ytlig till följd av att den enbart baserar sig på den *bild* Jude har av Sue och inte en djupare förståelse för henne. Samtidigt är det intressant att Sue å sin sida verkar ha den förmåga Jude inte besitter: att spräcka illusioner. John Goode menar att kombinationen av Sues intellekt och inkonsekvens gör att hon så bra klarar av att bryta ner de manliga karaktärernas argument, Goode skriver: "I don't think that this confusion entails confusion on Hardy's part, for it is as a confusing image that Sue is effective in breaking down Jude's illusions" (Goode 1979, 104). Med andra ord fungerar relationen mellan Jude och Sue åt andra hållet än i *Wages* mellan Colthurst och Mary: Colthurst bryter ner Marys traditionella kvinnoroll, medan Sue bryter ner Judes illusioner om äktenskapet och kyrkan.

Sammanfattningsvis är varken Mary eller Sue helt och hållet entydiga New Woman karaktärer. Där Sue är ekonomiskt självständig är Mary inte det, där Sue är beroende av de manliga karaktärernas blickar är Mary inte det, och där Sue klarar av att ifrågasätta de andra karaktärerna och deras föreställningar, gör inte Mary det. Därför blir det också svårt att se Sue som ett direkt svar på Malets Mary. Snarare riktar sig kritiken mot, eller oförståelsen för, New Woman-karaktären överlag. I det här fallet

kan Hardys kritik läsas som Ben-Porats direkta satiriska parodi, det vill säga att den i första hand riktar sig mot ett samhällsligt fenomen och inte mot något i det parodierad verkets värld. Sues inkonsekventa och svårfångade personlighet är en följd av Hardys sätt att gestalta henne som en fågel och hans sätt att föra fram henne genom de manliga karaktärerna, som inte klarar av att utmana eller ifrågasätta bilden av henne. På det här sättet upprätthåller Sue illusionen om sig själv, men spräcker de andras illusioner. Hardys version av New Woman-karaktären kan därmed läsas som ett ställningstagande för att den moderna och nya kvinnan endast är en ytlig chimär som inte har någon förankring i verkligheten – men å andra sidan kan Sues inkonsekventa karaktär ses som ett svar på modernismens ofta motsägelsefulla karaktärer. Mary å sin sida får sin självbedrägliga roll ifrågasatt och kan via det befria sig från den. Hur de manliga karaktärerna Jude och Colthurst däremot fungerar i romanernas värld och speglar det samtida samhället går jag närmare in på i följande kapitel.

### **2.3.3 Colthurst och Jude – romantiska drag och pessimistisk framåtsträvan**

Den så kallade fin-de-siècle perioden förde med sig en kluvenhet inför det nya århundradet genom både oro och pessimism, liksom framtidshopp. Flera av tendenserna finns också närvarande i *Jude* och *Wages* och dragningen mellan längtan tillbaka i tiden och optimistiska framtidsutsikter går specifikt att hitta i de manliga huvudpersonerna Jude Fawley och James Colthurst, som kan läsas som kluvna mellan romantiken och den stundande modernismen.

Relationen mellan Jude och Colthurst är inte lika självklar som mellan de två romanernas andra karaktärer. De båda dras mellan två kvinnor till följd av att de begår ett ”misstag” i romanernas början, vilket utgör grundproblematiken i båda romanerna. De kommer från enkla förhållanden och försöker ta sig upp i världen genom utbildning (Jude) och konst (Colthurst). Om deras likheter skriver Schaffer:

Jude's artistic skill faintly reflects Colthurst's artistic genius, his poverty resembles Colthurst's, and even his boyhood employment of scaring crows may encode a reminiscence of Colthurst's self-description as 'another poor wretch made an example of – hung up like a crow by one wing in a cornfield to warn other crows of filling their crops with forbidden pleasure's.' (1996, 273)

Som i jämförelsen mellan de andra karaktärerna, lägger Schaffer också här tyngdpunkten på användningen av liknande ord i samband med karaktärerna. Men i det här fallet är grunden för jämförelse ändå svag. Hon skriver att Jude liknat Colthurst

mer i Hardys tidigare version av *Jude*<sup>26</sup> (Schaffer 1996, 273), men i den slutgiltiga versionen hittar hon få direkta likheter mellan de två.

Som läsare går det inte att undvika att det är ett långt steg mellan Colthurst och Jude. Båda karaktärerna kommer från anspråkslösa förhållanden, men deras livshållning och deras förhållande till de andra karaktärerna i böckerna är fundamentalt olika. Colthurst besitter en stark, men också mörk och hotfull charm, medan Judes personlighet är betydligt blekare och mjukigare än Colthursts – där Colthurst har förmågan att utmana och påverka de andra karaktärerna är Jude däremot den som själv blir påverkad av de andra karaktärerna, som vi sett i föregående kapitel.

Det finns ändå mer djupgående attityder hos både Jude och Colthurst som förenar dem, vilket Schaffer förbiser. Framför allt deras sätt att förhålla sig till dåtid och framtid. Deras kluvenhet kommer fram på olika sätt och på olika nivåer i de båda romanerna, men mest konkret gestaltas kluvenheten i deras dragning mellan deras tidigare och nya älskare. Jude och Colthurst förenas av det val de behöver göra för att kunna komma vidare i livet och för att kunna leva ut deras ambitioner inom konsten och universitetsvärlden: de behöver båda lämna sina första älskare för att kunna gå vidare. Då Jude och Arabella går skilda vägar efter grisslakten är han äntligen fri att ta sig till Christminster, och Colthurst behöver hålla en distans till Jenny för att kunna fullfölja sina konstnärsambitioner. Samtidigt kan de aldrig helt och hållet släppa relationen till sina tidigare älskare. Jude spenderar senare en natt med Arabella (Hardy 1963, 219–220) och känner sympati för henne då hon besöker honom för hjälp: [A:] ”[...] ’I am in trouble, and have nobody to help me!’ / [...] There was a silence. An inconvenient sympathy seemed to be rising in Jude’s breast at the appeal” (ibid. 317). Senare gifter sig Jude också med Arabella igen. På samma sätt känner Colthurst sympati (men också avsky) mot sin tidigare älskare Jenny och har svårt att helt och hållet lämna henne och barnet Dot bakom sig. Han varken gifter sig eller lämnar Jenny och Dot, utan fortsätter att ekonomiskt underhålla dem. Resultatet blir att både Arabella och Jenny hänger kvar i Judes och Colthursts liv och fungerar som påminnelser om de misstag de tidigare begått. Ambivalensen mellan de två älskarna är en faktor som klart förenar de båda romanerna, men i Judes och Colthursts

---

<sup>26</sup> Schaffer refererar till Patricia Inghams artikel och skriver: ”Originally, Jude aspired to Christminster simply because it was Sue’s home – just as Colthurst sees Surrey sanctified by Mary’s residence” (Schaffer 1996, 273).



personlighet finns också en kluvenhet som för fram ambivalensen mellan dåtid och framtid.

Colthurst beskrivs genom hela *Wages* som en kluven personlighet. Han dras mellan två dominerande sidor inom sig: "the intellectual side" och "the emotional side". Vardera sida är turvis dominerande i hans interaktion med olika människor. Det beskrivs som: "He had two distinct sides to his nature which were for ever playing a game of skill, so to speak, with each other", de båda sidorna beskrivs som: "[...] of whom the first is ardent, passionate, reckless, sensuous, sensitive, and the second strong, hard, ambitious, doggedly self-confident and self-assertive [...]" (Malet 1891, 40). Colthursts personlighet passar bra in under fin-de-siècle fascinationen för dubbla medvetande. I samtida verk som till exempel Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), liksom Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890) finns samma tematik. Michael Saler skriver i *The Fin-de-Siècle World*:

First, *fin-de-Siècle* culture was distinguished by a pervasive recognition of 'double consciousness,' a phrase initially deployed by mid-Victorian psychologists to denote human self-reflexivity. The period tended to accept and promote the early Romantics' emphasis on the pluralistic nature of human consciousness, in contrast to the penchant of many Victorian thinkers to represent the self as rational, unified, and stable. (Saler 2015, 3)

Colthurst två sidor blir både ett direkt eko till romantikens syn på människans psyke, liksom till den samtida fascinationen för dualistiska medvetande. Han kan ses som ur bilden av det romantiska konstnärsgeniet; impulsiv och driven av sina känslor och beredd att offra så gott som allt för konstens skull. Men, å andra sidan skvallrar hans målningar om modernism. Han personifieras av sin strävan till att skapa något nytt inom konsten: "'He is an innovator,' that gentleman had said, 'and regards many of our cherished traditions very irreverently'" (Malet 1891, 141). Colthurst vill förnya och utmana de rådande konventionerna, men ställer sig kritiskt till berömmelse: "Success is a mirage which leaves you as thirsty as it found you in the end" (ibid., 119), han genomskådar de samhällsliga konventionerna och kan kritisera dem. Genom det skiljer han sig tydligt från Jude. Det är först genom Sues kritik av kyrkan och äktenskapet som han klarar av att se på dem kritiskt.

Colthurst målningar möts av upprörda känslor bland åskådarna: "There was unquestionably a sinister vein in him, a rather morbid enjoyment of all that is strange, jarring, unexpected, abnormal" (Malet 1891, 36). Catherine Delyfer hittar likheter mellan Colthursts konst och den under sin samtid skandalomsusade modernisten Edouard Manets målningar (2015, 57). Delyfer skriver: "Not only is

Colthurst clearly a plein-air artist, but he is also a social Realist, a Naturalist with an 'original view of beauty'" (2015, 58). Genom Colthursts konst framträder hans framåtsträvande karaktär: "that of passionate belief in the function of art in the social and philosophic evolution of the immediate future" (Malet 1891, 175). Han är konstant på väg framåt, besluten att utvecklas inom sitt konstnärskap och att utveckla själva konsten, och samtidigt ohjälpligt bunden av sitt förflutna. Samtidigt visar hans konstnärliga koppling till realismen och naturalismen på hans sanningssökande karaktär och hans förankring i verkligheten, vilket kan kontrasteras till Judes drömmande och illusionstyngda personlighet.

Judes tydligaste karaktärdrag är hur han låter sig (vilse)ledas av illusioner, både i fråga om hans besatthet av staden Christminster och hans möjligheter till akademisk utbildning, liksom i fråga om Sue. Kevin Z. Moore skriver i *The Descent of Imagination: Postromantic Culture in the Later Novels of Thomas Hardy* (1990) att Jude karakteriserar en romantisk idealism (Moore 1990, 44). Moore jämför Jude med Don Quijote: "He is a man possessed by a fabulous form of consciousness which cannot dispossess itself of its enchantments" (Moore 1990, 44). Också Sue beskriver honom specifikt som en Don Quijote i romanen: "You are Joseph the dreamer of dreams, dear Jude. And a tragic Don Quixote" (Hardy 1963, 246). Liksom Don Quijote är Jude närmast besatt av läsandet och av att skaffa sig en utbildning, och han har svårt att se de verkliga förhållandena bakom hans drömmerier, till skillnad från Colthurst vars konstnärskap går ut på att försöka fånga verkligheten.

I Jude finns inte heller en lika konkret kluvenhet som uppvisas i Colthurst intellektuella och emotionella sida, men däremot uppvisar han som Colthurst en stark dragning både framåt och bakåt i tiden. Att Jude är malplacerad i sin egen tid och besitter en stark framåtsträvan kommer bland annat fram genom citat som: "It takes two or three generations to do what I tried to do in one" (Hardy 1963, 393) och hans uttalande på sin dödsbädd: "Our ideas were fifty years too soon to be any good to us" (ibid. 484). Samtidigt beskrivs till exempel Christminster, som Jude är fixerad vid, som en stad från en annan tid; den är medeltida och historisk. Då Jude första gången kommer till staden, beskrivs det som: "Like all new comers to a spot on which the past is deeply graven he heard that past announcing itself with an emphasis altogether unsuspected by, and even incredible to, the habitual residents" (Hardy 1963, 99). Fixeringen representerar också möjligheten till framsteg och till att utvecklas genom att skaffa sig en utbildning (vilket Jude trots allt inte lyckas med). Judes

misslyckande blir ett manifest för att hårt jobb och ihärdighet inte räcker till för att stiga uppåt i samhället (utan är något man föds till), medan Colthursts lyckade målarkarriär visar på möjligheterna till social rörlighet.

