

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och
kommunikation

Magisteruppsats 22,5 hp | Samtidens estetik | Vårterminen

Artisten i vardagsrummet.

Gränsöverskridande och samförstånd i det
moderna genombrottets dramatik:

Leffler, Benedictsson och Stéenhoff.

Av: Maria Mårsell

Handledare: Professor Sara Danius

södertörns
högskola

SÖDERTÖRN UNIVERSITY

Abstract

Anne Charlotte Leffler, Victoria Benedictsson and Frida Stéenhoff were all part of the Modern Breakthrough in Swedish literature. By utilizing Jürgen Habermas theoretical works on communicative action, and Nancy Fraser's supplementary reading of his theory, this essay makes clear that the authors' struggle for an understanding and a rethinking of social norms in their plays *Skådespelerskan* (1873), *Romeos Julia* (1888) and *Lejonets unge* (1896) can be read as a contribution to the public debate. Dialogue has a key function for female authors during the Modern Breakthrough. Women and men's possibilities to take part in conversation and argument as equals, requires the professional woman's transgression and access to the privileges of both public (State) administration – "system", and world of everyday life – "lifeworld". As oppositional authors, Leffler, Benedictsson and Stéenhoff took advantage of the literary public domain, in this case the theatre. The theatre as public sphere had a more effective capacity to affect its audience than fiction. The plays were written and staged in a cultural period that, compared with the present one, in a greater sense influenced public opinion. The theatre was a powerful part of the public debate, and this debate involved parties from both on-stage and off-stage positions.

At the theatre Leffler, Benedictsson and Stéenhoff turned the private into politics. Their powerful contribution to the public debate were directed specifically towards the bourgeois audience. They carried on a controversy concerning the notion of the bourgeois family by showing scenarios that raised objection to its idealistic point of view. The bourgeois living room was exposed on stage. Conflicts related to the private sphere were brought up as a theme in a public sphere and by so means were incorporated into the public debate, which at that time was dominated by men. The plays mirrored the audience and the authors' strategies were based upon the remodeling power inherent in conversation and argumentation. Thereby, the audience were confronted with an alternated reflection of themselves. This reflection should be read as a problematic representation of the writing of history. The alternate mirroring brought in itself forward an argument that emphasized why a new reflection was necessary.

Skådespelerskan, *Romeos Julia* and *Lejonets unge* examine female artists in a bourgeois environment. Through the artist the structures that maintain bourgeois ideals are exposed and questioned, but first and foremost the artist show that communicative action between men and women was insufficient. The androcentric order did not acknowledge women and men as equals, in accordance with that, the possibility of conversation, in the sense of Habermas, came to nothing. Under such circumstances an understanding between men and women could not be reached. Love

within the institution of marriage also suffered since it could not be founded in acknowledgement as long as the structure maintained. Saga and Adil, the main characters in *Lejonets unge*, personify, on the other hand, Stéenhoffs ideas of what is being needed to change the androcentric structure. They are citizens of the future.

My focus is on human action (in an Aristotelian sense) in the plays, the way characters stage themselves and bring the plot forward, shed light upon their possibilities and limitations in proportion to each other as men and women. My analysis thereby contrasts with the greater part of earlier research. I give prominence to the connection between psychological conflict and social position/role. In *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* and *Lejonets unge* all of the characters' psychological conflicts are based in gender issues, the consequences of being a man or woman in the 18th century, rather than explicit existential matters.

Keywords: argumentation, the artist, Benedictsson, bourgeois, communicative action, conversation, Fraser, gender, Habermas, human action, Leffler, lifeworld, the Modern Breakthrough, public debate, Stéenhoff, system, theatre.

Innehåll

| | |
|--|----|
| 1. Glömskans mörker | 6 |
| 1.1 Det moderna genombrottet; ide och kritik av idéer | 7 |
| 1.2 Forskningsöversikt | 13 |
| 2. Borgarklassens framväxt | 20 |
| 2.1 Det offentliga resonemanget | 21 |
| 2.2 Litterär och politisk offentlighet | 23 |
| 2.3 Borgerlig offentlighet i Sverige | 25 |
| 2.4 Att fostras till kvinna och bildas till man | 27 |
| 2.5 Kärnfamiljens inre rum | 29 |
| 3. Kommunikativt förnuft och kommunikativt handlande | 32 |
| 3.1 “Fallet Habermas och kön” – Nancy Fraser | 37 |
| 3.2 Dialogens betydelse | 41 |
| 4. Det moderna genombrottets kvinnor – Leffler, Benedictsson och Stéenhoff | 43 |
| 4.1 Indignationslitteraturen, kvinnofrågan och sedlighetsdebatten | 47 |
| 4.2 Artisten | 48 |
| 4.3 Kvinnan som könsvarelse | 49 |
| 5. <i>Skådespelerskan</i> | 51 |
| 5.1 “Våra resande kanske strax äro här” | 52 |
| 5.2 Esters val | 53 |
| 5.3 “En skådespelerska!” | 54 |
| 5.4 Ester Larson gör entré | 57 |
| 5.5 “Denna olycksaliga flicka” | 60 |
| 5.6 “Mig själf! Hvem är det?” | 62 |
| 5.7 “Hvad skall detta betyda?” | 65 |
| 5.8 “Alt eller – intet!” | 67 |

| | |
|--|-----|
| 6. <i>Romeos Julia</i> | 70 |
| 6.1 Visionen om äktenskap kontra samtal | 70 |
| 6.2 “Don Juan!” | 72 |
| 6.3 “Ni behöver inte förbereda någon lång belägring” | 76 |
| 6.4 “Om vi nu skulle demaskera oss” | 78 |
| | |
| 7. <i>Lejonets unge</i> | 82 |
| 7.1 “Trossystem förgå, instinkterna bestå” | 83 |
| 7.2 “Har snillet något kön?” | 86 |
| 7.3 “Skönhetskänslan är också en instinkt” | 89 |
| 7.4 “Jag vill ha fullt ut vad som är mitt!” | 93 |
| 7.5 “Hon tillhör en kommande världsålder” | 94 |
| | |
| 8. Konstnärskap som möjlighet | 97 |
| 8.1 En motgrupps strategi | 101 |
| 8.2 Artisten i vardagsrummet | 105 |
| | |
| Bibliografi | 108 |

1. Glömskans mörker

Den 25 april 2008 såg jag genrepet av *Skådespelerskan*, Anne Charlotte Lefflers debut som dramatiker, på Stockholms stadsteaters lilla scen. Jag satt på första bänk. Uppsättningen var en del av stadsteaterns projekt "Modärna kvinnor". Ambitionen var att presentera bortglömda författarskap från tiden för det moderna genombrottet. Det anordnades workshops, seminarier och läsningar på teman som kropp och konst. Anne Charlotte Leffler, Frida Stéenhoff, Alfhild Agrell och Victoria Benedictsson lyftes fram. Stéenhoffs *Den smala vägen* spelades också under våren.

Scenrummet till *Skådespelerskan* var uppbyggt kring vardagsrummet. Fonden bestod av panoramafönster från golv till tak. Skådespelarna var enhetligt klädda i rosa, blått och skotskrutigt, men små avvikelser i kostymerna lät ana en förestående konflikt. Världen utanför det borgerliga hemmet, som panoramafönstren påminde om, trängde sig in i vardagsrummet via aktrisen Ester. Den könskomplementära idén var hotad. Fixerade mans- och kvinnoroller började ifrågasättas på scenen. Det som påverkade mig allra starkast var visualiseringen av fångslad subjektivitet som gestaltades mellan scenbytena. Skådespelarna klev ut ur vardagsrummet och började förflytta sig, vända mot publiken, bakom de väldiga fönsterrutorna. Där bakom var deras rörelsemönster inte längre kontrollerade av tidens normer och moral. Världen utanför representerade en frizon där de vågade gå upp i sina jag och vara sig själva. På andra sidan tröskeln fungerade språket inte längre som reglerande element.

Knappt två år senare bestämde jag mig för att återkomma till *Skådespelerskan* och ytterligare två pjäser: *Romeos Julia* av Benedictsson och *Lejonets unge* av Stéenhoff. Jag ville undersöka vad regissören Sara Giese försökt gestalta där bakom glasrutorna. Varför uppstod komplikationer när artisten steg in i vardagsrummet? Jag läste alla pjäser jag kom över av de tre genombrottsförfattarna. Pjäserna förvaras nästan uteslutande i bibliotekens magasin. Majoriteten av dem är förstautgåvor med hjälpligt tejpade ryggar. Endast ett fåtal har gått till nytryck. Under läsningens gång vittrade pjäserna bokstavligen sönder. Bit för bit av gulnat papper föll ner i mitt knä. Aldrig tidigare har min upplevelse av litteraturhistoriens nonchalerande av kvinnliga författarskap varit starkare. Det här är en uppsats som lyser upp i glömskans mörker, men framförallt visar den på betydelsen av att ljuset fortsätter brinna.

1.1 Det moderna genombrottet; idé och kritik av idéer

Denna uppsats placerar med stöd i Jürgen Habermas studie *Borgerlig offentlighet* in Anne Charlotte Lefflers *Skådespelerskan* (1873), Victoria Benedictssons *Romeos Julia* (1888) och Frida Stéenhoffs *Lejonets unge* (1896) i sin historiska kontext. Samtliga pjäser problematiserar kvinnligt konstnärskap i en borgerlig miljö. "Artisterna" blir, i egenskap av pjäsernas huvudperson, en symbol för det avvikande men samtidigt avvikandet som möjlighet till förändring. Som yrkeskvinna kunde hon, liksom författarinnan, röra sig i den offentliga sfären, vilket stod i skarp kontrast till majoriteten av de borgerliga kvinnornas rörelsemönster. Artisterna har en gränsöverskridande position i pjäserna, vilket leder till komplikationer när hon kliver in i vardagsrummet. I denna uppsats ska jag driva två teser. Den första är att artistens funktion består i att blottlägga och ifrågasätta de underliggande föreställningar som upprätthåller de borgerliga idealen och dess könsideologi. Tes nummer två är att Leffler, Benedictsson och Stéenhoff via den litterära offentligheten inverkar på den politiska offentligheten.

Teatern var i egenskap av polemisk institution en plats för litterära debattinlägg. Lefflers, Benedictssons och Stéenhoffs inlägg var i sig bärare av progressiva idéer som fördes fram via gestalternas handlande på scenen. Pjäserna skapade rum i rummen när vardagsrummets intima privata sfär presenterades på teaterscenen i det offentliga livet. I pjäsernas problematisering av idén om det borgerliga hemmet framhåller författarna vikten av kommunikation. För att visa på den bärande funktionen i samtalet och argumentationen kommer jag att göra en analys av pjäserna med utgångspunkt i Habermas teori om det kommunikativa handlandet. Jag ämnar granska författarens och artistens möjligheter som yrkeskvinnor under det moderna genombrottet mot bakgrund av borgarklassens framväxt för att belysa var de stötte på motstånd och med vilka strategier de bemötte detsamma.

Där det finns tidigare forskning om pjäserna och dess författare har den i huvudsak biografisk inriktning och/eller närläser pjäserna i ett litteratur- och dramateoretiskt perspektiv. Teoretiker och filosofer som sträcker sig utanför denna sfär är fåtaliga. Viss hänsyn tas till den historiska kontexten, men den utgör inget dominerande inslag. Sällan hamnar pjäsernas samspel med publiken och deras funktion i ett politiskt debattklimat i blickfånget. Sammantaget riskerar denna trend i forskningen att se pjäserna ur ett tekniskt-estetiskt perspektiv, begränsa sig till gestalternas psykologiska utveckling och dra mer åt den subjektiva aspekten av naturalismen och lämna den sociala därefter. Därmed inte sagt att en analys av gestalternas inre utveckling i pjäserna är oväsentlig, tvärt om. Men jag hävdar att även den yttre, övergripande utvecklingen – handlingen i

Aristoteles mening – är av minst lika stor vikt, särskilt med tanke på den samhälls- och sedlighetsdebatt som pågick vid tiden för det moderna genombrottet. Lägg därtill dramats roll som opinionsbildande under perioden, liksom teatern som polemisk institution, och det sociala perspektivets betydelse blir uppenbart.

I min undersökning kommer jag att premiera handlingen och sättet på vilket den drivs framåt av gestalterna. Pjäsernas gestalter kommer att studeras som subjekt i egenskap av samhällsmedborgare snarare än som psykologiserade individer. Aristoteles betonar i *Om diktkonsten* att vad som är av störst betydelse i ett drama är fabelns sammansättning och dess förhållande till mänsklig handling (praxis). I den mån det finns psykologi hos Aristoteles handlar den om pjäsens verkan på publiken. Hans teatersyn karaktäriseras av att handlingar ska hänga samman, med förankring i fabeln, och vara ändamålsenliga.¹ “Det är alltså inte för att efterbilda karaktären som aktörerna handlar, utan de innefattar karaktären i sitt handlande. Således är det som händer, fabeln, tragedins syfte, och syftet är det viktigaste av allt.”² Gestalternas handlande är hos Aristoteles förutbestämda av ödet, så är däremot inte fallet i *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge*. Gestalternas handlande utgår där istället från de samtida idéer de förkroppsligar. Jag hävdar alltså att öde och idé har mer gemensamt i förhållande till handlandet än den psykologiska aspekten eftersom de utgör något förutbestämt. I tragediernas fall baseras ödet på myter som driver handlingen framåt. I *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* fortskrider intrigen utifrån gestalternas funktion som idéskapelser. Utgången i dessa pjäser är inte som i tragedierna given men det är däremot gestalternas sätt att handla efter de idéer de företräder. Den gemensamma nämnaren ligger således i att de utförda handlingarna redan från början finns inneboende i den idé gestalterna representerar på scenen.

De filosofiska och teoretiska utgångspunkterna i Habermas teori om borgerlig offentlighet möjliggör en grundlig analys av villkoren för framväxten av det borgerskap som är tongivande i debatten vid tiden för det moderna genombrottet. Teorin om det kommunikativa handlandet bidrar i sin tur till att belysa samtalet och argumentationens betydelse i pjäserna. Detta använder jag som utgångspunkt för att spegla rollfigurernas förutsättningar till samförstånd genom samtal. Min ambition är att visa både var och hur samförstånd uppnås i pjäserna och var det misslyckas och varför. Habermas tar ingen direkt hänsyn till att de grupper av människor han beskriver inte är homogena eller jämlika. Särskilt betydande för min analys blir därför det han ändå nämner om normreglerat handlande och normefterlevnad. En närmare titt på vilket agerande som förväntas av

¹ Aristoteles, *Om diktkonsten* [1994], övers. Jan Stolpe (Stockholm: Alfabeta, 2005), 21–22.

² Aristoteles, *Om diktkonsten*, 32–33.

gestalterna i pjäserna och huruvida det infrias eller inte och hur detta kommer till uttryck i argumentation och samtal är därför av stor vikt. Habermas pekar ut vår samtids utomparlamentariska rörelser och marginaliserade grupper som de som utgör ett motstånd mot systemvärldens allt starkare grepp om livsvärlden.³ Däremot kommenterar han inte liknande rörelser under borgarklassens framväxt och hur de i sin tur strävade efter att forma dessa världar. Det finns således ett glapp i Habermas teoribygge som ger en förenklad bild av borgarklassens progression och därmed även den utveckling som lett fram till det samhälle vi lever i idag. Jag kompletterar därför Habermas teori om det kommunikativa handlandet med analyser av Nancy Fraser, filosof och feministisk politisk teoretiker. De marginaliserade grupperna, i det här fallet kvinnorna, kan via Frasers kritik av Habermas påvisas som "motgrupp" mot den rådande ordningen när de anför det subjektiva perspektivet som giltighetsanspråk för att förändra det normativa handlandets anspråk på riktighet. Kvinnornas subjektiva upplevelse av världen hamnar därför i opposition mot de normer som styr den sociala världen. Som jag kommer att påvisa står artisten som främsta representant för denna opposition i pjäserna.

I samlingsverket *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* framhåller Inger-Lise Hjordt-Vetlesen i kapitlet "Modernitetens kvinnliga text" dialogens betydelse för det moderna genombrottets kvinnliga författare. Dessa hade en starkt tilltro till argumentet och betonade ofta vikten av det jämbördiga samtalet. Hjordt-Vetlesen menar att detta är märkbart i dramatikernas tidiga verk som ofta har karaktären av "tal eller välformulerade åsiktsyttringar".⁴ Mot slutet av 1800-talet var kvinnor i Sverige främst hänvisade till ett slags halvoffentlighet i och utanför hemmet, medan männen rörde sig betydligt mer fritt mellan privat och offentlig sfär. Pjäserna tematiserar denna åtskillnad när de med vardagsrummet som fond låter män och kvinnor med olika förutsättningar mötas och samtala. Rum skapades mellan rummen när författarna band samman privat och offentlig sfär i pjäser som spelades på scenen inför publik. Verken blir till ett verktyg för att bygga broar mellan annars skilda debattsituationer; de är levande försök till opinionsbildning. Därför menar jag, bör pjäserna inte reduceras till estetiska artefakter.

En metodologisk förebild för denna uppsats är Martha Feldmans *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*.⁵ Feldman gör en undersökning av omvälvningar i det italienska samhället under 1700-talet med utgångspunkt i den tragiska italienska operans – *opera seria* – födelse, uppgång och fall. Operan får representera ett samhällsligt mikrokosmos och

³ Per Månson, "Jürgen Habermas och moderniteten", i *Moderna samhällsteorier. Traditioner, riktningar, teoretiker* [1988], red. Per Månsson (Stockholm: Norstedts, 2007), 334–335.

⁴ Elisabeth Møller Jensen, red., *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, vol 2. (Höganäs: Wiken, 1993), 343–344.

⁵ Martha Feldman, "Evenings at the Opera", i *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

Feldman hävdar att den som institution och händelse är central om man vill förstå de samhälleliga förändringarna på såväl ett politiskt, socialt som känslomässigt plan. Feldman beskriver hur operahuset från 1700-talet ritades i hästskoform, vilket innebar att ingen åskådare kunde undgå att se andra åskådare men heller inte få en perfekt vy över vad som skedde på scenen.⁶ Jämfört med moderna scener och åskådarlokaler premierades inte upplevelsen av att "gå på opera". Feldman hävdar att själva essensen av operorna inte så mycket var den estetiska upplevelsen som den sociala och kommunikativa aspekten.

Opera seria baserades på myter som gestaltade hur normer, system och hierarkier kommit till. Kompositionen var inte narrativ utan byggde på ett repetitivt framförande som syftade till att generera en kollektiv katharsis – ett försök till upprätthållande av ordning genom befastande av ordning. Denna bar dock samtidigt en negation inom sig. Operan reproducerade den vertikala sociala hierarkin (enväldet) med gud/kung i toppen och de låga klasserna i botten. Operahuset var ofta mer eller mindre kopplade till kungahuset, men de som besökte operan var inte bara kungen och aristokratin, inklusive tjänstefolk, utan även borgarklassen: läkare, lärare, studenter, jurister, militärer etc.⁷ Feldman hävdar därför att operan även bör ses som en social och gränsöverskridande mötesplats trots sitt syfte att vidmakthålla idén om enväldet. Hon framhåller dessutom att det kommunikativa handlandet (communicative action) var själva essensen av den italienska scenen och dess förhållande till samhället.⁸

Genom Victor Turners begrepp "cultural subjunctivity" förstärker Feldman bilden av operans funktion. Hon modifierar begreppet och menar att det inte bara beskrev opera seria som konstform utan gick utöver denna. På så vis kan operan ses som en småskalig representation av tidsandan och det politiska läget. Opera seria hade alltså en funktion som överskred själva verket – operan var en plats där människor kunde träffas för att diskutera, prova och förkasta möjligheter. Publiken kunde också via applåder, hurrarop och likgiltighet i stor utsträckning påverka vad som representerades på scenen. Det var en levande miljö där publiken var minst lika viktig som operans författare, musiker och sångare.⁹

Vad gäller själva operaintrigen och karaktärernas spel poängterar Feldman att ordningen låg på både en vertikal och horisontell nivå då sångare med olika musikaliska positioner växlade roller efter behov och tvingades improvisera.¹⁰ Operans skådespel både stärkte och försvagade idén om enväldet på så vis att de myter som gestaltades av "artisterna" visade hur det förflutna genererat

⁶ Feldman, "Evenings at the Opera", 2.

⁷ Feldman, "Evenings at the Opera", 6–8.

⁸ Feldman, "Evenings at the Opera", 36.

⁹ Feldman, "Evenings at the Opera", 17–19.

¹⁰ Feldman, "Evenings at the Opera", 8–9.

nutiden och hur kunskapen om detta erbjöd medel till att förstå och påverka sin samtid. Särskilt tydligt blir detta med opera seria och borgarklassens intåg – borgerligheten står som en allt mäktigare negation av den ordning myterna gestaltar.¹¹ Man skulle därför kunna hävda att vad som skedde på operascenen var en form av mimesis som kom att verka både upprätthållande och urholkande på den rådande politiska och sociala ordningen. Upprätthållande på så vis att den påminde om varifrån enväldet kom, att det framställdes som något förutbestämt via de gestaltade myterna, men samtidigt urholkande då skeendet på scenen påminde om den rådande vertikala ordningen och dess sociala och ekonomiska konsekvenser.

På samma sätt som Feldman undersöker operans inre mekanismer samtidigt som hon tar ett steg bakåt för att betrakta den ur ett större perspektiv, kommer jag göra en analys av de tre pjäserna och relatera deras komposition och budskap till sin samtid. En annan beröringspunkt med Feldmans metod är medvetenheten om betydelsen av den estetiska upplevelsen i det sceniska framträdandet men ändå hävda att det är av yttersta vikt att, liksom i fallet med studien av opera seria, ta hänsyn till den kommunikativa funktionen. Att inte göra det i analysen är att riskera att ge en mycket förenklad bild av föreställningen. För precis som opera seria gestaltar Leffler, Benedictsson och Stéenhoff i sina pjäser hur normer, system och hierarkier verkar och upprätthålls.

Hur såg då förhållandet mellan publik, samhälle och teater ut i Sverige vid tiden för det moderna genombrottet? I inledningen till andra bandet av *Ny svensk teaterhistoria* skriver Ulla-Britta Lagerroth och Ingeborg Nordin Hennel att man i anslutning till det svenska 1800-talet kan tala om "teatermani" och "skådespelarmagi". Den industriella utvecklingen och borgarklassens framväxt, som bidrog till ökad demokratisering inom såväl det politiska som det kulturella området, genererar en "folkets teater". Folket är i huvudsak det borgerliga folket som under sin frammarsch kommer att dominera allt fler sfärer, inklusive den kulturella, där teatern blir det främsta etablissemanget. Även skådespelarna tilldrar sig större intresse under denna epok, särskilt de kvinnliga som får mer framträdande roller i samband med att kvinnans position i samhället uppmärksammas och problematiseras i högre utsträckning än tidigare.¹²

I min studie av perioden har jag ett antal gånger kommit över forskning som i någon mån stöder sig på Habermas *Borgerlig offentlighet*.¹³ Habermas understryker däri vikten av den offentliga debatten. Med anledning av mitt anspråk att visa på Lefflers, Benedictssons och

¹¹ Feldman, "Evenings at the Opera", 32–33.

¹² Ulla-Britta Lagerroth och Ingeborg Nordin Hennel, inledning till *Ny svensk teaterhistoria – 1800-talets teater*, vol 2, red. Tomas Forser (Uppsala: Gidlunds, 2007), 9–11.

¹³ Martha Feldman, *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, David Gedin, *Fältets herrar: framväxten av en modern författarroll Artonhundratalet*, Barbro Werkmäster "Familjebildernas ideologiska funktion".