Efter den första kyssen med Sue bestämmer sig Jude för att lämna sina aspirationer för kyrkan:

Strange that his first aspiration – towards academical proficiency – had been checked by a woman, and that this second aspiration – towards apostleship – had also been checked by a woman. 'Is it,' he said, 'that the women are to blame; or is it the artificial system of things, under which the normal sex-impulses are turned into devilish domestic gins and springes to noose and hold back those who want to progress?' (Hardy 1963, 261)

Jude väcks upp ur sina illusioner med hjälp av Arabella och Sue, men samtidigt beskyller han dem här för att hålla honom tillbaka från att sträva framåt. Än en gång framkomme att Jude är lättpåverkad. Det fungerar som en kontrast till Colthurst. Colthurst däremot är inte beredd att offra det romantiska geniets självklara individualitet till något pris, och vägrar att vara beroende av någon. Han offrar allt för konsten: "He would starve rather. He built his work on sure foundations, on certain deep convictions, and to change would be to prostitute his talent" (Malet 1981, 55). Liksom citatet förutspår blir det istället Jenny som bokstavligen blir tvungen att prostituera sig för att livnära honom och deras gemensamma barn Dot i Paris – något Colthurst inte kan förlåta henne för. Colthurst offrar människorna i sin närhet, medan Jude skyller på människorna i sin närhet, men offrar sig själv. De romantiska idealen och ambitionerna tar sig här olika uttryck.

Ett element som förenar de båda manliga huvudkaraktärerna och fungerar som en direkt parallell till fin-de-siècle mentaliteten i Hardys och Malets samtid är deras pessimism. De båda två är självmordsbenägna (vilket jag går närmare in på senare) och trots deras starka ambitioner ser de samtidigt pessimistiskt på framtiden. Judes pessimism karakteriseras redan tidigt i romanen genom en scen där han känner stark sympati med några råkor ute på en åker och istället för att skrämma bort dem, vilket är hans jobb, matar han dem (Hardy 1963, 11–13). Ägaren till åkern, Mr. Troutham, råkar komma förbi och ger Jude en ordentlig uppläxning. Kort därefter tänker Jude bland annat: "Nature's logic was too horrid for him to care for. That mercy towards one set of creatures was cruelty towards another sickened his sense of harmony" (Hardy 1963, 15). Patricia Ingham som jämfört den tidigare versionen av Hardys manus med den slutgiltiga skriver att:

This originally must have been even more prominent, since the first episode in the book telling of the schoolmaster's departure did not exist. The Troutham episode seems to be used to make two points: the boy's sensitivity, and his innate pessimism. (Ingham 1976b, 167)

Scenen tar fram Judes känslighet och intima relation till djuren och naturen, men framhäver, som Ingham påpekar, också hans pessimism som sedan blir återkommande genom hela romanen genom hans depressivitet (Hardy 1963, 141, 179, 235) och livsleda. Samma drag karaktäriserar också Colthurst. Han säger till exempel till Mary, på bjudningen där de träffas för första gången:

'I wonder if one will ever get over this execrably bad habit of caressing the idea of an utterly improbable future, instead of limiting one's desires to the possible and the present', he said. 'These magnificent journeys of mine, for instance, lie in an entirely improbable future – a future when the general public shall have developed a desire for innumerable "James Colthurst" – you know that hateful way of speaking of a man's pictures? – to hang on the walls of its smug suburban dining-rooms. [...] So it is a future past praying for.' (Malet 1891, 122)

Genom sin replik visar Colthurst en viss nedlåtenhet och skepsis mot vad framtiden kommer att föra med sig. Ivern att skapa något nytt slås ner av de pessimistiska framtidsutsikterna.

Genom Judes och Colthurst livsleda, deras förbindelse till det förflutna genom Arabella och Jenny, men också genom deras romantiska drag och deras ambitioner att göra framsteg, gör att det går att hitta fler likheter dem emellan än vad Schaffer gör anspråk på. Samtidigt har karaktärerna vissa fundamentalt olika förhållningssätt som skiljer dem åt, som bland annat deras förhållande till dröm och verklighet. Likheterna och olikheterna visar ändå inte på några direkta parodiska inslag, utan kan istället relateras till deras gemensamma samtid. De är starkt förknippade till fin-de-siècle mentaliteten genom sin pessimism och deras outröttliga strävan till framsteg och utveckling: Colthurst genom sin konst och Jude genom utbildning. I slutändan blir det ändå just den här framåtsträvan som gör att de kommer in på olika vägar. Colthurst lyckas och når framgång och berömmelse, medan Jude misslyckas i sina försök till utbildning och möjligheten att klättra uppåt i samhället. Trots att de båda i romanernas slut till sist möter döden, gör Colthurst det som en representant för modernitet och framåtsträvan, medan Jude gör det i egenskap av stagnation och misslyckande. I vilken mån de varit benägna att själva påverka sina öden undersöker jag i följande kapitel.

### 3. Tematiska likheter och olikheter – den fria viljan som grundläggande problematik

Till vilken mån karaktärerna i *Jude the Obscure* och *The Wages of Sin* kan påverka sitt öde, utgör de båda romanernas grundtematik. Möjligheterna till att välja både partner, motverka och påverka sitt arv, liksom möjligheten att försona sina synder, löper som en röd tråd genom de båda verken. Bland annat Harold Bloom läser *Jude the Obscure* som en direkt referens till Arthur Schopenhauers filosofi om människans vilja i *The World as Will and Representation* (1818 och 1844) (Bloom 1987, 1). Schopenhauers tanke om viljan kan uttryckas genom: ”The will or desire in humans is what sets us up for disappointment, so the desire for more is the root of all suffering” (*British Library*, ”Essay by Schopenhauer about reason and will”, ingen sidnumrering). Schopenhauer figurerar också i *Wages* (Malet 1891, 110) och samma tematik går också att hitta där.

Många av de tematiska frågorna som behandlas i romanerna kan ses ha en direkt koppling till samhällsklimatet och de pågående samhällsdiskussionerna i fin-de-siècle Britannien. Diskussionen om människans arv och hennes möjlighet till att påverka det hade sin naturliga början i Darwins *On the Origins of Species* (1859) som gjorde darwinismen till ett utbrett samtalsämne. Samtidigt utmanade darwinismen den kristna kyrkans ställning, vilken redan var ämne för kritik i och med äktenskapsfrågan och speciellt kvinnans ställning i äktenskapet. På vilket sätt de äktenskapskritiska böckerna använder sig av eller tar avstånd från den kristna traditionen respektive darwinismen blir en avgörande skiljelinje mellan de två romanerna.

I det här kapitlet undersöker jag *Wages* och *Judes* relation till de här frågorna och tar genom det upp deras förhållande till varandra. Kan *Judes* förhållande till de här sakfrågorna ses som svar på och kritik mot *Wages*, eller hittar de sin naturliga förklaring i samhällsklimatet?

#### 3.1 Äktenskapsfrågan

En stor del av den viktorska litteraturen handlar på ett eller annat sätt om giftermål och problematiken kring det. Äktenskapet i 1800-talets Britannien var, liksom i många andra delar av den västerländska världen, en pakt som hade en väsentlig betydelse för

ens ställning i samhället. Sexuella relationer var strängt taget inte möjliga före äktenskapet och skedde de, hade de speciellt för kvinnans del förödande konsekvenser. Mot slutet av 1800-talet började fler och fler kritiska röster höjas mot speciellt kvinnans ställning inom äktenskapet och inom litteraturen skapade verk som Henrik Ibsens *Ett dockhem* (1879) debatt. På ett samhälleligt plan röstades bland annat en del lagförslag igenom som förbättrade kvinnans ställning i äktenskapet, som ”The Married Women’s Property Act” (1882), som gav gifta kvinnor en ny möjlighet att kontrollera sin egendom (Delyfer 2015, 166). De båda böckerna granskar kritiskt det institutionella äktenskapets ramar, men hur kritiken tar sig uttryck och mot vem den riktas skiljer ändå de två romanerna åt.

### 3.1.1 Det familjära äktenskapet och möjligheterna till val

I både *Jude* och *Wages* är äktenskapsfrågan ett elementärt tema som fungerar som romanernas grundintrig. I Hardys efterord till *Jude*, som lades till år 1912, skriver han att: ”The marriage laws being used in great part as the tragic machinery of the tale...” (1963, viii) och också i *Wages* är äktenskapet motorn i intrigen. Möjligheterna till olika former av äktenskap i böckerna speglar karaktärernas möjlighet till att göra val. Samtidigt blir relationen till äktenskapet ett uttryck för hur böckerna förhåller sig till darwinismen och modernismen.

*Jude the Obscure* inledande epigraf lyder: ”The letter killeth”. Citatet är taget ur Nya Testamentet, Korintierbrevet 3:6, och fortsätter i originalet: ”The letter killeth, but the Spirit giveth life”. Citatet reflekterar förhållandet till både lagen och trosföreställningar och hur bokstavligt de tas. I *Jude* kommer det här fram genom hur ett kärleksförhållande behöver vara något lagstadgat, nerskrivet och officiellt, för att accepteras. Sue och Jude lever lyckliga som älskare utan att officiellt vara gifta, men samhället kan inte acceptera deras förhållande och de blir tvungna att gå tillbaka till sina tidigare, lagliga makar Phillotson och Arabella. I *Wages* knyts däremot inga äktenskap, utan äktenskapet förebådas endast genom förlovningar mellan karaktärerna: Mary förlovar sig med Mr. Aldham, men bryter senare förlovningen, Lance friar till Mary men hon tackar nej, och trots att Jenny och Colthurst borde vara gifta till följd av sin relation gifter de sig aldrig. På det här sättet framkommer kritiken i *Wages* mer subtilt än vad den gör i *Jude* där både Arabella och Jude, liksom Phillotson och Sue går igenom skilsmässor.

Talia Schaffer myntar begreppet ”familiar marriage”<sup>27</sup> i boken *Romance’s Rival* (2016) för att beteckna ett vanligt fenomen i den viktorianska romanen, det vill säga ett äktenskap som inte baserar sig på passion eller direkt kärlek. I *Wages* personifierar Aldham den här typen av äktenskap, men också Marys kusin Lancelot. Schaffer skriver: ”In fiction, the familiar suitor’s main problem is that he tends to be rather boring. He is often significantly older [...] or so well known that the woman takes him for granted [...]. Erotic attraction is not usually one of the benefits of familiar wooing” (Schaffer 2016, 5). Träffande är att Mary beslutar sig för att gifta sig med Aldham för att: ”If he still wants me he may have me – for he gives me no feelings” (ibid., 313). Schaffer skriver att det vanligaste narrativet i den viktorianska äktenkapsromanen består av en rivalitet mellan den familjära friaren och en romantisk friare: ”Victorian marriage plots very often stage a rivalry between a familiar and a romantic suitor, something Jean E. Kennard called ’the two-suitor plot’” (Schaffer 2016, 7). Den romantiska friaren karaktäriseras av både mystik, fara och passion – vilket å sin sida passar in på Colthurst. Det går med andra ord lätt att applicera ”two-suitor” intrigen på *Wages*.

I *Jude* är förhållandena annorlunda. Här består intrigen nämligen av två friare som passar in på Schaffers definition av den familjära friaren. Den första är självklart Phillotson, som är familjär genom att han är Judes före detta lärare och har möjligheten att ge Sue ett jobb som lärare, han är äldre och gestaltas dessutom ofta som tråkig. Men Phillotsons rival är inte en okänd och farligt passionerad friare, utan en annan familjär friare, det vill säga Jude. Schaffer skriver att: ”Often the familiar suitor was a cousin, sometimes a foster sibling” (Schaffer 2016, 4). Jude och Sue är kusiner och liksom Phillotson representerar Jude också trygghet. Därtill känner Sue inte heller (i alla fall till att börja med) någon direkt erotisk dragning till Jude. Hon avvisar honom bland annat med orden: ”’You mustn’t love me. You are to like me – that’s all!’” (Hardy 1963, 186). Däremot är Sue ändå till slut villig att inleda en sexuell relation med Jude, i kontrast till den äcklad hon känner inför att fysiskt vara med Phillotson. Trots det kan ingendera av dem karaktäriseras som en så kallad romantisk friare, utan Sues alternativ är med andra ord begränsade till enbart familjära äktenskap.

---

<sup>27</sup> I brist på en etablerad svenskspråkig term för fenomenet, använder jag mig i fortsättningen av termen ”familjärt äktenskap” som synonym för ”familiar marriage”.

I *Wages* finns också ett annat förhållande som kan kategoriseras som ett familjärt förhållande, och det är förhållandet mellan Mary och hennes kusin Lancelot. Lancelot friar till Mary, men Mary nekar, just på grund av att hon ser Lancelot som för tråkig. Hon säger till Madame Jacobini:

Lance would not give me room enough. He would cramp me. It is even conceivable I might get a little tired of him. He is a darling,' she repeated, with conviction, 'but he is also a wee bit of a bore. He has no imagination. He is quite too solid'. (Malet 1891, 172)

Schaffer menar att det familjära äktenskapet också kunde öppna möjligheter för kvinnan, genom att det var så tryggt: "The cousin may be a worrisome option if one sees marriage solely as a sexual partnership, but an ideal choice in a culture that imagines marriage in terms of a future of shared work and familial stability" (Schaffer 2016, 125). Men Mary väljer bort Lance, eftersom hon vill något mer, hon eftersträvar inte stabilitet utan utveckling. Schaffer skriver att: "Familiar marriage understood life as duration, but romantic marriage intended intense immediacy. Familiar marriage spoke from tradition, while romantic marriage expressed modernity" (Schaffer 2016, 8). På det sättet har Mary en helt annan förutsättning till utveckling än vad Sue har, vars båda friare kan räknas som familjära. Därmed kan Mary också till en högre grad ses som en representant för modernitet.