Stéenhoffs inverkan på densamma, väljer jag att fördjupa min undersökning genom att gå vidare med Habermas portalverk *Theorie des kommunikativen Handelns*. Med teorin om det kommunikativa handlandet vill jag dels visa på hur strävan efter samförstånd och tänkandet kring sociala normer via artisten – som representant för en motoffentlighet – utgör ett inlägg i samhällsdebatten från Lefflers, Benedictssons och Stéenhoffs sida, och dels att pjäserna med fördel kan läsas som bärare av progressiva idéer snarare än som psykologiserande dramer. I *Litteraturens historia i Sverige* betonar Bernt Olsson och Ingemar Algulin att det moderna genombrottet präglades av såväl sociala frågor och samhällskritik som individualistiska problemställningar, men de understryker också att individualismen fick allt större utrymme i slutet av 1880-talet.¹⁴ Hjordt-Vetlesen menar å sin sida att “[d]e dramatiska yttre handlingarna hade ersatts av inre, psykologiska konflikter”, men påpekar i stycket därefter att “det naturalistiska vardagsrumsdramat utspelades i spänningen mellan den sociala rollen och den inre människan”.¹⁵ Det senare citatet blir aningen motsägelsefullt, men kan motivera att de psykologiska konflikterna snarare hängde ihop med den sociala rollen än en mer renodlad existentiell problematik som Birgitta Holm föreslår i biografen *Victoria Benedictsson*: “Klyvnaden är genomgående hos Victoria Benedictsson [...]. Men på ett plan tycks klyvnaden höra samman med själva moderniteten. Individerna har lösgjort sig ur kollektivet och blivit medveten om sig själv, själviakttagelsens ande har blivit en ofrånkomlig följeslagare.”¹⁶

Att det moderna genombrottet representerar en brytningsperiod är väl känt. Vår moderna tids benägenhet att fokusera på mänsklig karaktär ur ett psykologiskt perspektiv har sin begynnelse i den omsvängning som börjar märkas av mot slutet av 1800-talet. Men det är värt att ta klyvnaden som Holm skriver om, i beaktande i samband med en analys av pjäser från perioden. Individens omdanande förutsättningar till ökat självmedvetande ger potential att betrakta den egna tillvaron från en ny horisont. När individen lösgör sig ur kollektivet medför det en ny inblick i detsamma. Det individuella perspektivet möjliggör en överblick av sociala sammanhang. Artisten representerar den blicken, självmedveten och med en unik gränsöverskridande position väcker hon anstöt i vardagsrummet. Individualitet krockar med sociala roller och gränser som betingas av kön. Med artisten tränger det offentliga in i det intima, hon öppnar upp vardagsrummet.

¹⁴ Bernt Olsson och Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige* [1987] (Stockholm: Norstedts, 2002), 289–295.

¹⁵ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 344.

¹⁶ Birgitta Holm, *Victoria Benedictsson* (Stockholm: Natur & Kultur, 2007), 89.

1.2 Forskningsöversikt

Forskningen om det moderna genombrottets kvinnor inleddes på allvar för omkring tjugofem år sedan. Merparten har dock en biografisk utgångspunkt och koncentrerar sig i huvudsak på prosaverken. Forskningen om dramatiken är anmärkningsvärt eftersatt. Det är desto märkligare eftersom teatern vid denna tid började få en tydlig polemisk funktion och samhällsfrågor togs upp till debatt. Av de tre författare jag valt att studera närmare är det särskilt tyst kring Frida Stéenhoff. Anne Charlotte Leffler och Victoria Benedictsson har rönt betydligt större uppmärksamhet, särskilt den senare. Återigen kan den mer omfattande forskningen om Benedictsson härledas till det intresse hennes liv tilldragit sig. Hennes självmord och förhållandet till Georg Brandes tar stort utrymme i anspråk och överskuggar ofta intresset för hennes litterära produktion. Privatpersonen Benedictsson, inte författaren, har stått i centrum. Detsamma kan i viss utsträckning sägas om Leffler och Stéenhoff. En förklaring till detta skulle kunna vara att eftersom forskningen fram till nyligen varit eftersatt, har de få verk som skrivits om författarna och som senare forskare förhållit sig till, varit just rena biografier eller författarmonografier. I min forskningsöversikt har jag därför valt att presentera de arbeten som koncentrerar sig på Lefflers, Benedictssons och Stéenhoffs dramatik från en mer analytisk hållning. Jag redovisar även de verk som tidigare forskning oftast refererar till.

Den mest relevanta forskningen om vad det innebar att verka som författarinna i Sverige under det moderna genombrottet och studier av dessa kvinnors dramatik utgörs hittills av tre verk. De två första *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talsförfattare* och *Det moderna genombrottets dramer. Fem analyser* är redigerade av Yvonne Leffler, professor i litteraturvetenskap.¹⁷ Det tredje, *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879–1899*, är skrivet av Margareta Wirmark, professor i drama, teater och film.¹⁸

Bakom maskerna vill synliggöra några av de litterära strategier kvinnliga författare vid 1800-talets slut använde sig av för att dölja sina kontroversiella budskap.¹⁹ Förordet ger en översikt av kvinnans situation under 1800-talet och de idéer och den utveckling som präglade perioden. I det inledande kapitlet visar Anna Williams hur Anne Charlotte Leffler, Alfhild Agrell och Victoria Benedictsson successivt kommit att skrivas ut ur litteraturhistorien från 1921 fram till idag. Hon påpekar att Leffler och Agrell tillsammans stod för mer än hälften av det totala antalet tryckta

¹⁷ Yvonne Leffler, red., *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talsförfattare* (Karlstad: Högskolan i Karlstad, 1997). Yvonne Leffler, red., *Det moderna genombrottets dramer. Fem analyser* (Lund: Studentlitteratur, 2004).

¹⁸ Margareta Wirmark, *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879–1899* (Stockholm: Carlssons, 2000).

¹⁹ Leffler, *Bakom maskerna*, 17.

skådespel under 1880-talet och att Leffler under samma period spelades mer än Strindberg på svenska teatrar.²⁰ Williams konstaterar: "Utsorteringen av Lefflers och Agrells verk kan således antagligen förklaras med att det inte har gjorts så många betydande nyläsningar av deras verk. Agrells, Lefflers och Benedictssons verk har av eftervärlden i stor utsträckning reducerats till tidsbunden tendens- och indignationslitteratur som inte är aktuell idag."²¹ (Därpå följande kapitel behandlar kvinnliga författares berättarteknik och slutligen görs nyläsningar av Lefflers roman *En sommarsaga* och Agrells *Guds drömmare*.)

Det moderna genombrottets dramer går sedan vidare med studier av utvalda skådespel från perioden. Yvonne Leffler skriver i förordet om hur Georg Brandes myntar begreppet "det moderna genombrottet" först 1883 men att man idag med "det moderna genombrottet" brukar syfta på perioden 1870–1900. Intentionen med antologin är att presentera och analysera representativa verk från det moderna genombrottet och på så vis belysa de frågor som debatterades och även gestaltades på scenen under epoken. Leffler påpekar att verk av Strindberg och Ibsen i dag dominerar på teaterscenerna medan andra betydande dramatiker från perioden hamnat i glömska.²² *Det moderna genombrottets dramer* lyfter därför också fram pjäser av Ann Charlotte Leffler (*Sanna kvinnor*), Victoria Benedictsson (*Romeos Julia*) och norska Amalie Skram (*Agnete*) tillsammans med nytolkningar av av Strindbergs *Fröken Julie* och Ibsens *Hedda Gabler*.²³

En närläsning av Benedictssons *Romeos Julia* görs av Anna Lyngfelt som med stöd i den amerikanska teaterforskaren Sue-Ellen Case betonar hur salongens samtal, indirekt eller direkt, kan relateras till kvinnors skrivande under perioden.²⁴ Lyngfelt gör en ganska skissartad närläsning av pjäsen och koncentrerar sig i huvudsak på dess struktur. Viktiga iakttagelser är dock hur pjäsen är uppbyggd kring två kontrasterande samtal där det senare omkullkastar det förra samt det flitiga arbetet med schabloner och föreställningar kring kvinnan/skådespelerskan som i slutänden bidrar till en djuplodande skildring av huvudpersonen fru Ramberg (Julia) som människa.

Lyngfelt, som disputerat på avhandlingen *Den avväpnande förtroligheten. Enaktare i Sverige 1870-90*, där hon kommenterar tjugonio enaktare från perioden, bygger mycket av sin närläsning i *Det moderna genombrottets dramer* på den analys hon i avhandlingen gör av *Romeos Julia*.²⁵ Analysen av *Romeos Julia* är också där i huvudsak form- och strukturbetonad men den mer

²⁰ Leffler, *Bakom maskerna*, 13.

²¹ Leffler, *Bakom maskerna*, 15.

²² Leffler, *Det moderna genombrottets dramer*, 8.

²³ *Det moderna genombrottets prosa* är en pendang till *Det moderna genombrottets dramer* och presenterar på liknande vis betydelsefulla verk från perioden.

²⁴ Anna Lyngfelt, "Kvinnoroller och språkliga schabloner i Victoria Benedictssons *Romeos Julia*", i *Det moderna genombrottets dramer. Fem analyser*, red. Yvonne Leffler, 77–86.

²⁵ Anna Lyngfelt, *Den avväpnande förtroligheten. Enaktare i Sverige 1870-90*, Diss. (Stockholm: Stockholms universitet, 1996).

utvecklade slutsatsen är att dramats retoriskt demonstrativa framställningssätt ger enaktaren en funktion som debattinlägg samtidigt som denna typ av uppbyggnad får en spänningshöjande verkan. Framställningssättet utgör även ett alternativ till den konfliktbaserade intrigen. Istället för att handla om att lyckas eller misslyckas hamnar faktorer som samtalet och förståelsen i blickfånget. Detta ger i sin tur dramat en utopisk karaktär vad gäller ömsesidig respekt mellan könen, enligt Lyngfelt.²⁶ Syftet med avhandlingen är också att visa på en interaktion mellan livet i salongskulturen och den tidens teaterrepertoar. Lyngfelt pekar även på de starka banden mellan “proverbes dramatiques” och enaktstraditionen.²⁷

I *Noras systrar* gör Wirmark en betydande forskningsinsats. Hon belyser två decenniers dramatik (1879–1899) från Danmark, Sverige, Norge och Finland (Island utelämnas där dramatiken är av liten omfattning under perioden). Både dramatexterna i sig och situationen på teatrarna tas upp. De frågor som belyses är dramatikernas val av tema, hur dessa val skiljer sig åt eller behandlas av manliga respektive kvinnliga författare, teatrarnas förhållningssätt utifrån valda teman och författarnas kön. Dialogen mellan könen dominerar i *Noras systrar* som utgår från ett genusperspektiv. Utöver detta presenterar Wirmark ett försök till fullständig bibliografi från perioden samt arbetet med att spåra förlorade pjäser som inte tryckts men ändå erbjudits teatrarna. Urvalet till studien baseras på pjäser där hälften är skrivna av män och hälften av kvinnor vilkas verk nått offentligheten men även sådana som fallit i glömska och som enligt Wirmark förtjänar att uppmärksammas.

Wirmark utgår från Ibsens *Et Dukkehjem* (1879) och betraktar pjäsen som ett startskott för det moderna genombrottets dramatik som kom att kretsa kring äktenskapet/samlivet mellan man och kvinna. Senare nordiska verk, skrivna under 1880- respektive 90-talet, ses som ett svar på denna “första replik” fälld av Ibsen. Utgångspunkten är problematisk då tidigare forskare poängterat att Ibsens inverkan på särskilt de kvinnliga dramatikererna kraftigt överskattats, vilket gjort att flera pjäser betraktats som plagiat snarare än som reviderande verk (jag återkommer till detta). Bredden i *Noras systrar* gör studien till ett väsentligt bidrag till forskningen om det nordiska moderna genombrottet även om omfånget av studerat material gör ett mer översiktligt intryck, där undersökningarna och jämförelserna av verken endast stundtals når ett analytiskt djup. Värt att tillägga i detta sammanhang är att Frida Stéenhoffs *Lejonets unge* diskuteras mer än i någon annan forskning. Därmed inte sagt att diskussionen är omfattande, snarare läggs en grund.

²⁶ Lyngfelt, *Den avväpnande förtroligheten*, 127–128.

²⁷ Lyngfelt, *Den avväpnande förtroligheten*, Abstract.