Medan det möjliga äktenskapet mellan Mary och Lance ses som något tråkigt, men tryggt, medför äktenskapet mellan Jude och Sue helt andra slags faror. Jude och Sue oroar sig över den ärftliga "förbannelsen" som hänger över deras släkt, vilken innebär att de som gifter sig råkar ut för missöden. Den ärftliga förbannelsen kritiserar samtidigt äktenskapet mellan två kusiner och betonar det incestuösa i att två släktingar bildar ett förhållande. Schaffer skriver att:

The new anxiety about cousin marriage literally and figuratively descended from Darwin. Not only did a Darwinist anxiety about heritability generate challenges to cousin marriage, but Charles Darwin himself, who had married a cousin, part of a long line of intermarried Darwin-Wedgwood clans, asked his son to investigate cousin marriage. (Schaffer 2016, 127)

Farhågorna som började förknippas med ett endogamiskt äktenskap blir synliga i Jude och Sues förhållande, som karakteriseras av rädsla för förbannelsen och för att göra "fel" i samhällets ögon. Jude är hela tiden medveten om att det bokstavligen finns risker med att gifta sig med sin kusin, genom förbannelsen, medan situationen är mer tvetydig i *Wages*. Den enda i *Wages* som tydligt motsätter sig kusinäktenskap är Marys moster Caroline Crookenden, som säger: "I have always strongly disapproved of first cousins marrying" (Malet 1891, 14). Eftersom Caroline Crookenden enbart är en



bifigur i romanen och som förutom sitt lugna temperament beskrivs ha ”a very healthy reserve force of egotism” och ”some small prejudice” (ibid. 8), har hennes röst inte den typ av auktoritet som skulle göra hennes åsikt avgörande. De andra karaktärerna i boken ställer sig däremot neutralt eller positivt till kusinäkenskap och mer specifikt äktenskapet mellan Lance och Mary. I *Jude* har kusinäkenskapet däremot en helt annan typ av tabu över sig. Jude intalar sig själv om att inte få bli förälskad i Sue med:

The first reason was that he was married, and it would be wrong. The second was that they were cousins. It was not well for cousins to fall in love even when circumstances seemed to favour the passion. The third: even were he free, in a family like his own where marriage usually meant a tragic sadness, marriage with a blood-relation would duplicate the adverse conditions, and a tragic sadness might be intensified to tragic horror. (Hardy 1963, 105)

Jude kan ändå inte stå emot sin attraktion till Sue och det hela slutar olyckligt med tragedin med Little Father Time och deras barn. Det blir till en tragisk parodi på äktenskapet, men, också en slags parodi på den något olyckliga relationen mellan Lancelot och Mary i *Wages*, vilket speciellt kommer fram i en specifik scen.

### 3.1.2 Parodi vid altaret

Lancelot är och har alltid varit kär i Mary, men då han friar till henne tackar hon nej. Istället blir Mary förlovad med Mr. Aldham och en tid efteråt träffas Mary och Lance på en bjudning. Under bjudningen utbrister Lances otaktiska syster Carrie, som är omedveten om Lance och Marys relation: ”I was thinking at dinner you’ll have to give Polly away; won’t you, Lance?” (Malet 1891, 339). Situationen är pinsam för både Mary och Lance, eftersom det vore hjärtlöst av Mary att ha Lance att följa henne till altaret, då han själv velat vara den som står i andra ändan och tar emot henne. Carrie vet däremot ingenting om deras relation och är mycket enträgen i sitt förslag. Scenen är utdragen och blir nära på farsaktig då Carrie inte slutar tjata. Trots det tar den fram Marys och Lances intima relation och att de bryr sig om varandra, fastän de inte kommer att gifta sig. Mary, som redan oroat sig för att hon sårat Lance för alltid genom att tacka nej till honom, vill också här visa honom respekt och avvisar bestämt Carries förslag.

Samma konstellation finns att hitta i *Jude*, med den skillnaden att Jude verkligen blir tvungen att föra Sue till altaret. Scenen i *Wages* är så specifik och egenartad att det är svårt att inte se en parallell till den i *Jude*. Tragedin i *Jude* förstärks av att det är Sue själv som ber Jude om att göra det, trots att hon vet om att Jude har

känslor för henne. Hardy för scenen ännu längre än så. Jude tvingas också öva att gå uppför altaret ensam med Sue före bröllopet:

They strolled undemonstratively up the nave towards the altar railing, which they stood against in silence, turning then and walking down the nave again, her hand still on his arm, precisely like a couple just married. The too suggestive incident, entirely of her making, nearly broke down Jude. (Hardy 1963, 207)

Förhållandena är betydligt grymmare mot karaktärerna i Hardys version. Scenen visar också Sue i ett mycket osympatiskt ljus. Det att hon för det första har bett Jude följa henne till altaret, och för det andra övar ceremonin med honom inne i kyrkan kan svårligen läsas som annat än okänslighet och till och med grymhet. Samtidigt kan scenen läsas som en konkret uppvisning i hur Judes äktenskap med Arabella förhindrar honom från att vara den som gifter sig med Sue, vilket framhäver tragiken i situationen. Under deras övninig i kyrkan är Sue naivt ivrig och Jude tänker: "She does not realize what marriage means!" (Hardy 1963, 207). På samma gång förlöjligar scenen också Jude, eftersom han lydigt går med på allting Sue ber om, fastän hennes krav i läsarens ögon är både överdrivna och hjärtlösa. Scenen i *Jude* blir en hyperbolisk och okomisk parodi på scenen i *Wages* och kusinförhållandet. Det kan läsas som en form av Ben-Porats definition av kombinationen av direkt och indirekt satirisk parodi, där målet för parodin är både världen i *Wages* och den riktiga världen. Det här genom att scenen inte bara blir en överdrift på scenen i *Wages*, utan också genom att kritiken i ett bredare perspektiv riktar sig mot till exempel nymodigheter.

I scenen i *Wages* kontrar Mary Carries förslag med att Madame Jacobini kommer att föra henne till altaret. Carrie är chockerad över att en kvinna kommer att göra det och svarar: "Oh dear, will she? Isn't it rather odd to have a woman give you away? I think Lance would be much nicer" (Malet 1891, 339). I *Jude* förklaras Sues beteende i altarscenen med att hon vill göra nya saker, sådana som aldrig gjorts förut. Under scenens gång utropar Sue: "I like to do things like this" och fortsätter "They are interesting, because they have probably never been done before" (Hardy 1963, 207). Då Jude visar att han är obekvämt med vad de håller på med utbrister Sue: "My curiosity to hunt up a new sensation always leads me into these scrapes. Forgive me!" (ibid. 208). Sue blir en slags nidsbild för hur man blint rusar framåt i behov av nya sensationer och upplevelser. Det kan läsas som en kritik mot Marys vilja att göra saker på ett nytt sätt och låta Madame Jacobini föra henne till altaret.

Den hjärtlösa och överdrivna scenen i *Jude* kan läsas ha sin förklaring i att den kritiserar den liknande scenen i *Wages*. Genom altarscenen i *Jude* sätts Sue i

en ofördelaktig dager och hennes iver för att göra saker ”på ett nytt sätt” inte bara förlöjligar henne, utan kan också läsas som en kritik av Marys förslag på att Madame Jacobini kunde överlämna henne till sin nya make. Sues gestaltning får ändå mycket mer långtgående följder, i och med att hon samtidigt fungerar som *Judes* huvudsakliga kritiker av äktenskapet.

### 3.1.3 Talespersonerna för kritiken av äktenskapet

Vem som framför kritik mot det institutionella äktenskapet och hur, har konsekvenser för hur de båda romanernas kritik kan tolkas. I det här kapitlet undersöker jag vem som kritiserar äktenskapet och vad kritiken innebär.

I *Wages* kommer kritiken mot äktenskapet främst fram genom Mary. Hon säger till exempel till Madame Jacobini: ”Marriage is a sort of grave, Sara, in which, it seems to me, women are called upon to bury a whole lot of precious and delightful possibilities” och fortsätter: ”To begin with, marrying one man is equivalent to refusing all other men. And that is an agitating consideration, for many men have merits” (Malet 1891, 169). Genom Marys repliker kommer hennes känsla för frihet och hennes ovilja att binda sig fram. Mary ser äktenskapet som ett oundvikligt ont som kommer att begränsa hennes liv. För henne är äktenskapet varken direkt kopplat till fri vilja eller kärlek, utan snarare en formalitet.

Marys kritik har en viss pondus, eftersom hon fungerar som romanens protagonist. Men, hon beskrivs å andra sidan flera gånger i romanen som ”changeable” (Malet 1891, 30, 136, 161, 170, 298), vilket delvis underminerar hennes kritik och gör henne mindre trovärdig. Därför är det viktigt att *Wages* framför kritik mot det institutionella äktenskapet också genom en annan karaktär: Marys farbror Kent Crookenden. Han säger bland annat:

A marriage of reason has always appeared to me a wretched travesty of – well, of a very beautiful thing; a travesty so wretched that no person respecting his own intelligence could be guilty of lending himself to it. For the only justification of the very peculiar relationship we take so calmly for granted under this name of marriage is love. (Malet 1891, 421)

Att det är just Kent Crookenden som säger det här har en viss betydelse. Catherine Delyfer skriver att: ”Significantly, the viewer [Kent Crookenden] whom Malet has built into her *dispositif* is an observation expert, a member of the Anthropological Society and an ethnographer specializing in the study of matrimony” (Delyfer 2015,

53). Kent har en position och en bakgrund som gör honom till en övertygande och trovärdig kritiker av äktenskapet. Delyfer fortsätter:

In other words, Kent's ethnographic training has taught him to strive for objectivity while being a part of the culture he studies – to participate, remain open, sympathetic and benevolent, without ever attempting to intervene. His neutral point of view, his attention to detail and his interest in social rituals mark him as a worthy Naturalist authorial voice within the text. (Delyfer 2015, 54)

Kent är inte medverkande i själva berättelsen, vilket förstärker hans objektivitet och ger kritiken av äktenskapet en behövlig auktoritet.

I *Jude* är det däremot anmärkningsvärt att Sue är den som i huvudsak framför kritik mot både äktenskapet och kyrkan, eftersom bilden som ges av henne på många sätt inte är fördelaktig. Trots att hon är beläst och intellektuellt begåvad, undergräver hennes framställning delvis hennes auktoritet. Jude, som mot slutet av romanen blir mer kritisk mot det institutionella äktenskapet, blir det i princip genom Sue. Hennes kritik kommer bland annat fram genom uttalanden som: "Now if I had done such a thing it would have been different, and not remarkable, for I at least don't regard marriage as a Sacrament. Your theories are not so advanced as your practice!" (Hardy 1963, 199) och "It is as culpable to bind yourself to love always as to believe a creed always, and as silly as to vow always to like a particular food or drink!" (ibid. 268). På samma sätt får Sue också Phillotson att ändra sin synpunkt på äktenskapet och gå med på att Sue flyttar ut ur deras gemensamma hem. Han resonerar med sin vän Gillingham:

I know I may be wrong – I know I can't logically, or religiously, defend my concession to such a wish of hers; or harmonize it with the doctrines I was brought up in. Only I know one thing: something within me tells me I am doing wrong in refusing her. (Hardy 1963, 277)

Gillingham, lärare han också, är starkt av den åsikten att Sue borde stanna med Phillotson och uttrycker till exempel: "I think she oughted to be smacked, and brought to her senses – that's what I think!" murmured Gillingham, as he walked back alone" (ibid. 280). Varken Phillotson eller Gillingham framställs som helt och hållet rationella karaktärer, trots sin utbildning. Intressant är ändå att berättarens sympatier skiftar mer till Gillinghams fördel, än till Phillotsons, under romanens gång. Då Phillotson till exempel inte vill säga upp sig från sitt jobb på grund av skandalen med Sue, råder Gillingham honom att göra det för att inte förvärpa sin position. Berättaren kommenterar: "To this good advice, however, Phillotson would not listen" (ibid. 298). Läsaren ges bilden av att Phillotson inte är tillräknelig och att han gått för långt i att vara Sue till viljes. Både Jude och Phillotson ändrar sin syn och sina åsikter om

äktenskapet i enlighet med Sues vilja, men samtidigt framstår de som löjliga då de gör det. Resultatet blir att Sues kritik och hennes påverkan på de två manliga karaktärerna delvis undergrävs av att hennes karaktär är så inkonsekvent.

Sues inkonsekvens kulminerar i att hon ändrar åsikt om äktenskapet mot slutet av boken och vill gifta sig med Phillotson igen: "I see marriage differently now. My babies have been taken from me to show this! Arabella's child killing mine was a judgement – the right slaying the wrong" (Hardy 1963, 422). Sues ändring av åsikt resonerar med Marys "changeable" natur. Hennes konvertering tillbaka till kristendomen blir kulminationen av den här föränderliga naturen. Schaffer skriver: "Through most of *Jude*, Sue is an exaggerated version of Mary Crookenden, and in her conversion experience she becomes a violent caricature of James Colthurst" (Schaffer 1996, 276). Schaffer syftar här på att också Colthurst går tillbaka till sin första partner Jenny, liksom Sue går tillbaka till Phillotson efter att hon blivit troende. Schaffer läser det som en parodi på Colthurst och skriver vidare att "Hardy punctures the idea of a great religious renunciation" (ibid.). Det som också händer i och med Sues konvertering är inte bara att det ger en konfunderande bild av Sue och religiöst avståndstagande, men också att Jude får ta över som talesperson för kritiken mot äktenskapet och kyrkan:

After converting me to your views on so many things, to find you suddenly turn to the right-about like this – for no reason whatever, confounding all you have formerly said through sentiment merely! [...] What I can't understand in you is your extraordinary blindness now to your old logic. Is a woman a thinking unit at all, or a fraction always wanting its integer? (Hardy 1963, 424)

Sues omvändning ifrågasätter inte bara hennes auktoritet, utan blir också ett sätt att ifrågasätta den "kvinnliga logiken". Således faller slutligen en stor del av skulden på kvinnans axlar i Hardys kritik av äktenskapsfrågan. Där Mary och Kent Crookenden visar på bristerna i äktenskapet genom att ifrågasätta båda köns roll, framställs det som att kvinnan blir den felande länken i Hardys version. Sue är inte bara inkonsekvent, utan också manipulativ på ett liknande sätt som Arabella. Hennes föränderlighet kan ses som en karikatyr på Marys personlighet och drar samtidigt mattan under all den kritik Sue framfört mot äktenskapet. I Hardys roman blir det i själva verket till slut oklart om kritiken framförs mot den moderna kvinnan eller mot äktenskapet som institution. Där det i Malets fall tas fram alternativa sätt att leva tillsammans utanför äktenskapets ramar, slutar den alternativa livsstilen i Hardys fall i katastrof.

Kritiken mot äktenskapet i *Jude* framförs i första hand genom överdrift: Arabella är illvillig och lurar medvetet Jude in i ett destruktivt förhållande och Phillotson och Sue gifter sig till följd av att Sue är överdrivet plikttrogen mot ett löfte hon tidigare gett till Phillotson. Sue säger till Phillotson:

You had got my promise a long time before that, remember. Then, as time went on, I regretted I had promised you, and was trying to see an honourable way to break it off. But as I couldn't I became rather reckless and careless about the conventions. (Hardy 1963, 267)

Under Sues och Phillotsons förhållande ligger också sympatierna till största delen hos Phillotson, medan Sue beter sig inkonsekvent. Schaffer läser också in att kvinnorna skuldsätts i Hardys version: "While *Wages* shows two women victimized by a man's guilt-ridden indecision, *Jude* depicts a man victimized by two women's selfish decisions." (Schaffer 1996, 270). Huruvida Sues val, i fråga om att både gifta sig och gå tillbaka till Phillotson, är själviskt förblir oklart i Schaffers analys. Däremot kan det ses som att Sues tillbakagång till Phillotson är allt annat än självisk, i och med att hon genom det anpassar sig till samhällets och lagens konventioner – vilket blir hennes tragedi. De överdrivna förhållandena kan ses som en följd av att Hardy parodierar *Wages* äktenskapsintrig, även här kan med andra ord en kombination av Ben-Porats indirekta och direkta satiriska parodi skönjas, genom att kritiken riktar sig både mot äktenskapsintrigen i *Wages*, men också mot äktenskapslagarna i samhället.

Sammantaget blir Hardys kritik av äktenskapet betydligt fränare, men också mindre enhetlig än Malets kritik. Genom att visa på problemen med ett kusinäktenskap, liksom att låta Jude och Sue fullfölja förslaget som görs för Mary och Lance om att gå uppför altaret tillsammans, markeras att Hardy ställer sig både kritiskt och parodiskt till kusinäktenskapet överlag (vilket kan ses vara en konsekvens av darwinismen) och mer specifikt det i *Wages*. Schaffers indelning av viktorska äktenskap i familjära äktenskap och romantiska äktenskap, visar också på den trängda situation Sue befinner sig i, jämfört med Mary som har möjligheten att välja ett mer modernt och stimulerande förhållande än det familjära äktenskapet. Malets användning av Kent Crookenden som talesperson för kritiken mot det kyrkliga äktenskapet fungerar stadgande, medan Sues roll som talesperson i Hardy ifrågasätts och till och med förlöjligas. Resultatet blir att till skillnad från de samhälleliga krafter som var i rörelse i slutet på 1800-talet i fråga om kvinnans roll i äktenskapet, framstår Hardys framställning av äktenskapsrollerna som om problematiken låg hos kvinnan själv. Å andra sidan kan det misslyckade äktenskapet också ses som en följd av Judes

illusioner och Judes och Sues ärftliga förbannelse. Sammantaget ges ändå inte andra alternativ till äktenskapet i *Jude*, där relationerna leder till tragedi. I *Wages* illustreras däremot nya sätt att se på och förhålla sig till äktenskapet, genom bland annat Marys förhållande till Colthurst. Men hur romanerna förhåller sig till andra traditioner ger en mer mångbottnad bild av böckerna.

## **3.2 Darwinism och religion – brutna traditioner och trosföreställningar**

I och med Darwins banbrytande *On the Origins of Species*, blev människan sammanförd med djuren på ett tidigare otänkbart sätt. Darwinismen fick en snabb spridning i det viktorianska samhället och syntes snart också i litteraturen. Carolyn Burdett skriver att: ”The theory of evolution affected not just scientific debate but was soon part of the Victorian imagination, shaping the plots, images and metaphors of its literature and culture” (Burdett 2014, ingen sidnumrering). Fenomenet finns att hitta i *Jude* och *Wages*, som i min läsning tar del av den pågående debatten mellan den kristna kyrkan och darwinismen. I andra hand blir det en fråga om att bryta sig loss från traditioner, också på ett litterärt plan.

### **3.2.1 Böckernas förhållande till kristendomen**

Den protestantiska tron var en stark grund för den engelska identiteten under 1800-talet. Patrick R. O'Malley skriver i ”The Novel and Religion: Catholicism and Victorian Women's Novels” att: ”Indeed, [...] the undergirdings of English (and British) national identity were, at least from the end of the 17th century, defiantly Protestant” (O'Malley, ed. Rodensky 2013, 25). Den starka kopplingen till den engelska kyrkan kommer också fram i *Wages* och *Jude*.

*Wages* är den av böckerna som tydligast är kopplad till en religiös tradition. Schaffer skriver att: ”*Wages* leans heavily on symbolic terms, uses a religious rather than a realist plot structure [...]” (1996, 262). *Wages* religiösa struktur framkommer till exempel genom hur syndarna straffas i slutet, men också genom en genomgående användning av religiös symbolik och kapitelindelningen med namn som ”Satan as an Angel of Light”. Den religiösa symboliken är nästan övertydligt på vissa

ställen, som till exempel i delen St. Michel-Les-Bains. Där betraktar en äldre dam Mary och Lancelot som diskuterar under ett träd och Colthurst uppenbarar sig på scenen, damen utropar: ”*Voilà Satan qui entre dans le paradis!*” (Malet 1891, 155, original kursiv). Förutom den ibland mycket bokstavliga symboliken är också samtliga huvudpersoner starkt förknippade till religiösa sammanhang. Alla huvudpersoner i *Wages* är i princip uppfostrade av präster. Colthursts far var präst (Malet 1891, 175), Jennys far, William Parris, är en präst som på äldre dar blivit manisk (ibid. 60, 62) och Marys farbror Kent Crookenden, som är hennes vårdnadshavare, blev också han präst vid 30-års ålder (ibid. 5). Därmed har Mary, Jenny och Colthurst alla en direkt koppling till kyrkan. Till vilken grad de själva är troende är ändå oklart. Mary bekräftar för Colthurst att hon är kristen (ibid. 272), men vad Jenny och Colthursts personliga förhållande till kyrkan är, förblir oklart. Med andra ord går det lätt att konstatera att *Wages* på ett symboliskt och tematiskt plan är starkt beroende av kristendomen och att karaktärerna själva genomsyras av en eller annan form av religiositet.

I *Jude* har också karaktärerna en stark koppling till kristendomen. Framför allt Jude själv har ett intimt förhållande till kyrkan, inte minst genom hans relation till sina drömmars stad Christminster (observera användningen av Christ, Kristus, i namnet) som åtskilliga gånger jämförs med Jerusalem (Hardy 1963, 18, 20, 396). En av orsakerna till att Jude vill komma till Christminster är för att kunna utbilda sig till präst, men han misslyckas som bekant med sina planer. På grund av det, liksom hans förhållande med Sue som är starkt kritisk till kyrkan, blir hans förhållande i slutändan tudelat. Sues kritik av kyrkan framkommer på ett flertal ställen i romanen, till exempel genom att hon hellre vill besöka järnvägsstationen än kyrkan: ”The Cathedral was a very good place for four or five centuries ago; but it is played out now ...” (ibid. 160). Hennes uttalande för fram kyrkans avtagande ställning i samhället och hur den urbana miljön erövrat mark från kyrkan. Järnvägsstationen och möjligheterna till rörlighet blir ett alternativ till kyrkan och i bredare mening det stillastående, medeltida Christminster, och kristendomen.

Sues kritik av kyrkan leder till att Jude småningom ändrar sina trosföreställningar: ”That may have *been* my view; but my doctrines and I begin to part company” (Hardy 1963, 258, original kursiv) och blir liksom Sue kritisk till kyrkans föreskrifter. Intressant är ändå att både Jude och Sue är så beroende av kyrkan, trots sin kritik. Under hela romanens gång är de båda starkt beroende av kyrkan på grund av deras jobb: den förre som stenhuggare och den senare som målare av



ecklesiastiska målningar och skrifter. Då det mot romanens slut blir svårare och svårare för dem att hitta jobb, framstår beroendeförhållandet som tragiskt. Till skillnad från *Wages* ifrågasätter ändå Jude, Sue och också Phillotson sin tro, medan Colthurst, Jenny och Mary inte gör det. Därför riktar sig kritiken i *Wages* i det stora hela enbart mot äktenskapet och inte kyrkan i sig, medan den i *Jude* riktar sig mot både äktenskapet och den kristna kyrkan. Där *Wages* enligt Schaffer använder sig av ett religiöst intrigupplägg, menar hon att Hardy dekonstruerar 1800-talets största narrativ, det vill säga kristendomen: "[...] Hardy's innovation resided in his rewriting of a prior text (a technique which is vital for early Modernism), in his revolt against realism and in his repudiation of one of the Grand Narratives of the nineteenth century (Christianity) [...]" (Schaffer 1996, 280). Revolten mot det kristna narrativet – och genom det samtidigt mot Malets intrigupplägg – blir att den verkliga syndaren ur kristet perspektiv, alltså Arabella, utgår som segrare, medan Jude och Sue straffas obönhörligt.

Intriguppläggnaden ramas ytterligare in av böckernas olika förhållande till kyrkan och också darwinismen, genom att romanerna har en inbyggd profetia som presenteras tidigt i romanen, men vars grunder ligger i motsatta traditioner. Judes och Sues öde förutbestäms av deras släkt och "ärftligheten" med misslyckade äktenskap. I artikeln "Reorienting the *Bildungsroman*" om *Jude the Obscure* och Malets roman *The History of Sir Richard Calmady*, skriver Jill Ehnenn: "In fin-de-siècle discourses, anxieties about progress converge with anxieties regarding legacies and heritability" (Ehnenn 2017, 153). "Förbannelsen" i *Jude* kan därmed läsas som ett symptom på oron med darwinistisk ärftlighet. Colthursts och Jennys öde förutbestämt däremot av en predikare – Jennys far, predikaren William Parris. Han anses vara manisk, eller galen, och säger i början av boken till Jenny:

'Woe to the fulish virgins!' he cried; 'woe to the rebellious daughters! For they assemble for mun together. They go up along through the streets of the city wi' singin', callin' on to one another, [sic] Let us put on our grudely apparel, let us go forth wi' laughter, to the sound o' the tabret an' harp. [...]

Parris paused, opened his wild blue eyes wide, fixing them on his daughter, and spread out his large hands as in repudiation. His voice rose almost to a cry. 'But no man shall be found to petty mun,' he said, 'nor zuccour their fatherless children.'<sup>28</sup> (Malet 1891, 61–62)

---

<sup>28</sup> Jag läser det dialektala ordet "mun" i enligt med Joseph Wrights *The English dialect dictionary, being the complete vocabulary of all dialect words still in use, or known to have been in use during the last two hundred years* (1898): "Mun is the commonest form of 'them' in North Devon, and the Exmoor district of Somerset, but it is never emphasized" (Wright 1898, 204).