Samlingsverket *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (hädanefter NKLH) behandlar i band II, "Fadershuset", perioden 1800–1900 och ägnar Benedictsson och Stéenhoff ett kapitel vardera medan Leffler får dela på ett kapitel tillsammans med Agrell. Stéenhoff och Leffler presenteras av Ingeborg Nordin Hennel och Benedictsson av Christina Sjöblad och Ebba Witt-Brattström. Kapitlen ger i huvudsak en biografisk redogörelse för hur det var att vara kvinnlig författare under slutet av 1800-talet. I huvudsak nämns prosaverken, förutom i Benedictssons fall där dagboksanteckningarna sammanställda i *Stora boken* ges stort utrymme. Dramatiken är anmärkningsvärt frånvarande. Benedictssons *Den Bergtagna* och *Teorier* ägnas sammantaget en och en halv sida, Lefflers och Stéenhoffs dramer nämns endast i förbifarten. Mest värdefull är artikelsignaturernas summering av varje författares program. Leffler undersökte kvinnlighet som brist och förlust för att senare försöka omformulera kvinnlighet till möjlighet.²⁸ Stéenhoffs verk har karaktär av "programmatisk stridsskrift", där tidens sexism och kvinnans behov av egen försörjning står i centrum.²⁹ Benedictsson skrev för "vanliga människor", för att skapa debatt och gestalta samtidens brännande frågor i litteraturen samtidigt som hon brottades med frågan om det var möjligt att överleva som intellektuellt kvinnligt subjekt utan att reduceras till ett neutrum.³⁰

Ingeborg Nordin Hennel har bidragit med en artikel om Stéenhoff – "Författare i sekelskiftets Sundsvall" – som ingår i *Sundsvalls historia. Del III*.³¹ Avsnittet om Stéenhoff tangerar till stor del det i NKLH med undantaget att dramatiken liksom författarens liv i Sundsvall och hennes roll som polemiker i samhällsfrågor presenteras något mer utförligt. Huvuddragen av handlingen och budskapet i *Lejonets unge* beskrivs liksom receptionen av pjäsen, och Nordin Hennel har hämtat inspiration i Beatrice Zades biografi från 1935, *Frida Steenhoff. Människan, kämpen, verket*, den enda bok som uteslutande behandlar Stéenhoffs liv och verk.³²

Eva Heggstad har i sin avhandling *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet* en ambition liknande Wirmarks och NKLHs då hon syftar till att studera (några) och lyfta fram (alla) svenska författarinnor verksamma under 1880-talet.³³ Avhandlingen koncentrerar sig på hur dessa kvinnor tar sig an frågor om den samtida kvinnans situation i hemmet, yrkeslivet och konstnärsvärlden. Heggstad menar att kvinnan står med den ena foten i verkligheten och den andra i drömmen. De författare som analyseras närmare

²⁸ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 522–523.

²⁹ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 554–557.

³⁰ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 531–535.

³¹ Ingeborg Nordin Hennel, "Författare i sekelskiftets Sundsvall", i *Sundsvalls historia. Del III*, red. Lars-Göran Tedebrand (Sundsvall: Stadshistoriska Kommittén, 1997), 203–228.

³² Beatrice Zade, *Frida Steenhoff. Människan, kämpen, verket* (Stockholm: Bonniers, 1935).

³³ Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, Diss. (Uppsala: Uppsala universitet 1991).

problematiserar alla på något vis kvinnans roll som författare och är därför att betrakta som samhällsdebattörer i tidens frågor. Heggstad främjar mångfald och texters interaktion med varandra framför studier av enskilda verk.

Vad som är särskilt intressant för min egen undersökning är att Heggstad påpekar att det under denna period ofta är mannen som porträtteras i konstnärsrollen och att kvinnliga konstnärsskildringar utgör undantag. Aktriser däremot är betydligt mer välrepresenterade i kvinnornas skildringar.³⁴ Ingen av de pjäser jag ämnar studera tas dock upp i avhandlingen, vilket kan förklaras av att endast *Romeos Julia* är författad under 1880-talet.

Av Heggstads analys blir slutsatsen att konflikten är tydligast i de verk som behandlar den kvinnliga konstnärsrollen. I dessa fall ställs kärleken mot yrkeslivet och de visar sig vara oförenliga med tidens mått mätt. Valet mellan dessa två var ofta smärtsamt och för de kvinnor som valde konsten framför kärleken och familjen väntade ensamheten och att betraktas som "okvinnlig" av allmänheten, ett neutrum.³⁵ Heggstads beskrivning känns igen från NKLH och kommer att spela en viss roll även i min uppsats.

Utöver dessa komparativa och översiktliga verk som behandlar flera författarskap finns det några mer specifika avhandlingar som bidragit till omvärderingen av det moderna genombrottets kvinnor. Mona Lagerströms *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* behandlar det svenska dramas utveckling under 1800-talet och influenserna från den tyska dramaestetiken (idealrealismens estetik).³⁶ Hon visar att signaturerna Nyblom och Flodman, som på 1860-talets introducerade denna estetik, lade en teoretisk grund för det svenska psykologiska karaktärsdramat och att Leffler redan med sin första pjäs *Skådespelerskan* omsatte denna teori i praktik. Detta betyder enligt Lagerström att de tillsammans introducerade "något nytt i svensk dramahistoria".³⁷ Signaturerna upphöjer dock den samhällsbevarande litteraturen och kopplar samman ideologi och estetik i likhet med nittiotalisterna (vilka opponerade sig mot det moderna genombrottets debattorienterade författare).³⁸ Förutom *Skådespelerskan* (1873) analyserar Lagerström Lefflers övriga 70-talsdramatik: *Under Toffeln* (1874) och *Älvan* (1879) och poängterar uttryckligen att hon inte ämnar anlägga biografiska perspektiv utan rikta in sig på form och idéinnehåll.³⁹

³⁴ Heggstad, *Fången och fri*, 149.

³⁵ Heggstad, *Fången och fri*, 193–194.

³⁶ Mona Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik*, Diss. (Göteborg: Göteborgs universitet 1999).

³⁷ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, 12.

³⁸ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, 213.

³⁹ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, 15.

Maj Sylvans *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg* handlar om Lefflers väg mot frigörelse under andra hälften av 1800-talet.⁴⁰ Sylvan gör en biografisk-psykologisk läsning av det lefflerska arkivet. *Skådespelerskan* nämns endast hastigt och dess tillkomst kopplas till biografiska sammanhang.

Betydligt mer komplex är Jette Lundbo Levys *Dobbeltblikket* där Victoria Benedictsson behandlas som en representant för den realistiska 1880-talsestetiken.⁴¹ Fokus ligger i huvudsak på hennes dagböcker och dramat *Den bergtagna*. Lundbo Levy koncentrerar sig till stor del på den “manliga blicken” – där mannen i egenskap av subjekt har en objektifierande syn på kvinnan – och dess roll i Benedictssons produktion. Termen “dubbelexponering” lyfts fram som ett verktyg för kvinnligt skapande i en situation präglad av föreställningar om kvinnor. Föreställningarna bidrog till att begränsa möjligheterna att uttrycka sig som kvinna/konstnärinna, då denna subjektposition förtrycktes till förmån för en fixerad objektposition. Benedictsson arbetade i sina verk med både en manlig och en kvinnlig blick och gav på så sätt läsaren/åskådaren en dubbel bild av sammanhangen.⁴² Betydelsefull är också Lundbo Levys iakttagelse att begärets nödvändighet, så som det gestaltas hos Benedictsson, förespråkas utan att hon för den skull går med på att den “fria kärleken” skulle kunna vara ett alternativ för kvinnor.⁴³

Pil Dahlerups avhandling *Det moderne gennembruds kvinder* från 1983 är ett portalverk i forskningen om det moderna genombrottet och bör nämnas här, även om koncentrationen ligger på Danmark. Dahlerups ambition är att ge en helhetsbild av den kvinnliga danska genombrottslitteraturen. Hon utgår från att den spänning hon ser i skönlitteraturen under perioden 1871 till 1891 grundar sig på att patriarkatet började försvagas. Hon behandlar hela produktionen av de författare som debuterade under perioden, inklusive det icke-fiktiva materialet.⁴⁴ De kvinnliga författarna skriver, enligt Dahlerup, mellan en manlig och en kvinnlig tolkning och skiftar mellan manlig och kvinnlig berättare, liksom mellan ironi och lögn. Det finns således en ambivalens, en ambivalent tolkningsposition, som inte bara speglas av innehållet utan också utgör den danska kvinnliga genombrottslitteraturens själva form.⁴⁵ Argumentet erinrar om den dubbla blicken, som Lundbo Levy lyfter fram i förhållande till Victoria Benedictsson.

Vad gäller utomnordisk forskning har jag funnit tre amerikanska avhandlingar från 1980-talet som berör mitt ämnesområde. Samtliga har biografisk inriktning, men jag vill ändå kort

⁴⁰ Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, Diss. (Stockholm: Stockholms universitet, 1984).

⁴¹ Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor. Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap* [1980] (Enskede: Hammarström & Åberg, 1982), 130.

⁴² Lundbo Levy, *Den dubbla blicken*, 119.

⁴³ Lundbo Levy, *Den dubbla blicken*, 166–168.

⁴⁴ Pil Dahlerup, *Det moderne gennembruds kvinder* [1983], Diss. (Köpenhamn: Gyldendal, 1984), 11–12.

⁴⁵ Dahlerup, *Det moderne gennembruds kvinder*, 477–479.

presentera dem då de ännu inte omnämnts i samband med övrig forskning. Melissa Lowe Shogrens *The Search for Self-fulfillment: The Life and Writings of Anne Charlotte Leffler* gör en tämligen biografisk-psykologisk läsning av Lefflers konstnärliga utveckling. Shogren koncentrerar sig på *Kvinnlighet och Erotik II* som hon anser vara den naturliga avslutningen på Lefflers strävan efter personligt och litterärt självförverkligande.⁴⁶ *The Truth and Work of Victoria Benedictsson: Levels of Reality in Her Writing Life (Swedish Women's Literature)* av Verne Moberg gör också en biografisk-psykologisk läsning av Benedictssons litterära produktion och uppehåller sig vid hennes "inre" liv och självmordet. Den främsta slutsatsen Moberg drar är att många av dessa psykologiserande paralleller kan förklara Benedictssons verk.⁴⁷ Slutligen *The Study of a Vision in the Authorship of Victoria Benedictsson (Sweden)* av Pal Bjorby som är en historisk och biografisk studie av en särskild "vision" – kvinnans sökande efter sig själv via en (manlig) mentor – i Benedictssons produktion ur ett feministiskt perspektiv. Närläsningar görs av *Pengar, Fru Marianne, Modern* och *Den Bergtagna*. Bjorby hävdar att de uppoffringar och den undergivenhet som krävs för att sammanstråla med denne mentor gör att Benedictsson misslyckas med sitt projekt. Där jämlikhet mellan man och kvinna inte kan komma till stånd ersätter Benedictsson den manlige mentorn med modern som mentor.⁴⁸

Jag har även studerat de få svenska uppsatser på kandidat- och magisternivå som skrivits om Leffler och Benedictsson. Några av dessa riktar in sig på författarnas dramatik, dock ingen av de pjäser jag ämnar studera. Karin Hjalmarssons kandidatuppsats *Nya kvinnor och ny samhällskritik. En feministisk läsning av Anne Charlotte Lefflers 'Tre Komedier'* vill jag ändå nämna i detta sammanhang då Hjalmarsson på ett belysande sätt närläser Lefflers pjäser i sitt samtida sammanhang genom att använda sig av Ebba Witt-Brattströms genrekriterier för "Nya Kvinnan-litteraturen".⁴⁹

Bland övrig äldre forskning som de nyare studierna ofta går i dialog med vill jag nämna: *Anne Charlotte Lefflers Dramatiska Författarskap* av Georg Edlund, *Anne Charlotte Leffler Duchessa di Cajanello* av Ellen Key, *Anne Charlotte Edgrens Genombrott. Bakgrunden och novellsamlingen Ur Livet I* av Britt Lohse samt *Den norska strömningen i svensk litteratur under 1800-talet* skriven av Arne Lidén. Jag vill även lyfta fram Birgitta Holms biografi *Victoria*

⁴⁶ Melissa Lowe Shogren, *The Search for Self-fulfillment: the Life and Writings of Anne Charlotte Leffler*, Ph.D. (Seattle: University of Washington, 1984).