William Parris profetia kan läsas som en varning för hur det går för de kvinnor som bryter mot de kyrkliga föreskrifterna och har utomäktenskapliga förhållanden. Förbannelsen/profetican i *Jude* går däremot ut på vad som händer om man bryter mot arvsprinciperna. *Jude* lutar sig mot de darwinistiska föreskrifterna, medan *Wages* lutar sig mot de religiösa.

Därmed är *Wages* i större mån beroende av den kristna traditionen, i och med att en stor del av symboliken och själva intrigupplägget baserar sig på den kristna traditionen. *Jude* refererar till kristendomen, genom att Jude strävar till en position inom den kristna kyrkan, men där *Wages* följer traditionen tar *Jude* tydligare avstånd från den genom att ta in inslag av darwinism och närmar sig modernismen i sin dekonstruktion av det kristna narrativet. Genom att läsa de två böckerna bredvid varandra går det att se *Judes* kritik av kristendomen som en samtidig kritik av *Wages*, det vill säga som en indirekt och direkt satirisk parodi. I det följande går jag in på mer specifika scener och tematik som förekommer i de båda böckerna och studerar romanernas förhållande till varandra och till den kristna, respektive den darwinistiska synen.

### **3.2.2 Moral och religion – grymhet och medlidande som förenande element**

Darwinismen kan ses som en delorsak till att djurens rättigheter började figurera i den brittiska samhällsdebatten och år 1876 instiftade det brittiska parlamentet en ”Cruelty to Animals Act” (Kean 1998, 105) som begränsade vetenskapliga experiment på djur. I både *Wages* och *Jude* förekommer olika former av djurs lidande, ibland på mycket liknande sätt. Djurens lidande blir till en moralisk fråga, men, som har sina rötter i olika traditioner och reflekterar olika former av kritik.

Djur och djurmetaforer var, och är, inte ett ovanligt inslag i litteraturen. I både *Wages* och *Jude* figurerar de också ofta, men här ges de på många sätt en central roll i och med att de båda böckerna inleds med två nyckelscener där huvudpersonernas, Marys och Judes, relation till, och medlidande med, djuren kommer i fokus. *Wages* börjar med en scen ur Marys barndom där hon och hennes kusin Lancelot går ut i en park. Där skjuter han en hare, vilket gör Mary mycket upprörd: ”Mary’s pale face was disfigured by tears. Her eyelids were swollen and red. She looked at him [Lancelot], moreover, with an expression of concentrated reproach and scorn that was anything but complimentary” (Malet 1891, 23). Lance försöker lugna henne och be om förlåtelse, men Mary är utom sig. Den här scenen är en av nyckelscenerna i romanen,

eftersom Mary och Colthurst ser varandra i samband med incidenten för första gången. Intressant är att det finns två scener i *Jude* som långt påminner om den här. Den första scenen kommer också i början av *Jude* (i andra kapitlet liksom i *Wages*) och den andra, som framkommer senare, innehåller också en lidande hare. Jude visar genomgående empati för djurens ställning i romanen och hans tillgivenhet till djuren kopplar honom både till Colthurst och Mary.

Jude karaktäriseras som känslig, till och med överkänslig, och ett sätt att föra fram det här karaktärsdraget är att beskriva Judes ömhet för djuren och naturen. Då Judes dåvarande idol Phillotson flyttar till Christminster tar han farväl av Jude genom att säga: "Be a good boy, remember; and be kind to animals and birds, and read all you can" (Hardy 1963, 5). Hans tillgivenhet till djuren kommer fram i flera scener under bokens gång. Till exempel genom hans relation till råkorna på Mr. Trouthams åker (som intressant nog förekommer i kapitel två i den första delen, liksom Marys scen med haren), som han vill mata istället för att skrämja bort. Då Mr. Troutham ser vad han gör får han en ordentlig uppläxning och efteråt beskrivs det som:

Though Farmer Troutham had just hurt him, he was a boy who could not himself bear to hurt anything. He had never brought home a nest of young birds without lying awake in misery half the night after, and often reinstating them and the nest in their original place the next morning. He could scarcely bear to see trees cut down or lopped, from a fancy that it hurt them; and late pruning, when the sap was up and the tree bled profusely, had been a positive grief to him in his infancy [...] He carefully picked his way on tiptoe among the earthworms, without killing a single one. (Hardy 1963, 13)

Scenen för fram Judes intima relation och respekt för djuren. Elisha Cohn skriver angående scenen med Jude och råkorna: "Following on this episode, Jude's interest in the preservation of animals persistently demonstrates the urgency of moral evaluation, even when that evaluation finds no effective outlet" (Cohn 2015, 47). Judes medkänsla med djuren har därmed en moralisk grund.

Den scen angående relationen till djuren som tydligast för fram *Judes* relation till *Wages* är en där också en hare skadats och dödas. Jude och Sue har varit på deras gemensamma faster Drusillas begravning och hör under natten en hares smärtsamma skrik:

At some time near two o'clock, when he was beginning to sleep more soundly, he was aroused by a shrill squeak that had been familiar enough to him when he lived regularly at Marygreen. It was the cry of a rabbit caught in a gin. [...] Jude could rest no longer till he had put it out of its pain, so dressing himself quickly he descended, and by the light of the moon went across the green in the direction of the sound (Hardy 1963, 256–257)

Jude går ut för att döda haren så den inte behöver lida genom natten (på samma sätt som han tidigare dödat grisen i förbarmande, i samband med hans och Arabellas grisslakt), då han ser Sue genom fönstret som också hållits vaken av harens gnyende. Deras medlidande med den lidande haren för dem samman och Jude säger än en gång till Sue att han älskar henne. Samtidigt för scenen fram hur Judes känslighet tvingar honom (och Sue) till ett konstant lidande. Lucy Bending skriver att Jude "is born to suffer not just because it is part of the human condition to suffer, but because of his ability to feel the seeming sufferings of lower creation" (citerad i Cohn 2015, 50). Liksom tidigare forskning visat på, var Hardy påverkad av Arthur Schopenhauers tankar om människans vilja. Enligt Schopenhauer är människans inre vilja omöjlig att tillfredsställa. Det enda sättet att bli fri från lidandet den omätliga viljan orsakar är enligt Schopenhauer medlidandet. *Nationalencyklopedin* skriver: "Det är emellertid endast *medlidandet*, vilket är etikens fundament, som öppnar vägen till en permanent frigörelse" (NE, "Arthur Schopenhauer", ingen sidnumrering). Judes medlidande med djuren kan läsas som ett sätt att försöka hitta en utgång till lidandet varandets medför.

Samtidigt blir medlidandet inte bara ett sätt att föra samman Sue och Jude, utan scenen talar samtidigt starkt emot människans plågande av djur. Harens lidande beskrivs mycket explicit:

He [Jude] who in his childhood had saved the lives of the earthworms now began to picture the agonies of the rabbit from its lacerated leg. If it were a 'bad catch' by the hind-leg, the animal would tug during the ensuing six hours till the iron teeth of the trap had stripped the leg-bone of its flesh, when, should a weak-springed instrument enable it to escape, it would die in the fields from the mortification of the limb. If it were a 'good catch,' namely, by the fore-leg, the bone would be broken, and the limb nearly torn in two in attempts at an impossible escape. (Hardy 1963, 256–257)

Genom den explicita beskrivningen av det sårade djuret kritiserar Hardy hur fällorna orsakar djuren onödig smärta och deltar således i den pågående debatten om djurplågeri. Samma tendens finns att hitta i grisslaktningsscenen med Jude och Arabella tidigare i romanen. Den här dimensionen finns inte närvarande i scenen med haren i *Wages*. Där fällan gillrats av någon okänd i *Jude*, är det Lancelot i *Wages* som dödar haren. Sue och Jude förenas genom att de gemensamt känner avsky mot den grymma fällan och känner medlidande för det skadade djuret. I *Wages* gör Lances handling att det skapar en diskrepans mellan Mary och honom, som slutligen ändå för dem samman: "Her [Mary's] sobs grew faint and fainter, sinking down into an occasional long-drawn sigh. Her poor little head ached. Unconsciously she leaned against the late disturber of her peace [...]" (Malet 1891, 24). Det kan tänkas att Hardy

utnyttjat/inspirerats av Malets scen och utvecklat den till att handla om djurens rättigheter. Därmed kan scenen läsas i enlighet med Ben-Porats definition av indirekt satirisk parodi, där målet är att kritisera hur det parodierade verket ser på världen (Ben-Porat 1976, 248), det vill säga hur Malet förhåller sig till djuren. Men medlidandet fungerar också utöver den här scenen som en sammankopplande, och åtskiljande, faktor i de två romanerna.

Där medlidandet blir ett attribut som för samman Jude och Sue, fungerar det också som en sammanlänkande faktor för Mary och Colthurst. Skillnaden är ändå att Mary känner medlidande med Colthurst och inte med något okänt offer som de båda kunde sympatisera med. Colthurst besitter en stark, men också mörk och hotfull charm. Han beskrivs flera gånger som en ”beast”, ”bear” och till och med en ”cat”. Colthurst är ett slags odjur, vars lidande är det som får Mary att till slut öppna sig för honom:

Her smile faded, giving place to a certain wondering and startled distress. To mental suffering – specially when inflicted by herself – our young lady has on one or two occasions, I fear, shown herself somewhat callous. Physical suffering, however, affected her very differently. Its appeal was immediate, her response equally immediate. Miss Crookenden, beneath her little airs and graces, her touch of coldness, of langour, her very real and not unadmirable pride, had retained much of the capacity of passionate pity which had made her, ten years ago, fling herself face downward among the heather in Slerracombe Deer Park and cry her heart out over the death-squeak of a rabbit. And Colthurst just now bore undeniable marks of suffering upon him. (Malet 1891, 262)

Den andres lidande, medlidandet med den andre, gör att Mary och Colthurst kommer nära varandra. Det är Marys medlidande som gör att hon ”bryts ner” och visar sina riktiga känslor. Det blir en slags yttring för hennes kristlighet, genom att en av kristendomens grundläggande teser är den om barmhärtighet (medlidande). Anmärkningsvärt är nämligen att i samma scen som Mary visar medlidande med Colthurst diskuterar de också kristendomen och Colthurst frågar Mary om hon kallar sig själv kristen (Malet 1891, 271–272). Följaktligen anknyter Malet än en gång till den kristna traditionen genom att föra ihop Mary och Colthurst genom en av kristendomens viktigaste egenskaper.

Där Hardy använder sig av medlidandet som ett medel att föra samman Sue och Jude och gestalta deras känslighet, vänder han sig också till den pågående diskussionen om djurens rättigheter och anknyter till Schopenhauers filosofi om frihet genom mänskligt medlidande. Trots att de båda böckerna behandlar en liknande tematik och att Hardy till och med använder sig av en nästan identisk scen från *Wages*, grundar sig de båda romanerna i fundamentalt olika traditioner. Det kan därmed ses

som att Hardys bok kritiserar *Wages* religiösa förhållningssätt och förespråkar darwinismen.

### 3.2.3 Dödslängtan och determinism – syndarnas straff

Enligt den kristna tron och den engelska kyrkan, begår både huvudpersonerna i *Jude* och i *Wages* en synd, eller ett misstag i bokens början. Genom att undersöka vilket straff syndarna i de båda böckerna får och hur det tar sig uttryck går det att fastställa hur de båda romanerna förhåller sig till inte bara den kristna tron, utan också vilken deras relation sinsemellan är. I det sista kapitlet av den här avhandlingen undersöker jag hur döden och försöken till självmord förseglar karaktärernas öden och hur böckernas respektive slut påverkar tolkning av dem. Mot vem eller vad riktas i slutändan kritiken i de båda böckerna? Och vad innebär det för böckernas litteraturhistoriska kontext?

Eftersom både *Jude* och *Wages* behandlar och ifrågasätter frågan om ”synd”, blir straffet, eller karaktärernas öden en väsentlig del av hur verken kan tolkas. I *Wages* dör Jenny till följd av lungshot, medan Colthurst faller/knuffas/hoppar ner för en klippa och dör. Marys slut är mer ambivalent. Hon reser runt världen med sin farbror Kent Crookenden och till exempel Catherine Delyfer läser det som att hon nu är fri att göra sina egna val och möjligtvis fullfölja sina konstnärsdrömmar (Delyfer 2015, 77). Å andra sidan finns det tecken som visar på att Mary och Lancelot möjligtvis blir/kommer att bli tillsammans i bokens slut<sup>29</sup>, vilket gör Marys öde mer pessimistiskt, eftersom hon redan tackat nej till Lancelots frierier. I *Jude* är slutet för huvudpersonerna däremot det att Sue går tillbaka till Phillotson, Jude dör till följd av en långvarig sjukdom, medan Arabella är den som entydigast kan ses få ett lyckligt slut.

Hardy var bevisligen missnöjd med på vilket sätt Jenny och Colthurst straffas i slutet av *Wages*, i brevet till Millicent Fawcett skriver han: ”But the wages are that the young man falls of a cliff, & the young woman dies of consumption – not very consequent, as I told the authoress” (Purdy & Millgate 1978, 264). Schaffer läser det här som att Hardy velat göra straffen överdrivet grymma i slutet av *Jude*, för att göra dem mer konsekventa med hans egen syn, Schaffer skriver: ”*Jude* was written

---

<sup>29</sup> Den sista meningen i *Wages* är Kent Crookendens: ”Take good care of her, Lance” (Malet 1891, 478).

retroactively to justify what Hardy would consider a much more 'consequent' conclusion in which a perverse injustice makes the wrong people receive the wrong wages for the wrong sins" (Schaffer 1996, 275). Schaffers anklagelser får ändå en annan nyans då de kontrasteras till de andra samhälleliga influenser som är synliga i *Jude*.

Många av karaktärernas straff i både *Wages* och *Jude* innebär döden, vilket gör att det är av vikt att studera romanernas förhållande till död. Själv mordet är ett av sätten som romanernas nära förhållande och fascination för döden kommer fram. Både Colthurst och Jude har en stark dödslängtan som gör att de båda försöker sig på självmord. Schaffer undersöker inte hur deras försök till att begå självmord förenar dem, men ser likheter i deras dödsscener. Hon jämför Colthursts dödsscen, där han faller (eller hoppar?) ner för en klippa, med Judes dödsscen där han dör till följd av sin sjukdom. Hon skriver:

Jude's death scene is an inversion of Colthurst's. Instead of the man plunging exhilaratingly into the sea, he expires for lack of water [...] Whereas Colthurst's death is the perfectly logical culmination of his life, Jude's death is tragic because he suffers terribly without reason or need. (Schaffer 1996, 275)

Men Colthurst och Jude förenas redan tidigare genom en längtan till döden. De försöker båda begå självmord genom att hoppa.

Colthurst försöker begå självmord genom att hoppa ut genom sitt arbetsrumsfönster, till följd av sin komplicerade relation med Jenny:

He let his hands sink on the stone window-ledge, while with a vacant attention he watched the movements of the impudently-chirping sparrows playing about the stone basin. And as he did so the thought occurred to him, in an idly speculative way, of how simple it would be to lean out of the window a little too far. (Malet 1891, 255)

Intressant nog påminner Colthurst relation till sparvarna, som slutligen både får honom och hindrar honom från att hoppa, om Judes relation till råkorna ute på Mr. Trouthams åker: "at length his heart grew sympathetic with the birds' thwarted desires. They seemed like himself, to be living in a world which did not want them. Why should he frighten them away?" (Hardy 1963, 11). Colthurst och Judes gemensamma relation till fåglarna som framkallar en längtan bort från det här livet, förenar dem på ett mycket specifikt sätt. Fåglarna kan läsas som en referens till frihet, eller till och med som en slags budbärare mellan himmel och jord. På det här sättet lyfter Colthursts och Judes relation till fåglarna fram deras längtan till frihet. Samtidigt återkallar Colthursts självmordsförsök också Judes försök att begå självmord.

Judes pessimism kulminerar i att han försöker begå självmord genom att hoppa genom isen:

He ploughed his way inward to the centre, the ice making sharp noises as he went. When just about the middle he looked around him and gave a jump. The cracking repeated itself; but he did not go down. He jumped again, but the cracking had ceased. Jude went back to the edge, and stepped upon the ground. (Hardy 1963, 82)

I båda fallen förenas Colthurst och Jude inte bara av ett misslyckat försök till självmord, men också av att självmordet går ut på att hoppa – ett hopp som inte fulländas. I Judes fall förhindras hoppet av isen som visar sig vara för kompakt, i Colthursts fall förhindras hoppet av att han faller åt fel håll (på grund av sparvarna) och blir liggandes på golvet. De liknande scenerna talar för att Hardy kan ha inspirerats av Colthursts självmordsscen i sitt eget skrivande, men en annan scen kopplar ihop Colthursts självmordsförsök ännu tydligare med Hardy.

Colthursts intention att hoppa ut genom fönstret upprepar sig nämligen med Sue i *Jude*. Scenerna kommer vid ungefär samma skede i båda böckerna, i del fyra, i Colthursts fall efter att han insett att han inte kan tolerera sin relation till Jenny, och i Sues fall till följd av att hon inte heller kan acceptera sin relation till sin man Phillotson. Istället är de båda beredda att välja döden före Jenny/Phillotson. Eftersom Sue inte vill ha någon fysisk kontakt med Phillotson, sover de i separata rum. En kväll misstar sig Phillotson på rummet och kommer in i Sues rum och börjar klä av sig, vilket gör henne så skrämmd att hon springer upp ur sängen och hoppar ut genom det öppna fönstret:

There was a cry from the bed, and a quick movement. Before the schoolmaster had realized where he was he perceived Sue starting up half-awake, staring wildly, and springing out upon the floor on the side away from him, which was towards the window. This was somewhat hidden by the canopy of the bedstead, and in a moment he heard her flinging up the sash. Before he had thought that she meant to do more than get air she had mounted upon the sill and leapt out. She disappeared in the darkness, and he heard her fall below. (Hardy 1963, 272)

Där Colthurst inte klarar av, eller misslyckas, med att hoppas ut genom fönstret, gör Sue det utan att tveka. På sätt och vis blir scenen med Sue en slags parodi på den med Colthurst, genom att hon utan att tveka verkligen hoppar ut genom fönstret. Scenen visar inte bara på Sues komplicerade relation till sexualitet och sin man Phillotson, utan gör också gällande att hon föredrar döden före honom. Sues omedelbara språng ut genom fönstret kan läsas som en ironisk referens till Colthurst som står och velar och funderar över om han borde hoppa eller inte. Samtidigt tar de båda scenerna fram



vidden av karaktärernas olyckliga förhållanden på ett tragiskt sätt och iscensätter deras dragning till döden.

Eftersom Jude, Colthurst och Sue alla besitter en slags dödslängtan, blir det tvetydigt huruvida döden fungerar som ett straff i *Jude* respektive *Wages*. Colthursts död kan läsas som inte bara ett straff, utan också som en försoning med hans långa dröm om att falla som upprepas ett antal gånger under romanens gång: ”Looking down into the darkness, he was aware of an insane longing to drop over the wall and – well – see what would happen next” (Malet 1891, 57). Colthurst har sedan liten haft drömmar om att falla (vilket också fungerar som en slags profetia) och han har en uttalad längtan till döden. Han säger till exempel till Mary, då de just blivit tillsammans och hon frågar om han är lycklig att: ”No, there are only two more things to ask for – the day and night that make you my wife, and then – then if it might be – last and best gift of God, d-death, ’delicate death’” (Malet 1891, 412). För Colthurst blir döden därmed också en befrielse och en slags utlimat lycka. Då han faller/skuffas/hoppar ner från klippan beskrivs det som:

For an instant his face caught the sunlight, as his body turned in the air; while with a great shout – which ran along the coast, and out across the tranquil bay, and over the sleeping, white-walled town, and up into the windings of the wooded combe – a shout of triumph, of consummated warfare, of emancipation, of hope – that strong soul hailed Death – the consoler, the restorer, ’delicate Death’ – sitting waiting for him just this side the white line of the slow-breaking waves on the purple-gray shingle fifty feet below. (Malet 1891, 471)

Colthursts förening med döden kan ses som att en lång längtan tillfredsställs. Också i *Jude* är döden tvetydig. Judes dödsscen är på många sätt grym, och Schaffer skriver att den är tragisk, eftersom ”he suffers terribly without reason or need” (Schaffer 1996, 275). Samtidigt kan *Judes* kopplingen till Schopenhauer ifrågasätta huruvida döden verkligen blir ett grymt straff för Jude; Schopenhauer ser nämligen döden som ett positivt alternativ. I det brittiska bibliotekets samling med Schopenhauers essä om människans vilja, presenteras essän tillsammans med en text om Thomas Hardys koppling till filosofen. Skribenten skriver:

From his reading of Schopenhauer Hardy took other ideas, primarily a belief in a pantheistic force in nature, in which all creation is connected as one entity; and the idea that death is a positive alternative to a helpless life determined by blind irrational impulse. (*British Library*, ”Essay by Schopenhauer About Reason and Will”, ingen sidnumrering)

På det här sättet blir döden också i Judes fall en slags utväg från livets lidande. Således kan det ses som att Jude och Colthurst i själva verket inte blir straffade för sina synder i slutet av respektive romaner, utan att de däremot finner frid.

Det som å andra sidan mottalar det här synsättet i *Jude* är scenen med de döda barnen, där Judes och Arabellas barn, Little Father Time, hänger sina halvsyskon (Jude och Sues barn) och sig själv. Den fruktansvärda scenen kan ses som ett grymt och överdrivet symboliskt straff där Judes och Arabellas barn ”hämnas” genom att mördra Sues och Judes gemensamma barn. Straffet är hårt och Schaffer menar att: ”In Hardy’s version of the *Wages* story, the wages no longer fit the sin” (Schaffer 1996, 272). Det som i Schaffers, och många kritikers ögon, är en överdrift kan också kopplas till Hardys fascination för samtida händelser. Scenen ekar nämligen av det viktorianska samhällets oro över självmord som genomsyrade samhället. Självmordet hade en synlig roll i den samhälleliga debatten om både degeneration och eugenik. Jude berättar att den lokala doktorn, enligt Jude en ”advanced man”, kommenterar fallet med Little Father Time: ”The doctor says there are such boys springing up amongst us – boys of a sort unknown in the last generation – the outcome of new views of life” och fortsätter: ”He says it is the beginning of the coming universal wish not to live” (Hardy 1963, 406). Här kommer än en gång pessimismen och rädslan för det nya och framtiden fram. Samtidigt kan självmordet enligt historikern Olive Anderson läsas som ett avståndstagande från romantiken, Ramsden & Wilson skriver i ”The Suicidal Animal: Science and the Nature of Self-Destruction” att: ”For the historian Olive Anderson, *Suicide* is thus emblematic of the *fin de siècle* view that suicide was a social problem – marking a crucial break from the Romantic belief that it was a supremely individualistic act” (Ramsden & Wilson 2014, 201). Det här reflekteras i Little Father Times självmordsbrev som han skrivit ner på en papperslapp: ”*Done because we are too menny*” (Hardy 1963, 405). Little Father Times handling reflekterar på det här sättet både den samtida självmordsdiskussionen, men kan också läsas som ett avståndstagande till romantiken. Samtidigt tar framtidsoron sig uttryck i att hela följande generation går om intet – det blir en konkret varning för att en tidsera lider mot sitt slut.

Självmordet kopplades också ihop med eugeniken i den samtida debatten: ”Suicide was seen as symptom of a sense of failure running through society, a loss of moral ‘tone’ and an increase in degeneracy, within which context suicide could be seen as eugenically beneficial” (*British Library*, ”The Suicide Epidemic’ from *The Citizen*”, ingen sidnumrering). Också historikern Olive Anderson skriver i *Suicide in Victorian and Edwardian England* att: ”Suicide was thus part of the mechanism which ensured ‘the survival of the fittest’” (Anderson 1987, 70). Den här

motbjudande tanken gör gällande att de som är bäst anpassade till samhället och samhällsnormerna klarar sig. I Hardys universum är den här karaktären Arabella som genom både listighet och målmedvetenhet klarar av att överlista både döden och de andra karaktärerna.

I enlighet med darwinismen kan det läsas som att ”straffet” i *Jude* sker på basis av naturligt urval, ”survival of the fittest” – de känslösa och veka Jude och Sue går under, medan den handlingskraftiga och obrydda Arabella klarar sig. I *Wages* sker straffet däremot på basis av moraliska och kristna grunder. De olika förhållningssätten synliggör både att Hardy förhåller sig kritiskt till *Wages* tematik, men också att Hardy i högre grad tagit influenser av sin samtid. Därmed går det inte entydigt att tala om varken plagiat eller parodi i fråga om den tematiska grunden i de båda romanerna. Däremot går det att se det som att Hardy använder sig av det som Ben-Porat kallar för en kombination av direkt och indirekt satirisk parodi, där både den parodierade texten, liksom den ”riktiga” verkligheten exponeras.

Det deterministiska i *Jude* kommer fram genom den bindande äktenskapslagen och Jude och Sues förbannelse, medan det deterministiska i *Wages* blir symboliken som förverkligas genom tavlan ”Road to Ruin” och predikaren William Parris profetia. *Wages* står därmed närmare den kristna traditionen, trots sin kritik av äktenskapet, genom att händelserna fortlöper i enlighet med tanken om att syndarna straffas. Schaffer uttrycker det:

Offset against its tragedy, *Wages* offers the inspiring vision of a universe operating according to the inevitable laws of divine justice. But *Jude* shows lives devoid of any kind of sense – symbolic, religious, even structural – in an essentially arbitrary, incoherent, and uncaring realm, the godless universe of literary modernism. (Schaffer 1996, 278)

I och med det blir *Jude* genom sin själva uppbyggnad en kritik mot världen i *Wages*, men också ett aktivare ställningstagande (medvetet eller omedvetet) för modernismen. Hardy kan ses som mer nytänkande i sin kritik av den kristna intriguppbyggnaden, som samtidigt fungerar som kritik mot Malets verk. Således kan han ses vara mer vågad och modernistisk i sin behandling av äktenskapet och den kristna tron. Trots det finns det en klar skuld till Malet, i och med att tematik och vissa scener i *Jude* kan ses ha en direkt koppling till *Wages*.