⁴⁷ Verne Moberg, *The Truth and Work of Victoria Benedictsson: Levels of Reality in Her Writing Life (Swedish Women's Literature)*, Ph.D. (Wisconsin: The University of Wisconsin - Madison 1984).

⁴⁸ Pal Bjorby, *The Study of a Vision in the Authorship of Victoria Benedictsson (Sweden)*, Ph.D. (Minnesota: University of Minnesota 1983).

⁴⁹ Karin Hjalmarsson, *Nya kvinnor och ny samhällskritik – en feministisk läsning av Anne Charlotte Lefflers 'Tre Komedier'* (Huddinge: Södertörns högskola 2007).

Benedictsson som, tillskillnad från en mängd tidigare biografier, ger en nyanserad ingång till författaren och människan Benedictsson.

2. Borgarklassens framväxt

Jürgen Habermas betonar att orden offentlig och offentlighet är betydelseskapande på många nivåer och att de har sin grund i det antika grekiska samhället. Dygder som inte blev synliga i den offentliga sfären tillmättes ingen större betydelse under antiken. I det offentliga, inte det privata, åtnjöt man(nen) bekräftelse. Samhället var dessutom uppbyggt så att en plats i offentligheten förutsatte en privat situation som husets herre, tillgång till egendom, slavar och familj. Habermas ser denna användning av begreppet offentlighet som central för förståelsen av det moderna kapitalistiska samhällets konstruktion. Offentligheten har en politisk funktion som sträcker sig utöver det ideologiska. Hans ambition är att analysera och historisera begreppet för att på så vis kunna få ett "systematiskt grepp" om detta samhälle.⁵⁰

Habermas beskriver hur den privata och offentliga sfären under antiken förutsatte varandra samtidigt som de var tydligt separerade, medan de i feodalsamhällets representationssystem gled samman för att därefter åter separeras men i mer komplex och mindre drastisk bemärkelse i den moderna staten/staden. Detta är också en av Habermas viktigaste poänger: det offentliga och privata ska i det moderna samhället inte ses som separerade utan interagerande områden. Något som däremot är viktigt att redan inledningsvis uppmärksamma hos Habermas är att han nämner men avstår från att problematisera kvinnors och mäns skilda positioner och möjligheter inom dessa områden. Jag återkommer till detta senare.

Enligt Habermas, som koncentrerar sig på England, Frankrike och Tyskland och utifrån de länderna sammanfattar gemensamma västerländska drag, utvecklas det borgerliga samhället parallellt med nationalstatens, kapitalismens och handelns utbredning. Feodalsamhället bryts upp och makt flyttas över från kyrka, adel och landsherrar till en privat och offentlig sfär.⁵¹ Istället för representation och makthierarki kommer handeln och en anonym byråkratisk stat i allt större utsträckning att dominera samhället vilket så småningom gör borgerskapet till den ledande klassen. Handeln och dess territorier expanderar ständigt och skapar på så vis ett behov av en marknad, en marknad som efterhand också tar över den ekonomiska tyngdpunkt som förut legat på huset och dess herre. Ett tidningsväsen uppstår också för att handelsparterna ska kunna meddela sig med

⁵⁰ Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet* [1962], övers. Joachim Retzlaff (Lund: Arkiv, 1998), 5–8.

⁵¹ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 13–14.

varandra.⁵² Att handeln och pressen utvecklas sida vid sida är en för Habermas väsentlig teori som kommer att ligga till grund för stora delar av analysen av den borgerliga offentlighetens frammarsch och ökade krav på inflytande, så som frihandel, tryckfrihet, religionsfrihet, mötesfrihet, yttrandefrihet och rösträtt.

2.1 Det offentliga resonemanget

Den publicistiska verksamheten blir enligt Habermas en del i det offentliga resonemang som nu gör inträde i historien och går i polemik med den maktinstans som enväldigt styr över de offentliga medlen. I salongerna, på kaffehuset, i litteraturen och på teatrarna diskuterar man, och ur diskussionerna växer den oberoende pressen fram, liksom kritiken av den hierarkiska makten.⁵³ Makten kommer därför att stå till svars inför en offentlighet.⁵⁴ Utvecklingen gjordes möjlig i och med att hierarkier löstes upp och idén om likställdhet kom att utmana den om överhöghet. Såväl lägre borgerskap som den borgerliga intelligentian och i viss mån adelsmän umgicks inom nämnda debattforum och samlingslokaler. (Habermas påpekar dock att borgarklassen inte på något vis utgör en majoritet av befolkningen men att de ändå är en ny inflytelserik "social kategori") En annan förändring av stor betydelse var att kyrkans och hovets tolkningsföreträdare av konst, filosofi, vetenskap luckrades upp när den kritiska borgerliga publiken växte sig starkare. Kulturen tar sig in på varumarknaden. Smaken och tyckandet blir något medborgarna, inte bara den styrande eliten, kan göra anspråk på och kännare ersätts av kritiker.⁵⁵ Borgarklassen kommer på så vis snarare än att kräva makt, undergräva de rådande maktförhållandena; via varuhandel och det litterära området bildas en politisk offentlighet som koncentrerar sig på förhållandet mellan samhälle och stat.⁵⁶ Om hoven skapat särskilda forum för att visa upp sig, samlades borgerskapet i staden för att samtala och handla. Specifik representation på hovet byts ut mot allmänt och kritiskt resonemang i hemmet och staden.

I Habermas uppdelning av privat och offentlig sfär har det offentliga området, staten, att göra med offentlig makt/myndighet medan det privata området är en "privatpersonernas offentlighet" (marknaden är en privat sektor som Mats Dahlkvist uttrycker det i förordet) – en sorts miniatyr av samhället i stort där familj, varuutbyte och arbete ingår. Staten tillhör exempelvis det offentliga området i det att den utgör en offentlig makt, medan staden och den politiska

⁵² Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 18–21.

⁵³ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 34–35.

⁵⁴ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 54.

⁵⁵ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 34–38.

⁵⁶ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 27–30.

offentligheten har en mellanposition och familjen en intim position i den privata sfären.⁵⁷ Habermas delar in den privata sfären i två undergrupper, där arbete och politisk offentlighet finns i den ena och litterär offentlighet och familjen i den andra. Genom att placera både den intima familjesfären och handel och arbete i det privata området poängterar Habermas hur de påverkar varandra. Den intima familjesfären kan ses som den cell som bygger upp samhällskroppen. Men samtidigt tycks det som att själva idén om familjen förnekar detta samband. Habermas menar att man byggde upp ett självmedvetande genom att se familjen som en autonom enhet, fristående från marknaden och den ekonomiska aspekten, med ledord som "frihet, kärlek och bildning" vilka kopplades till en humanitet som sades finnas inneboende i det "mänskliga". Habermas konstaterar också att en sådan idé blir motsägelsefull i borgerlighetens medvetande då kopplingen familj, familjefader och försörjning är oundviklig. Man gifter sig exempelvis i regel av ekonomiska och inte emotionella skäl och bildning är relaterad till ett yrke, inte ett ändamål i sig.⁵⁸ Habermas uttalar det inte, men tydligt är att idén om familjen inbegriper en syn på familjefadern som människa *och* egendomsägare, medan hustrun och barnen endast är människor.⁵⁹

Idén om den inneboende humaniteten skapade emellertid en bild av att vad som under 1800-talet kunde betraktas som ett tvång, giftermål av ekonomiska skäl, skulle komma att nå sin frigörelse. Medlemmarna av kärnfamiljen uppfattar sig på ett nytt sätt; som individer frikopplade från "t o m sin ekonomiska verksamhets privatsfär". Föreställningen om subjektivitet växer fram ur denna idé, vilket tar sig uttryck i ett växande intresse för brevväxling och dagboksskrivande. Denna personliga kommunikation var ibland avsedd för framtida publikation i form av brev- och bildningsromaner. Subjektivitet är på så vis sammankopplat med publicitet och publiken kommer enligt Habermas att växa fram ur kärnfamiljen: "De borgerliga skikten utgör den offentlighet som hör till ett litterärt resonemang, i vilket subjektiviteten stammande ur kärnfamiljens intimitet samtalar med sig själv om sig själv." Härifrån tar sig sedan det borgerliga resonemanget vidare och börjar kritisera den offentliga makten.⁶⁰ Denna bild av subjektiv upplevelse av att i familjen vara frikopplad från större samhällsliga och ekonomiska sammanhang bör emellertid nyanseras eller kanske snarare, i kvinnornas fall, förstärkas. De hade inga egentliga positioner i den politiska offentligheten och att i familjen uppleva sig som frikopplad från denna var inte ett privilegium man tillfälligt kunde unna sig, utan en realitet.

⁵⁷ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 29–30.

⁵⁸ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 43–44.

⁵⁹ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 50–55.

⁶⁰ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 44–47.

2.2 Litterär och politisk offentlighet

Habermas delar alltså upp den privata sfären i en litterär och politisk offentlighet och visar hur den litterära offentligheten kommer att bidra till initiativ inom den politiska offentligheten. Den stora skillnaden mellan dessa två typer av offentlighet är att den litterära behandlar det mänskliga, det subjektiva, och att man talar från en position som just människa. I den politiska offentligheten däremot uttalar man sig i egenskap av egendomsägare om politik, ekonomi och vetenskap.⁶¹ Det säger sig självt att kvinnor var uteslutna från den politiska offentligheten. I Sverige införs lika arvsrätt 1845, ogifta kvinnor över tjugofem får befogenhet att *ansöka* om att bli myndiga 1858 och rätten att förvalta egen egendom införs först 1874. Rösträtt baserades dessutom länge på hur mycket skatt man betalade. Utan egendom hade man således ett begränsat handlingsutrymme och liten makt över sin situation. Samtidigt är det intressant att titta närmare på Habermas teori om den litterära offentligheten som en förutsättning för förändringar i den politiska och hur publiken uppstår ur kärnfamiljen: "Publikens sfär uppstår i borgerskapets bredare skikt till en början som en utvidgning av, och samtidigt en komplettering till, kärnfamiljens intimsfär. Boningsrum och salong befinner sig under samma tak, och liksom det enas privathet är hänvisad till det andras offentlighet och individens privata subjektivitet från första början är relaterad till publiciteten, sammanfattas bäggedera i en litteratur som blivit 'fiction'". Habermas menar vidare att de erfarenheter som mynnar ut ur den intima privatsfären blir till bränsle i den politiska debatten mot överhögheten.⁶² Litteraturen och samtalen i salongerna var därför av vikt för framväxten av borgerlighetens krav på ökade befogenheter. I dessa sammanhang var även kvinnor närvarande. De kunde framföra sina åsikter och påverka debatten från den litterära offentlighetens sfär, men i och med att sfärerna avgränsats och försetts med särskilda karakteristika följer att kvinnor betraktas som människor, blott liv, vid sidan av den bildade mannen, d.v.s. egendomsägaren. Därmed skulle den litterära offentligheten, om den representerades av en kvinna, inte ha samma tyngd som om den var representerad av en man. Kvinnan kunde inte glida mellan den litterära och politiska offentligheten. Hon var hänvisad till den intima sfären och hade ingen direkt del i politiken oavsett om hon behandlade den i sina verk. Frågan är dock hur separerad den litterära offentligheten verkligen var från den politiska om man var verksam som kvinnlig författare under perioden. Jag återkommer till det längre fram.

⁶¹ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 47–51.

⁶² Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 46–47.