Ett genomgående tema i både *Wages* och *Jude* blir deras förhållningssätt till den fria viljan. Både i romanernas behandling av äktenskapsfrågan, där Sues val är begränsade

i fråga om friare, medan Mary kan välja mellan en familjär och en passionerad friare, liksom i fråga om i vilken mån karaktärerna är bundna till synderna de gör i början av romanerna, skiljer *Wages* och *Jude* sig åt. *Wages* förlitar sig tydligare på den kristna traditionen, medan *Jude* förhåller sig kritiskt till kristendomen och har ett betydligt mer pessimistiskt förhållningssätt till sina karaktärers öden. De markanta skillnaderna i böckernas förhållningssätt till de fria valen och de liknande scener som upprepas i Hardy visar på att det finns orsak att på ett tematiskt plan läsa vissa scener i *Jude* som parodier på *Wages*. Samtidigt är ämnena som behandlas i de båda romanerna direkt kopplade till det rådande samhällsklimatet och samhällsdiskussionerna i fin-de-siècle Britannien, vilket gör att det är svårt att förutom de vissa gemensamma scenerna fastslå ett direkt samband. Tematiken med både äktenskapsfrågan och kvinnans ställning, liksom kyrkans ställning och motsättningen till darwinismen, kan alla ses som teman som härrör till det modernistiska genombrottet. Därmed kan både *Wages* och *Jude* läsas som förmodernistiska och samtidsaktuella romaner.

## 4. Slutdiskussion

Fin-de-siècle perioden var en kluven tid som förde med sig ett uppsvall av olika litterära riktningar. Den moderna världen väntade bakom hörnet, men i slutet på 1800-talet kunde den endast anas genom små glimtar som ifrågasatte de dåvarande traditionerna, värderingarna och synsätten. Inom litteraturen fanns det i slutet av den viktoriaiska eran flera exempel på nydanande verk som förebådade den stundande modernismen och i den här avhandlingen har jag försökt fastställa om Thomas Hardys *Jude the Obscure* och Lucas Malets *The Wages of Sin* kan räknas till dem.

Utgående från Talia Schaffers artikel ”Malet the Obscure: Thomas Hardy, ’Lucas Malet’ and the literary politics of early modernism” har jag undersökt likheter och olikheter i verken *Jude the Obscure* och *The Wages of Sin*. Genom min analys både utvidgar och kritiserar jag Schaffers artikel. Ett genomgående tema blir hur de båda romanerna positionerar sig inom fin-de-siècle litteraturen i det viktoriaiska Britannien; hur de förhåller sig till samtida, dåtida och kommande litteraturströmningar. Som ett sätt att studera det har jag undersökt romanernas gemensamma drag med litterära strömningar och samtida fenomen och använt mig av Ziva Ben-Porats begreppsapparat för satirisk parodi för att ta fram mot vem eller vad romanernas kritik riktar sig. I början av avhandlingen fastställer jag att relationen mellan *Wages* och *Jude* svårligen kan ses som plagiatorisk, till skillnad från vad Schaffer förespråkar – i spåren av många av Thomas Hardys tidigare plagiatbeskyllningar. Min slutsats blir att Schaffer förväxlar plagiatet med andra intertextuella relationer och att hennes plagiatbeskyllningar därmed är överdrivna. Trots det hittar jag flera liknande drag i *Wages* och *Jude*, och studerar dem i relation med Schaffers observationer om en eventuellt parodisk relation.

Parodin har en bred potential som både framåtsträvande och tillbakablickande. Linda Hutcheon ser parodin som: ”as operating as a method of inscribing continuity while permitting critical distance” i boken *A Theory of Parody* (Hutcheon 1985, 20). Parodin verkar därmed i ett utrymme som möjliggör både tillbaka- och framåtblickar, i form av dess transformativa kraft, och kan genom det ses ha ett nära släktskap med fin-de-siècle mentaliteten Malet och Hardy verkade i. I min avhandling har jag med hjälp av Talia Schaffers artikel lyft fram aspekter i *Jude* som kan läsas som parodiska mot *Wages*, och mot samhällsaktuella frågor och ämnen

överlag. Trots att Schaffer ser kritiskt på Hardys relation till *Wages*, kan han också ses göra någonting nydanande i och med den parodiska formen, som jag uppmärksammar att han använder i en del av romanens scener. Med tanke på litterära verks intertextuella relationer, måste det kunna ses som godtagbart att kommentera och influeras av andra verk – för att litteraturen ska kunna flörera behöver den ha utrymme att ta intryck och impulser från andra författare. Oavsett är Hardys position inte oproblematisk, främst i fråga om maktobalansen mellan könen på 1800-talet och i och med den senare litterära historieskrivningen. Thomas Hardy har en självklar plats inom den brittiska litterära kanon, medan Lucas Malet (Mary St Leger Kingsley) så gott som helt och hållet fallit i glömska. Därmed finns det idag en obalans i jämförelsen av verken på grund av deras olika kanonisering. Följaktligen är det av vikt att Lucas Malets författarskap och romanen *The Wages of Sin* lyfts upp som en del av den litterära historieskrivningen, vilket jag velat förespråka genom den här avhandlingen.

Sammantaget finns det inget entydigt svar på vilket förhållandet mellan *The Wages of Sin* och *Jude the Obscure* är. Schaffers beskyllningar i artikeln ”Malet the Obscure” har flera hållbara aspekter, som liknande karaktärsdrag mellan Arabella Donn och Jenny Parris, Mary Crookenden och Sue Bridehead, liksom delvis Colthurst och Jude och barnen Dot och Little Father Time. I hennes jämförelse av karaktärerna lägger Schaffer vikten på utseendemässiga drag, liksom olika adjektiv som används i samband med karaktärerna och tar också upp vissa liknande scener där karaktärerna förekommer. I min avhandling har jag analyserat Schaffers jämförelse närmare och tagit upp en del scener hon inte uppmärksammar, liksom ifrågasatt vissa av hennes påståenden. Därmed breddar jag Schaffers jämförelse av karaktärerna, genom att ta upp scener Schaffer inte uppmärksammar, och kopplar gestaltningen av karaktärerna till rådande strömningar inom litteraturen i slutet på 1800-talet.

I fråga om tematik har jag uppmärksammat de båda romanernas äktenskapstematik och deras koppling till den kristna religionen respektive darwinismen. Jag ser de båda böckernas grundläggande tematik ligga i hur de ser på karaktärernas fria vilja och därigenom hur romanerna förhåller sig till rådande strömningar inom litteraturen, som till exempel naturalismens determinism. Därmed tar jag ett bredare perspektiv i anspråk än vad Talia Schaffer gör i sin artikel. Genom analysen finner jag att de två verken lutar sig mot olika traditioner: Malet mot den kristna och Hardy i högre grad mot den darwinistiska. Genom att de båda romanerna tar avstamp i olika synsätt, har jag undersökt om det finns belägg för att se det här

förhållningssättet som en form av parodi i enlighet med Ben-Porats terminologi. Jag har undersökt närmare vissa liknande scener som jag anser att kan koppla Hardys *Jude the Obscure* till Malets *The Wages of Sin* och framhäver att de här scenerna passar in i Ben-Porats olika klassificeringar av satirisk parodi.

Efterom Hardy både läst och kommenterat Malets *Wages*, kan det antas att han blivit påverkad av verket. Kombinationen av de scener och tematiska likheter jag tar upp, liksom de Schaffer tar upp, visar på att det finns en stark grund för att anta att Hardy inspirerats av *Wages*. Det går att utläsa en viss kritik mot *Wages*, genom till exempel den omvända intrigupbyggnaden och vissa specifika scener som kan läsas som parodiska, men i sin helhet anser jag att det inte går att kalla *Jude the Obscure* för en parodi till följd av att Hardys kritik i det stora hela har sitt mål utanför *Wages*. Liksom Gary Saul Morson skriver i *Rethinking Bakhtin* och Linda Hutcheon i *A Theory of Parody*, är ett viktigt kriterie för parodin att läsaren ska kunna dechiffrera det parodiska målet genom olika markörer. I *Judes* fall uppfylls ändå inte det här kravet och inte ens de samtida kritikerna lade märke till att *Jude* skulle kunna vara en parodi på *Wages*. Därmed är det svårt att se att *Jude* i sin helhet skulle kunna kallas för en parodi, trots de vissa likheterna och kritiken romanen delvis kan ses rikta mot *Wages*. Ett annat alternativ är att Hardy helt enkelt gjort en dålig parodi, i den bemärkelsen att målet för parodin är svår att dechiffrera.

Min slutsats blir att *Jude the Obscure* kan ses ha kopplingar som starkt härrör till romanens samtid, fin-de-siècle Britannien, och tendenser som darwinismen, naturalismen och diskussioner om religion, äktenskap och självmord. Där Schaffer talar för att Lucas Malet i större grad borde uppmärksammas som föregångare till modernismen, ser jag också orsaker till det här, men menar att Hardy och Malet båda två har förmodernistiska tendenser som nödvändigtvis inte är beroende av varandra.

Inga verk skrivs i ett vakuum, och också *Wages* kan ses ha inspirerats av samtida verk som bland annat Oscar Wildes *The Picture of Dorian Grey* (1890) och Dante Gabriel Rossettis ”Jenny” (1870). Förutom Hardys *Jude the Obscure* har forskare också fastslagit att *Wages* antagligen inspirerat till exempel modernistiska författare som E. M. Forster och hans *A Room with a View* (1908). Catherine Delyfer skriver bland annat:

Indeed Forster's characters show striking resemblances to those of *The Wages of Sin* – Cecil Vyse/Cyprian Aldham, Mr Beebe/Kent Crookenden, George Emerson/James Colthurst, Lucy/Mary, Honeychurch/Lance, Miss Bartlett/Sarah Jacobini – and the crucial chance meeting in the woods between the main protagonist is invested with intense revelatory significance in both novels. (Delyfer 2015, 45)

På samma sätt kan Hardys *Jude* ses ha också andra förbilder inom litteraturen än bara Malets *The Wages of Sin*. I min analys tar jag fram att Hardys förebild till Arabella antagligen också har sin förebild i Rossettis ”Jenny”, vilket gör att Hardys gestaltning kan läsas som en dubbelparodi. Samtidigt lyfter bland annat Kevin Z. Moore i *The Descent of Imagination* upp Percy Bysshe Shelleys ”Alastor, Or the Spirit of Solitude” (1816) som en annan möjlig inspirationskälla till *Jude the Obscure*. Romanernas kopplingar till andra tidigare och samtida verk, visar på att ingen författare verkar ensam. I Malets fall bjuder den här ingångspunkten på flera möjligheter till fortsatt forskning, liksom hennes till stora delar förbisedda författarskap överlag. I ljuset av *Judes* och *Wages* koppling till varandra, finns det också orsak att studera om några andra av Hardys och Malets romaner kan tänkas ha gemensamma drag. Jill Ehnenn etablerar till exempel en relation mellan *Jude* och Malets *The History of Sir Richard Calmady*, men också andra romaner ur författarnas produktion kunde läsas jämsides med varandra.

*The Wages of Sin* och *Jude the Obscure* kan därmed läsas som tidsdokument som inte bara tar upp aktuella farhågor och debatter i sin samtid, utan som också förebådar det kommande ramaskriet inom litteraturen: modernismen. De båda *fin-de-siècle* romanernas samhällsoro kan läsas i relation till nuvarande samhälleliga oro för framtiden i fråga om klimatkatastrofer och vetenskapsfrånvända åsikter. I den kontexten har de båda böckerna inte bara potential att läsas som en spegling av sin egen samtid, utan också som en parallell till en nuvarande och kommande framtid.



## Källförteckning

Alden, Patricia, "A Short Story Prelude to *Jude the Obscure*: More Light on the Genesis of Hardy's Last Novel", *Colby Library Quarterly*, Volym 19, Nr. 1, mars 1983, 45–52.

Altholz, Josef L., "The Warfare of Conscience with Theology", *The Mind and Art of Victorian England*, University of Minnesota Press, 1976, på *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/religion/altholz/a2.html> (hämtat 18.3.2019).

Amy, F. Ernest, "Notes and Queries", *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 9, Nr. 2, september 1954, 150–153, <https://www.jstor.org/stable/3044328> (hämtat 15.11.2018).

Anderson, Olive, *Suicide in Victorian and Edwardian England*, Clarendon Press, Oxford 1987.

Beach, Joseph Warren, *The Technique of Thomas Hardy*, The University of Chicago Press, Chicago 1922.

Ben-Porat, Ziva, "Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires", *Poetics Today*, Volym 1, Nr. ½, Special Issue: Literature, Interpretation, Communication, 245–272, hösten 1979.