Mäns respektive kvinnors rättigheter och rörelsemönster i den privata och offentliga sfären styrdes i hög grad av liberaliseringen av marknaden under 1700- och 1800-talen. Habermas beskriver hur liberaliseringen gör handeln till en angelägenhet för privatpersoner, vilket bidrar till att marknaden – inte överhöghetens – lagar styr. Det borgerliga samhället privatiseras.⁶³ Rättsväsendet förändras i samband med det och egendom knyts till individ, inte till familj eller hem. Staten och marknaden ska lyda under överensstämmande lagar. Inga dispenser och privilegier får förekomma inom konkurrenssystemet. Det är den individuella prestationen som gynnas och marknaden kommer därför att betraktas som fri från makt. Idén att lagar ska stiftas efter en rationell överenskommelse gör att dessa betraktas som förnuftiga. Habermas framhåller det problematiska i att man hävdar att lagarna skapas normenligt utifrån den allmänna opinionen. Borgerligheten motsätter sig på så vis ett herravälde genom att införa den allmänna opinionens herravälde. “Offentlighetens ‘herravälde’ är enligt dess egen idé en ordning, i vilken herraväldet över huvud upplöses.” De vill heller inte se sig som utövare av makt trots att endast de som var egendomsägare hade något att säga till om i det offentliga rummet.⁶⁴

Samhället byggs följaktligen upp kring den fria marknaden. Ledorden kan sägas vara rationalitet och rättvisa samtidigt som majoriteten av befolkningen befinner sig utanför debatten och de beslutande organen. Habermas nämner också detta faktum men hänvisar då nästan uteslutande till “folket”, främst “lantbefolkningen”. Kanske beror detta på Habermas marxistiska syn på saken – med klasskamp kommer kvinnokamp på köpet. Samtidigt bidrar detta till att kvinnan och barnen tycks frånvarande hos Habermas. Särskilt komplext blir det eftersom de ingår i den borgerliga kärnfamilj som är det borgerliga skiktets grundläggande modell i den intima sfären. Även om Habermas studie främst handlar om framväxten av den borgerliga offentligheten i det offentliga samhället där kvinnan inte var särskilt framträdande, är det väsentligt att fråga sig varför och hur det påverkade samhället i sig. Habermas hävdar dessutom, exempelvis i sina modeller över den offentliga och privata sfären, att den privata sfären var omfattande och dess inflytande på den offentliga betydande. Mats Dahlkvist kommenterar också detta i förordet när han skriver att Habermas val att diskutera borgerlig offentlighet av liberal typ, men inte plebejisk offentlighet – platser för sammankomster och samtal – utgör en svaghet i analysen.⁶⁵ Eftersom en stor del av det privata området inte finns med i Habermas studie och koncentrationen ligger på utvecklingen i England, Frankrike och Tyskland är det nu dags att rikta blicken mot Sverige och därefter den kategori Habermas nämner men i stort utelämnar: hemmet.

⁶³ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 66.

⁶⁴ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 70–75.

⁶⁵ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, v.

2.3 Borgerlig offentlighet i Sverige

Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster framhåller i *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige* att Sverige under 1800-talet är ett agrart samhälle på väg att industrialiseras. Städerna växer stadigt även om de fortfarande är att betrakta som små med närliggande jordbruk. Den stora urbaniseringen sker först under början av 1900-talet. De samhällseliga omvälvningarna sker i symbios med varandra och kan till stor del relateras till den industriella revolutionen, kraftiga demografiska omställningar och framväxten av en allt starkare borgarklass. Förändringarna sker på såväl ett offentligt/yttre som ett privat/inre plan.⁶⁶

Jens Rydström och David Tjeder daterar i *Kvinnor män och alla andra – En svensk genushistoria* borgerskapets genombrott i Sverige till 1830-talet och hänvisar till socioekonomiska och attitydmässiga förändringar, uppkomsten av flera borgerligt relaterade organ samt utbredningen av den borgerliga offentligheten under decenniet.⁶⁷ Skråväsendet avskaffas 1846 och näringsfrihet införs 1864. I och med att representationsreformen träder i kraft 1866/1867 (tvåkammarriksdagen ersätter ständsriksdagen) slår borgerskapet igenom med full kraft.⁶⁸ Avskaffandet av ständsriksdagen innebär att en tidigare hierarkisk världssyn med hustavlans som utgångspunkt går mot en omdaning.⁶⁹ Rydström och Tjeder betonar särskilt hur uppfattningarna om kön förändras.

Historikern Eva-Helen Ulvros har mer ingående studerat hustavlans betydelse och poängterar i sin avhandling *Fruar och mamseller. Kvinnor inom sydsvensk borgerlighet 1790–1870* att det under 1800-talets första hälft var mer acceptabelt för män att visa känslor än vid mitten av 1800-talet. Hon menar att det är befogat att koppla samman denna utveckling med utvecklingen i samhället och pekar på vetenskapliga upptäckter om könen: skillnaderna var större, eller snarare annorlunda, än man tidigare hävdade, och städernas expansion: kvinnor och män separerades allt mer i det dagliga arbetet. Detta i kombination med att kvinnornas mobilitet i den offentliga sfären ökade (den ska emellertid inte överskattas, främst rörde sig kvinnorna i eller mellan hemmen) under 1800-talets andra hälft kan ha bidragit till att man från att ha tänkt hierarkiskt kring kön övergick till en betydligt mer särartsbetonad uppfattning.⁷⁰ Även Karin Johannisson ansluter sig till denna uppfattning i *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle* när hon med stöd hos

⁶⁶ Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster, *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige* (Lund: Signum, 2004), 12–15.

⁶⁷ Jens Rydström och David Tjeder, *Kvinnor, män och alla Andra. En svensk genushistoria* (Lund: Studentlitteratur, 2009), 62.

⁶⁸ Rydström, Tjeder, *Kvinnor, män och alla Andra*, 65–66.

⁶⁹ Hustavlans beskrivs i Luthers lilla katekes där bibelcitater delar upp världen i tre stånd, det andliga, världsliga och hushållet, och beskriver hur dessa ska styras. De domineras av ett manligt överhuvud som styr över de underordnade.

⁷⁰ Eva Helen Ulvros, *Fruar och mamseller. Kvinnor inom sydsvensk borgerlighet 1790–1870* (Lund 1996), 190–191.

Peter Gay skriver att en “kristen och klassisk särartsfilosofi” bygger upp en ny familjestruktur.⁷¹ Äktenskapet, som tidigare främst betraktats som en ekonomisk förbindelse, blir nu även en kärlekens och familjens instans – som präglas av kvinnans omsorger.⁷²

Att vara känslös betraktas således som något allt mer “kvinnligt” i och med att det förpassas till den privata sfären. I essän “Om gråtens historia” framhåller Peter Englund att känslöyttringar, framförallt tårar, försvinner ur offentligheten på 1800-talet. Där en persons karaktär tidigare varit beroende av närheten till starka emotionella uttryck blir situationen nu den motsatta. Civilisatoriska åtstramningar, separation av privat och offentligt och en uppvärdering av ensamheten spelar in när “[g]råten privatiseras och feminiseras”. Vad gäller det senare finns en hänvisning till Anne Vincent-Buffaults studie av modernistisk litteratur som visar på hur gråten, framförallt under den senare halvan av 1800-talet klassats som inte bara kvinnlig utan även som en nervsvaghet; samtidigt kunde frånvaron av tårar hos en kvinna väcka misstankar om homosexualitet.⁷³

En rad olika faktorer, som nämnts ovan, står i samklang med ett av modernismens signum – att allt som varit fast förflyktigas, vilket tycks skapa ett behov av solida värden. Dessa värden grundade sig kanske inte främst i uppdelningen privat och offentligt utan snarare den skärpta särartsbetoningen mellan män och kvinnor som förstärkte och vidgade framförallt föreställningen om ett redan dualistiskt förhållande dem emellan där man/kvinna genererar motsatspar som offentligt/privat, kultur/natur, aktiv/passiv, själ/kropp, intellekt/känsla, produktion/reproduktion etcetera. Dessa uppfattningar tar sig in i både litteraturen och litteraturhistorieskrivningen där kvinnliga författares verk i större utsträckning än mäns läses biografiskt då de knyts till deras personliga upplevelser, sinnesstämningar och handlingar, vilket Anna Williams diskuterar i *Bakom maskerna*.

Borgerskapets utbredning medför samtidigt en rad förändringar inom emancipationens område där kvinnans rättigheter utökas i jämförelsevis snabb takt. Rydström och Tjeder hävdar också att emancipatoriska/politiska skäl fanns till att jämställdhetsfrämjande lagar i stor utsträckning kom till mellan 1840 och 1880.⁷⁴ Ulf Boëthius menar å sin sida i avhandlingen *Strindberg och kvinnofrågan till och med Giftas I* att kvinnors rättigheter ökar främst i och med ekonomiskt relaterade företeelser; ständsstriderna, befolkningsökningen och demografiska

⁷¹ Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle* [1994] (Stockholm: Norstedts, 2005), 19.

⁷² Johannisson, *Den mörka kontinenten*, 16.

⁷³ Peter Englund, “Om gråtens historia”, *Förflutenhetens landskap* [1991] (Stockholm: Atlantis, 2003), 221–225.

⁷⁴ Rydström, Tjeder, *Kvinnor, män och alla Andra*, 82–84.

förändringar.⁷⁵ Detta kan ifrågasättas då 1880-talet är brytningstiden framför andra för den svenska medelklasskvinnan, vilket sammanfaller med bildandet av kvinnoförbund och litterära förbund, tidskrifter och litteratur som fokuserar på kvinnofrågan.

2.4 Att fostras till kvinna och bildas till man

Industrialiseringen och de ekonomiska förändringarna i kombination med en minskad äktenskapsfrekvens (till följd av emigration och stagnerade tjänstemannalöner) gjorde att allt fler kvinnor var tvungna att försörja sig själva. Tanken på yrkesarbete ingick sällan i den borgerliga flickans uppfostran. Tradition och samhällsutveckling gick knappast hand i hand. Förändringarna kom främst medel- och överklassen till del; kvinnofrågan var från början ett medelklassproblem. Bengtsson och Werkmäster skriver angående kvinnans sociala situation under 1800-talet att många reformer ytterst handlade om ekonomiska förändringar för de borgerliga kvinnorna. Det är därför inte så konstigt att just dessa kvinnor låg i framkant i kampen om rätt till ägande, utbildning, myndighet och rösträtt, eftersom de av sociala skäl inte kunde ta sig an arbetaryrken men heller inte tillhörde den privilegierade adeln.⁷⁶ Efter 1845 års lagändring som ger kvinnan lika arvsrätt, liksom beslutet 1858 att låta ogifta kvinnor som uppnått tjugofem års ålder bli myndiga, följer en rad ytterligare lagändringar som ökar kvinnors frihet, inflytande, rätt till ägande, utbildning och arbete. Utvecklingen, som Boëthius beskriver utförligt, blev omtvistad och debatterades friskt i pressen, riksdagen, salongen och litteraturen – den gällde dock allra främst ogifta kvinnor. För de gifta kvinnorna var situationen i stort sett oförändrad i och med att äktenskap automatiskt gav maken en förmyndarroll.

En borgarkvinna kunde inte syssla med vad som helst utan fick hålla sig till vad som passade den "kvinnliga naturen", ett ämne vars innebörd för övrigt också skapade livlig diskussion. Att kvinnofrågan från början var medelklassens angelägenhet blir tydligt i detta sammanhang. Kvinnor på landsbygden arbetade redan och utbildning var det inte tal om (därmed inte sagt att där inte existerade en jämställdhetsproblematik). Lagarna kom främst att få konsekvenser för borgarklassen där flickor tidigare utbildats/anpassats till behagliga hustrur och hushållerskor/husmödrar.⁷⁷ Lagändringarna var naturligtvis ändå ett framsteg, men det är väsentligt att förstå vad de innebar i praktiken. Boëthius skriver att även om utbildningsmöjligheterna ökade och arbetsmarknaden vidgades för kvinnor under 1800-talet fick männen i allmänhet mer betalt för

⁷⁵ Ulf Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan till och med Giftas I*, Diss. (Stockholm: Prisma, 1969), 18.

⁷⁶ Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 15–18.

⁷⁷ Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 18.

samma arbete.⁷⁸ Undervisning av flickor finansierades heller inte av staten, och statliga elementarläroverk för flickor existerade inte – de ansågs inte vara statens angelägenhet då kvinnor inte hade rätt att arbeta som ämbetsmän.⁷⁹

Christina Florin och Ulla Johansson lyfter i sin artikel “Mandom, mod och mogne män” fram skillnaden i möjligheter, bildning och klimat på läroverk respektive flickskolor. De menar att läroverken var ett betydande inslag i uppbyggnaden och beförhållandet av en borgerlig genushierarki: männens utbildades för yrkeslivet och offentligheten, kvinnorna lärdes upp för salongen och hemmet. För att ta sig vidare till högre studier som kunde leda in i exempelvis den vetenskapliga sfären, vilken Florin och Johansson pekar ut som den “nya tidens ideologiskt maktcentrum”, krävdes en examen från läroverket.⁸⁰ Eftersom kvinnorna därmed inte hade möjlighet att komma in på universiteten eller vidareutbilda sig vid fackskolor var de automatiskt utestängda från alla högre statliga och många privata tjänster. Det förekom debatt och motioneringar angående kvinnas rätt till utbildning och i pressen stödde man i allmänhet kvinnors rätt till utbildning i högre utsträckning än i riksdagen.⁸¹ Förtydligas bör dock att inga kvinnor satt i riksdagen och pressen dominerades av män. Oavsett positiv eller negativ inställning, var det männen som i dessa offentliga forum – inbördes – diskuterade vad flickor/kvinnor skulle få tillträde till.