Bloom, Harold (ed.), *Modern Critical Interpretations: Thomas Hardy's Jude the Obscure*, Chelsea House Publications, New York 1987.

*British Library*, "Essay by Schopenhauer About Reason and Will" <https://www.bl.uk/collection-items/essay-by-schopenhauer-about-reason-and-will> (hämtat 29.3.2019).

*British Library*, "'The Suicide Epidemic' from *The Citizen*" <https://www.bl.uk/collection-items/the-suicide-epidemic-from-the-citizen> (hämtat 29.3.2019).

Burdett, Carolyn, "Aestheticism and Decadence", *British Library*, 15.5.2014 <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence> (hämtat 29.3.2019).

Buzwell, Greg, "Daughters of decadence: the New Woman in the Victorian fin de siècle", *British Library*, 15.5.2014, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle#> (hämtat 29.3.2019).

Cohn, Elisha, *Still Life: Suspended Development in the Victorian Novel*, "From Novel to Poem", Oxford Scholarships Online, november 2015, <http://www.oxfordscholarship.com.libproxy.helsinki.fi/view/10.1093/acprof:oso/9780190250041.001.0001/acprof-9780190250041-chapter-5> (hämtat 16.2.2019).

Delyfer, Catherine, *Art and Womanhood in Fin-de-Siecle Writing: The Fiction of Lucas Malet, 1880–1931*, Routledge, London 2011/2015, <https://www-taylorfrancis-com.libproxy.helsinki.fi/books/9781317323174> (hämtat 4.3.2019).

Denisoff, Dennis, *Aestheticism and Sexual Parody 1840–1940*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Dentith, Simon, *Parody*, Routledge, London och New York 2000.

Ehenn, Jill, ”Reorienting the Bildungsroman: Progress Narratives, Queerness, and Disability in *The History of Sir Richard Calmady* and *Jude the Obscure*”, *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, Liverpool University Press 11.2.2017, <https://doi.org/10.3828/jlcds.2017.12> (hämtat 20.11.2018).

Elbarbary, Samir, ”Glimmerings of the Postmodern in Thomas Hardy’s *Jude the Obscure*”, *Victorian Literature and Culture*, 46, 201–219, Cambridge University Press 2018, <https://www.cambridge.org/core/journals/victorian-literature-and-culture/article/glimmerings-of-the-postmodern-in-thomas-hardys-jude-the-obscure/BAF080AD72A982248ED8FA498AFDAEE1/core-reader> (hämtat 4.4.2019).

*Encyclopedia Britannica*, ”Naturalism”, 18.2.2014, <https://www.britannica.com/topic/naturalism-art> (hämtat 4.5.2019).

Ford, Jane, ”Socialism, Capitalism and the Fiction of Lucas Malet: ’The Spirit of the Hive’”, *English Literature in Transition, 1880–1920*, Vol. 58, Nr. 4, 2015, 551–571.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957.

Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, Basil Blackwell, Oxford 1980.

Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, övers. Channa Newman och Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Nebraska 1997.

Gillies, Mary Ann, *The Professional Literary Agent in Britain, 1880–1920*, University of Toronto Press, Toronto 2007, <http://web.a.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzY4MjUwMV9fQU41?sid=b98de787-5852-4ebf-9375-ffa52b2dc20b@sidc-v-sessmgr01&vid=0&format=EB&rid=1> (hämtat 30.4.2019).

Giordano Jr, Frank R., ”*Jude the Obscure* and the *Bildungsroman*”, *Studies in the Novel*, Vol. 4, Nr. 4 (vintern 1972), 580–591, [https://www.jstor.org/stable/29531557?read-now=1&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/29531557?read-now=1&seq=1#metadata_info_tab_contents) (hämtat 7.3.2019).

Greenslade, William, *Thomas Hardy’s ’Facts’ Notebook: A Critical Edition*, Ashgate, Aldershot and Burlington 2004.

Goode, John, "Sue Bridehead and the New Woman", *Women Writing and Writing About Women*, ed. Mary Jacobus, Croom Helm, London 1979, 100–113.

Halliwell, Martin, *Modernism and Morality: Ethical Devices in European and American Fiction*, Palgrave, New York 2001,  
<https://link.springer.com/content/pdf/10.1057%2F9780230502734.pdf> (hämtat 4.4.2019).

Hardy, Florence Emily, *The Life of Thomas Hardy 1840–1928*, Macmillian & Co Ltd, New York 1962.

Hardy, Thomas, *Jude the Obscure*, Macmillan & Co, i enlighet och med illustrationer ur originalutgåvan år 1895, London 1963.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Methuen, London 1985.

Ingham, Patricia, "The Evolution of *Jude the Obscure*" (del 1), *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 27, Nr. 105, februari 1976a, 27–37.

Ingham, Patricia, "The Evolution of *Jude the Obscure*" (del 2), *The Review of English Studies*, Vol. 27, Nr. 106, maj 1976b, 159–169.

Jenny, Laurent, "The strategy of form", *French Literary Theory Today*, red. Todorov, Tzvetan, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

Joyce, Simon, *Modernism and Naturalism in British and Irish Fiction, 1880–1930*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

Juvan, Marko, *History and Poetics of Intertextuality*, Purdue University Press, Purdue 2008.

Kean, Hilda, *Animal Rights: Political and Social Change in Britain Since 1800*, Reaktion Books 1998.

Levenson, Michael, *Modernism*, Yale University Press, 10.4.2011,  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=3420828> (hämtat 3.4.2019).

Lindey, Alexander, *Plagiarism and Originality*, Harper & Brothers Publishers, New York 1952.

Lloyd, Siemens, "Parody in the Poetry of Thomas Hardy", *The Dalhousie Review*, Vol. 5, Nr. 1, 1972, 111–128.

Lorimer Lundberg, Patricia, *An Inward Necessity. The Writer's Life of Lucas Malet*, Peter Lang Publishing, New York 2003.

Lorimer Lundberg, Patricia, "Mary St. Leger Kingsley Harrison [Lucas Malet] (1852–1931)", *Kindred Hands: Letters on Writing by British and American Women*

*Authors, 1865–1935*, ed. Cognard-Black, Jennifer & Walls, Elizabeth MacLeod, University of Iowa Press, Iowa 2006, 133–146,

<http://web.a.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzIxODM1N19fQU41?sid=44a5edb4-ab80-45be-9fa1-49f51122d1f4@sdc-v-sessmgr02&vid=0&format=EB&rid=1> (hämtat 30.4.2019).

MacFarlane, Robert, *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*, Oxford University Press, USA 2007, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=3052728> (hämtat 21.11.2018).

Malet, Lucas, *The Wages of Sin*, Thomas Nelson and Sons, Edinburgh and New York 1891.

Mazzeo, J., *Plagiarism and Literary Property in the Romantic Period*, University of Pennsylvania Press, 2006 <https://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=3442036> (hämtat 4.2.2019).

Moore, Z. Kevin, *The Descent of Imagination: Postromantic Culture in the Later Novels of Thomas Hardy*, New York University Press, New York 1990, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=4658769> (hämtat 10.1.2019).

*Nationalencyklopedin*, ”Arthur Schopenhauer”, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/arthur-schopenhauer> (hämtat 29.3.2019).

Newton, William, ”Hardy and the Naturalists: Their Use of Physiology”, *Modern Philology*, Vol. 49, Nr. 1 (augusti), 1951, 28–41, [https://www.jstor.org/stable/435651?seq=3#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/435651?seq=3#metadata_info_tab_contents) (hämtat 7.3.2019).

Nyqvist, Sanna & Oja, Outi, *Kirjalliset väärennökset: Huijauksia, plagiaatteja ja luovia lainauksia*, Gaudeamus, Helsinki 2018.

Nyqvist, Sanna, ”Literature and International Copyright after the Berne Convention (1886)”, *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, maj 2018.

Orel, Harold, *Thomas Hardy’s Personal Writings*, Macmillan, Hampshire and London 1960/1990, <https://link.springer.com/book/10.1057/9780230373716#toc> (hämtat 18.11.2018).

Orr, Mary, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Polity Press, Cambridge och Maiden 2003.

Paterson, John, ”The Genesis of *Jude the Obscure*”, *Studies in Philology*, Vol. 57, Nr. 1, januari, 1960, 87–98.

Purdy, Richard Little & Millgate, Michael, *The Collected Letters of Thomas Hardy, Volume I, 1840–1892*, Oxford University Press, Oxford 1978.

Purdy, Richard Little & Millgate, Michael, *The Collected Letters of Thomas Hardy Volume VII, 1926–1927*, Clarendon Press, Oxford 1988.

Rabikowska, Marta, "Visual Imagination and the Mediation of Semiosis: Intertext and the Real in Thomas Hardy's *Jude the Obscure*", *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 2, nr. 9, september 2012

[https://www.academia.edu/9980422/Visual\\_Imagination\\_and\\_the\\_Mediation\\_of\\_Semiosis\\_Intertext\\_and\\_the\\_Real\\_in\\_Thomas\\_Hardy\\_s\\_Jude\\_the\\_Obscure](https://www.academia.edu/9980422/Visual_Imagination_and_the_Mediation_of_Semiosis_Intertext_and_the_Real_in_Thomas_Hardy_s_Jude_the_Obscure) (hämtat 2.5.2019).

Ramsden, Edmund & Wilson, Duncan, "The Suicidal Animal: Science and the Nature of Self-Destruction", *Past and Present*, Nr. 224 (augusti), The Past and Present Society, Oxford 2014, <https://academic.oup.com/past/article-abstract/224/1/201/1411207> (hämtat 29.3.2019).

Rose, Margareth, *Parody//Meta-fiction – An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm London, London 1979.

Rossetti, Dante Gabriel, "Jenny", *Poetry Foundation* (taget från *Poets of the English Language*, Viking Press, 1950), original i *Poems*, London 1870 <https://www.poetryfoundation.org/poems/52332/jenny> (hämtat 5.3.2019).

*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (ed. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan), Oxfordshire 2005.

Saler, Michael, *The Fin-de-Siècle World*, Routledge, London och New York 201.

Schaffer, Talia, "Malet the Obscure: Thomas Hardy, 'Lucas Malet' and the literary politics of early modernism", *Women's Writing*, Vol. 3, Nr. 3, 1996, 261–285.

Schaffer, Talia, *Romance's Rival: Familiar Marriage in Victorian Fiction*, Oxford University Press, Oxford 2016.

Schaffer, Talia, *The Forgotten Female Aesthetes: Literary Culture in Late-Victorian England*, University Press of Virginia, Charlottesville 2000.

Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing*, Princeton University Press, New Jersey 1977.

Showalter, Elaine, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Viking Penguin, New York 1990.

Sutherland, J. A., *Victorian Novelists and Publishers*, The University of Chicago Press, Chicago 1976.

Taylor, Richard H. (ed.), *The Personal Notebooks of Thomas Hardy*, Columbia University Press, New York 1979.

*The Morning Post*, London 7.11.1985, <https://www.bl.uk/collection-items/review-of-thomas-hardys-jude-the-obscure-from-the-morning-post> (hämtat 13.11.2018).

*The Oxford Handbook of Victorian Literary Culture*, ed. Juliet John, Oxford University Press, Oxford 2016.

*The Oxford Handbook of the Victorian Novel*, ed. Lisa Rodensky, Oxford University Press, Oxford 2013.

*Victorian Britain: An Encyclopedia*, ed. Mitchell, Sally, Routledge, London 2011.

Weber, Carl J., *Hardy of Wessex: His Life and Literary Career*, Columbia University Press och Routledge, New York och London 1940/1965.

Weber, Carl J., "The Plagiarism of Thomas Hardy", *The Colophon: A Quarterly for Bookmen*, Volym 2, Nr. 3, New York 1937.

Wright, Joseph, *The English dialect dictionary, being the complete vocabulary of all dialect words still in use, or known to have been in use during the last two hundred years Vol 3–4: Founded on the Publications of the English Dialect Society and on a Large Amount of Material Never Before Printed*, [https://books.google.fi/books?id=B64RAwAAQBAJ&pg=PA204&lpg=PA204&dq=%22mun%22+dialect+%22them%22&source=bl&ots=cM59aNGbiI&sig=ACfU3U1yp0awU6nqxT1AjB\\_X1GEjnU4C4A&hl=sv&sa=X&ved=2ahUKEwigl5uliKzhAhUxIIsKHcdBDN0Q6AEwA3oECAgQAQ#v=onepage&q=%22mun%22%20dialect%20%22them%22&f=false](https://books.google.fi/books?id=B64RAwAAQBAJ&pg=PA204&lpg=PA204&dq=%22mun%22+dialect+%22them%22&source=bl&ots=cM59aNGbiI&sig=ACfU3U1yp0awU6nqxT1AjB_X1GEjnU4C4A&hl=sv&sa=X&ved=2ahUKEwigl5uliKzhAhUxIIsKHcdBDN0Q6AEwA3oECAgQAQ#v=onepage&q=%22mun%22%20dialect%20%22them%22&f=false), Ripol Classic Publishing House 1898.