I slutet av 1800-talet slöt kvinnor sig samman i nationella förbund för att lyfta fram kvinnosaken och började utöva påtryckningar för reformer mot riksdag och regering.⁸² Boëthius kommenterar hur motståndarna mot kvinnosaken använde sig av argument som “naturens ordning” och skillnad i “andlig individualitet” mellan män och kvinnor.⁸³ Denna konservativa uppfattning som länge var rådande skulle alltså kunna sammanfattas med att man fostrades till kvinna men bildades till man. Som Boëthius skriver erhöll kvinnor visserligen år 1873 rätten att avlägga de allra flesta akademiska examina, däremot hade de inte rätt att göra bruk av dem inom åtskilliga yrkesområden, vilket inte ändrades förrän efter sekelskiftet. Kvinnans plats var alltså i hemmet, eller som den adliga kvinnosakskvinnan Sophie Adlersparre uttryckte det under signaturen Esselde: “familjelivet är det offentliga livets vagga” – men med det följde även ett politiskt ansvar för kvinnan. Flertalet ansåg att hon skulle vara bättre rustad för sin uppgift om hon fick utbildning och blev mer jämställd med mannen, makarna skulle då ha mer nytta och glädje av varandra.⁸⁴ Liksom Florin och Johansson anmärker ändrades uppfattningen till att även den borgerliga kvinnan borde

⁷⁸ Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan*, 13–14.

⁷⁹ Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan*, 18.

⁸⁰ Christina Florin, Ulla Johansson, “Mandom, mod och mogne män”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1992:4, 44–53.

⁸¹ Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan*, 19.

⁸² Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 333.

⁸³ Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan*, 23.

⁸⁴ Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan*, 28–30.

undervisas i medborgerliga kunskaper men syftet var att de skulle praktiseras i hemmet.⁸⁵ Den tendens man kan skönja inom kvinnorörelsen från både kvinnors och mäns sida är att man går emot särartstänkandet. Komplementaritetstanken består emellertid, om än inte i lika snäv bemärkelse som tidigare. Kvinnorörelsen, som inte bara bestod av kvinnor, började sträva efter att lyfta tanken om ett enat *vi* – mannen och kvinnan tillsammans – inte ett åtskilt *vi* och *dem*.

2.5 Kärnfamiljens inre rum

Eva-Helen Ulvros betonar vad gäller 1800-talet, att det är vanligt att allt för lättvindigt acceptera avståndet mellan det privata och offentliga som genomgående för hela seklet. Ulvros visar att det är en förenkling att se mannen och kvinnan och deras arbetsuppgifter som separerade även om ett särartstänkande bredde ut sig under perioden. Hon framhåller att Sverige skiljer sig från de flesta mellaneuropeiska länder, till stor del har det med det långvariga jordbrukssamhället att göra, där samverkan i hushållet var en förutsättning. Gränserna mellan privat och offentligt var ofta flytande även om kvinnan mer tydligt rörde sig i den förra sfären och mannen i den senare. Inte förrän mot slutet av 1800-talet blev sfärerna mer fasta. Samtidigt är detta en period då kvinnor får allt större tillgång till manliga domäner i just den offentliga sfären, vilket i sin tur påverkade den privata sfären som blev snävare och förlorade i betydelse. Det är alltså viktigt att förstå att distinktionen områdena emellan var långt ifrån skarp och att interaktion var av betydelse även om kvinnan fortfarande var underordnad mannen.⁸⁶ Här kan vi ana en svaghet i Habermas framställning. Även om han betonar interaktionen mellan den privata och offentliga sfären, problematiserar han inte mäns och kvinnors skilda möjligheter. För att kunna belysa denna borgerliga struktur är det relevant att se närmare på kvinnors strategier för att skapa opinion.

Ulvros hävdar att hemmet med framförallt salongskulturen och visitsystemet hade en polariserande verkan på offentligheten. Hon ser dem som en "halvoffentlighet", som visar på de mer inofficiella kontakternas betydelse. Ulvros påpekar att hon på intet vis vill hävda att kvinnorna besatt makt men den tid som både män och kvinnor lade ner på att besöka varandras hem borde motivera att visitsystemet och de kontakter som knöts och de åsikter som utbyttes, rimligtvis spelade in i ett större sammanhang.⁸⁷

Ulvros avhandling baseras på brev och dagböcker och hennes argumentation kan förefalla spekulativ, men det kan förklaras av att denna typ av umgänge endast är sporadiskt dokumenterad

⁸⁵ Florin, Johansson, "Mandom, mod och mogne män", 52.

⁸⁶ Ulvros, *Fruar och mamseller*, 333–334.

⁸⁷ Ulvros, *Fruar och mamseller*, 335–336.

och analyserad. Föga är känt om denna värld. Vi vet ytterst lite, vilket sannolikt gör det enklare att avfärda den sortens resonemang. Men värt att minnas är hur Habermas på liknande vis argumenterat för kaffehusens och salongernas betydelse under 1700- och 1800-talen. Han exemplifierar inflytandet med en hänvisning till Denis Diderots distinktion mellan tal och skrift och skriver: “Nästan samtliga av 1700-talets stora skriftställare presenterade först sina tankar i en sådan diskurs, dvs framförde dem till diskussion genom föredrag inför akademierna och framförallt i salongerna.”⁸⁸ En viktig källa till upplysningar om umgängesmiljöer där även kvinnor vistades är i detta fall litteraturen. Som poängterat ovan är det just konversationen och dess övergång i publicistisk verksamhet som i förlängningen kommer att spela en betydande roll för den borgerliga progressionen.

För att återgå till Habermas kan fiktionens överskridande betydelse länkas samman med hur han menar att borgerskapet till en början har sig själv som tema i litteratur, konst och filosofi. Konsten blir till en publikens spegel: “Den skapar ännu inte sin självförståelse via omvägen reflektion över filosofiska och litterära verk, utan genom att den själv ingår i ‘litteraturen’ som dess föremål.” Detta har i sin tur också att göra med den borgerliga uppfattningen om den egna subjektiviteten och hur publiken växer fram som en utvidgning av kärnfamiljen:

De erfarenheter som en publik som lidelsefullt tematiserar sig själv söker förståelse och upplysning om genom ett offentligt resonemang privatpersoner emellan, har nämligen sin upprinnelse i en specifik subjektivitet. Denna subjektivitets hemort utgörs i bokstavig mening av den patriarkala kärnfamiljens sfär. Denna framspringer ur omvandlingar av familjestrukturen, vilka tillsammans med de kapitalistiska omvälvningarna banat sig väg i århundraden, och den konsolideras som bekant som den dominerande typen i de borgerliga skikten.⁸⁹

Den dominerande “typen” är alltså kärnfamiljen och dess överhuvud är familjefadern. På denna grund byggs det borgerliga samhället. Att läsa familjefadern som just en typ eller en modell är emellertid av stor vikt, vilket den tämligen unga forskningen om manshistoria har uppmärksammat. David Tjeder driver i *The Power of Character* tesen att bilden av manlighet, lika lite som kvinnlighet, inte var självklar under 1800-talet. Via rådgivande handböcker för unga män och biografier skrivna av borgerskapet visar Tjeder fram en bild av manligheten som problematisk och

⁸⁸ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 32–33.

⁸⁹ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 40–41.

motsägelsefull.⁹⁰ Det är finns alltså skäl att nyansera bilden av den privata respektive offentliga sfärens innebörd för såväl män som kvinnor, även om fokus i den här uppsatsen ligger på kvinnorna.

Barbro Werkmäster har i artikeln “Familjebildernas ideologiska funktion” gjort en modell över privat och offentligt i teorin (enligt Habermas) och i praktiken (i samklang med Habermas men med kritiska förtecken):

Habermas⁹¹

| Privatområde | | Den offentliga maktens sfärer |
|--|--|--------------------------------------|
| Borgerligt samhälle (varuutbytets och det samhälleliga arbetets område) | Politisk offentlighet | Stat (statsförvaltningens område) |
| Kärnfamiljens inre rum (borgerlig intelligens) | Litterär offentlighet (klubbar, pressen) (Kulturmarknaden) “Stad” | |
| | | Hovet (adligt-höviskt samhälle) |

Werkmäster⁹²

| Familj | | Samhälle | |
|---|---|--|--|
| Idé | Realitet | Idé | Realitet |
| frivillighet likvärdighet innerlighet kärlek | resonemangspartier husbondevälde lydnad straff | frivillighet likvärdighet solidaritet konkurrens genom rationella beslut | kapital utsugning slaveri hierarki uteslutning ekonomiskt maktspråk |
| Bildning | | Utbildning | |

I anslutning till de två tabellerna får Carl Larsson illustrera tydligt exempel när Werkmäster visar hur bildkonsten öppnar gränsen mellan det privata och offentliga rummet när den börjar skildra idylliska scener från intimsfären, som sedan ställs ut och säljs. På så vis, menar Werkmäster, får också idén om den borgerliga familjens vardag spridning.⁹³ Samma sak gäller för litteraturen men

⁹⁰ David Tjeder, *The Power of Character – Middle-Class Masculinities, 1800-1900*, Diss. (Stockholm: Stockholms universitet, 2003).

⁹¹ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, s. 29.

⁹² Barbro Werkmäster, “Familjebildernas ideologiska funktion”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1980:3, 50.

⁹³ Werkmäster, “Familjebildernas ideologiska funktion”, 57.

vad som gör det moderna genombrottet intressant är polemiken med idén om borgerlig familjelycka. En rad författare och konstnärer gestaltar berättelser som skiljer sig från idealet. Under 1880-talets sedlighetsdebatt vimlar det av pjäser som gör inlägg i frågan. Det privata har blivit politiskt; på scenen skildras det borgerliga hemmets vardagsrum. Det offentliga samtalet har flyttat in i hemmet för att därifrån tala ut i det offentliga. Konsten speglar publiken och i *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* använder sig författarna av samtal och argumentation för att visa hur en alternativ spegling skulle kunna se ut och komma till stånd.

3. Kommunikativt förnuft och kommunikativt handlande

Att använda teorin om det kommunikativa handlandet som utgångspunkt för mina pjäsanalyser är intressant på flera sätt. Per Månson presenterar de viktigaste huvuddragen i Habermas teorier i sin bok *Moderna Samhällsteorier*, han menar att det kommunikativa handlandet i dag, exempelvis vid politiska motsättningar, sköts av experter och byråkrater.⁹⁴ När Lefflers, Benedictssons och Stéenhoffs pjäser skrevs och uppfördes skedde det i ett kulturklimat som i större utsträckning än i dag påverkade opinionen. De var en betydande del i det offentliga samtalet, ett samtal som fördes på båda sidor om scenen, bland såväl publik som avsändare. Habermas teori kan därför fungera som ett verktyg för att visa på pjäserna plats och funktion i detta samtal. Pjäserna är i allra högsta grad exempel på rationalitetens inträngande i vardagslivet där samtal, argumentation och försök till samförstånd tydligt framgår. En viktig poäng är den intersubjektiva förståelsen, ett förhållande till kommunikation där man inte ser sig själv som ett subjekt som står emot andra subjekt utan istället ser till “den inbördes förståelsen mellan språk- och handlingsförmögna subjekt med hänsyn till något i världen”.⁹⁵ Man skulle kunna säga att det handlar om att tala *med*, ha en samtalspartner, istället för att tala *till* någon. Att tala med inbegriper således att tala *och* lyssna i syfte att nå samförstånd. Kulturella och sociala traditioner kan dock starkt påverka de giltighetsanspråk som anförs när och hur, för vilka personer och på vilka villkor, vilket vi ska se i pjäserna. Vilket i sin tur också riskerar att begränsa möjligheten att säga ja eller nej och genom resonemang uppnå samförstånd.⁹⁶

Habermas stora arbete *Theorie des kommunikativen Handelns* I-II från 1981 bygger vidare på hans kartläggning av den borgerliga offentlighetens framväxt. Filosofen Walter Reese-Schäfer har diskuterat teorin om det kommunikativa handlandet. I grunden vill Habermas problematisera

⁹⁴ Månson, “Jürgen Habermas och moderniteten”, 334.

⁹⁵ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 328.

⁹⁶ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 108.

och omformulera Max Webers rationaliseringsteori, samt delar av Frankfurtskolans begrepp om förtingligande.⁹⁷ Habermas kombinerar sociologisk och filosofisk handlingsteori, särskilt språkfilosofisk, och slår fast: “Om man vill undersöka uppkomsten av moderna samhällen är den ‘västerländska rationalismen’ ett nyckelfenomen.”⁹⁸

Månson beskriver hur begreppet det kommunikativa förnuftet ingår i ett projekt där Habermas vill visa hur vårt (västerländska) rationalitetstänkande inskränker sig till den s.k. systemvärlden. Systemvärld står i kontrast till livsvärld och styrs av staten, vars styrmedel är makt, samt ekonomin, vars styrmedel är pengar. Livsvärlden utgörs av privatsfären och offentligheten och är det individen har omkring sig i vardagen, exempelvis familj, vänner och arbete.⁹⁹ Det kommunikativa förnuftet är en annan och mer grundläggande typ av förnuft än det “instrumentella förnuft” som styr systemvärlden. Det kommunikativa förnuftet syftar till samförstånd, medan det instrumentella förnuftet är direkt resultatinkänt. Habermas önskar främja det kommunikativa förnuftets roll i samhället och utarbetar därför en teori om det kommunikativa handlandet.¹⁰⁰ Han menar att strävan efter samförstånd är något som finns inneboende i språket självt och att vi därigenom har en gemensam rationell grund att förhålla oss till när vi talar. Utan ett sådant element skulle vi inte kunna förstå och kommunicera med varandra. Detta innebär däremot inte att vi ska följa en språklig, rationell maxim, utan att språket är rationellt i sig självt. Månson poängterar att Habermas inte menar att resultatet av talakterna är att betrakta som rationellt utan talakterna i sig – den språkliga processen och strävan efter samförstånd.¹⁰¹

Som redogjorts för tidigare menar Habermas att borgarklassen växer sig starkare genom det offentliga samtalet och att handeln och pressen utvecklas därur. Han menar också att systemvärlden vuxit fram ur livsvärlden, med den problematiska konsekvensen att systemvärlden hotar att ta över livsvärlden. För Habermas är det kommunikativa handlandet en väg ut ur denna situation. Som Månson framhåller: det kommunikativa förnuftet “bär på en potential till en demokratisk samhällsutveckling och utgör en grund för en kritisk teori om det moderna samhället.”¹⁰²

Av stor betydelse för det kommunikativa förnuftet och handlandet är möjligheten att i ett samtal acceptera eller dementa en utsaga, att säga ja respektive nej, och visa vad man grundar sina ställningstaganden på. Samförstånd vilar alltid på möjligheten i “negationskraften hos oavhängiga

⁹⁷ Walter Reese-Schäfer, *Habermas. En introduktion* [1991], övers. Thomas Lindén (Göteborg: Daidalos, 1998), 26.

⁹⁸ Jürgen Habermas, “Om begreppet kommunikativ handling” [1982], “Teorin om det kommunikativa handlandet – ett svar på kritik” [1986], i *Kommunikativt handlande. Texter om språk, rationalitet och samhälle*, övers. Carl-Göran Heidegren, David Karlsson, Anders Molander (Göteborg: Daidalos, 1996), 83–84.

⁹⁹ Månson, “Jürgen Habermas och moderniteten”, 328.

¹⁰⁰ Månson, “Jürgen Habermas och moderniteten”, 309.

¹⁰¹ Månson, “Jürgen Habermas och moderniteten”, 326–327.

¹⁰² Månson, “Jürgen Habermas och moderniteten”, 313.

subjekt”, att de erkänner sina samtalspartners som tillräkneliga – att de “orienterar sitt handlande efter giltighetsanspråk”.¹⁰³ Reese-Schäfer förklarar giltighetsanspråken som anspråk på ett uttalandes förståelighet, sanning, riktighet och sannfärdighet. I Habermas *Theorie des kommunikativen Handelns* ställs de upp i en tabell enligt:¹⁰⁴

| Handlingslag | Giltighetsanspråk | Förhållande till världen |
|-------------------------|-------------------|---|
| teleologiskt handlande | sanning | den objektiva världen |
| normativt handlande | riktighet | den sociala världen |
| dramaturgiskt handlande | sannfärdighet | den subjektiva världen |
| kommunikativt handlande | förståelse | reflexivt förhållande till alla tre “världarna” |

Det kommunikativa handlandet är alltså grunden till de tre olika handlingsbegreppen där det teleologiska är ändamålsstyrt, det normativa styrs av gemensamma värden och det dramaturgiska fungerar representerande.¹⁰⁵

När vi lever, talar och tänker förhåller vi oss alltså enligt Habermas till dessa tre ovanstående “världar”: den objektiva, sociala och subjektiva. Vi reagerar sakligt på den objektiva (det vi betraktar som sant), normativt på den sociala (det vi anser vara normmässigt riktigt) och expressivt på den subjektiva (sannfärdigt för oss själva).¹⁰⁶ Ett hot mot förnuftet i vårt förhållningssätt är dock den instrumentella rationaliteten (som alltså hotar den kommunikativa rationaliteten), d.v.s “systemvärlden” (ekonomiska och statliga världen, pengar respektive makt) som hotar “livsvärlden” (fritid, arbete, familj – förståelse och samförstånd). Den instrumentella rationaliteten hotar att allt mer påverka den kommunikativa rationaliteten, från samförstånd till strävan efter pengar och makt.¹⁰⁷ Det är på denna punkt det blir tydligt att Habermas rör sig från tänkare som Weber, Marx, Horkheimer och Adorno (de två senare, liksom Habermas själv, tillhörde Frankfurtskolan, som utgick från bl. a. Marx). Han menar att då dessa tänkare studerat rationalitetsbegreppet har de i huvudsak riktat in sig på empiri, produktionskrafter och ett system av målrationellt handlande tämligen frikopplat från subjektivitet. Deras syn på rationalitet är inte

¹⁰³ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 328–329.

¹⁰⁴ Reese-Schäfer, *Habermas*, 28–29.

¹⁰⁵ Reese-Schäfer, *Habermas*, 27.

¹⁰⁶ Månson, “Jürgen Habermas och moderniteten”, 325.

¹⁰⁷ Månson, “Jürgen Habermas och moderniteten”, 328.

tillräckligt komplex och de misslyckas därför med att “omfatta *alla* de aspekter som social rationalisering kan sätta an vid.”¹⁰⁸ Habermas håller därför inte heller med om att rationaliseringen av det moderna samhället främst har att göra med det instrumentella förnuftets “tillväxt inom den kapitalistiska ekonomin” utan vill istället lyfta fram betydelsen av rationaliseringen av vardagslivet som innebär att det traditionellt vedertagna eller givna nu måste argumenteras för rationellt. Det sakliga, normativa och expressiva tolkningarna kan i och med rationaliseringen av vardagslivet kritiserars. Man kan se det som så att Habermas kompletterar Webers syn på det målinriktade samhället. Habermas håller delvis med Weber om att ett mer målinriktat samhälle utarmat sociala och kulturella värden. Men Habermas menar att Weber endast koncentrerar sig på en rationalitetsform. Weber hävdar att det moderna samhället är uppdelat i tre “värdesfärer”: vetenskapens, moralens/rättens och konstens. Habermas däremot anser att dessa tre sfärer bara har olika giltighetsanspråk: vetenskapen/sanningen, moralens/rättens/normativ riktighet och konsten/sannfärdig.¹⁰⁹

Jag finner det därför angeläget att ta fasta på Habermas kritik av bland andra Weber, då denne inte beaktar den subjektiva aspekten av rationalitetsbegreppet. Men jag är beredd att gå längre än så. När Habermas skriver att systemvärlden hotar att kolonisera livsvärlden och att det kommunikativa handlandets framgång i livsvärlden påverkas av kulturella och sociala aspekter finns det anledning att stanna upp. Det ligger en risk i att yttra sig om systemvärld och livsvärld utan att undersöka subjektens villkor däri. Jag menar därför att det subjektiva perspektivet, sannfärdigheten, bör ta större utrymme i anspråk än Habermas ger det. För den svenska 1800-talskvinnan är livsvärlden redan koloniserad av systemvärlden. Hon har inte tillgång till makten och ekonomin och är i regel omyndigförklarad, inte bara på normativ nivå utan också objektivt sett, på den juridiska nivån. Även om lagar i stort baseras på normer som i sig är föränderliga, är de ändå fastslagna och därmed reglerande. Lagar kan därför sägas vara en del av den objektiva världen då det är en sanning att kvinnor under 1800-talet inte hade exempelvis rösträtt. Normerna i livsvärlden har i det här fallet inverkat med sådan kraft på samhället att de blivit till en juridisk sanning i systemvärlden. Vikten av sannfärdighet och det dramaturgiska perspektivet måste således framhävas för att man ska kunna belysa hur det normativa handlandet problematiseras i pjäserna, först då blir en vidgad förståelse av gestalternas giltighetsanspråk och position i förhållande till den objektiva världen, som i betydande utsträckning underbyggts av faktorer som ekonomi och lagar vilka ytterst tillhör och formar systemvärlden, möjlig. Eftersom Habermas menar att samförstånd

¹⁰⁸ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 95.

¹⁰⁹ Månson, “Jürgen Habermas och moderniteten”, 330.

vilar på potentialen till negationskraft "hos oavhängiga subjekt" är det grundläggande att studera vilka gestalter som kan betraktas som oavhängiga, vilka som är förmögna att fatta självständiga beslut och vilka som baserar sina giltighetsanspråk på normer snarare än subjektiva erfarenheter.

I anslutning till detta hävdar jag att marginaliserade grupper som helt eller delvis hamnat utanför makten också är de som främst använder sig av ett dramaturgiskt handlande, d.v.s. lyfter fram den subjektiva upplevelsen, i sina resonemang i ett försök att motverka systemvärldens, maktens, inkräktande på livsvärlden. Vilket är en naturlig konsekvens av att de befinner sig i utkanten av makten och inte sympatiserar med eller passar in i de normer som styr den sociala världen. Som jag redan nämnt menar Habermas också att det skett en omsvängning från livsvärld som utvidgar systemvärld, till systemvärldens kolonisering av livsvärlden. Men för marginaliserade grupper har det systemvärlden alltid i viss mån koloniserat livsvärlden och dessa har heller inte haft möjlighet att påverka systemvärlden. Friheten i livsvärlden *och* systemvärlden är beroende av individens eller gruppens position i den mångskiktade samhällshierarkin. I *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* ligger fokus på argumentationen och hävdandet av det subjektiva giltighetsanspråket som den kraft som driver pjäserna framåt i syfte att påverka både livsvärld och systemvärld.

Samförstånd och påverkan är också de två handlingskoordinerande mekanismer som enligt Habermas ligger till grund för de viktigaste begreppen för social handling. "Intersubjektivt delade övertygelser *binder interaktionsdeltagarna ömsesidigt*; den potential av grunder som är förknippad med övertygelser bildar en accepterad grundval utifrån vilken, om det är nödvändigt, en person kan vädja till den andres insikt. En uppfattning som en person *framkallar* hos en annan (t ex med hjälp av en lögn) har inte denna bindande verkan."¹¹⁰ Så fort en av deltagarna i ett samtal försöker utöva yttre påverkan på samtalspartnern, d.v.s. inte längre följer de kommunikativa aspekterna som syftar till samförstånd, går också möjligheten till det förlorad. Habermas skriver om framgångs- och förståelseorienterade inställningar. Den förra inställningen isolerar subjektet från andra subjekt (andra subjekt blir medel eller hinder), medan den senare binder subjekten vid varandra (de blir beroende av erkännandet av varandra). I kommunikativt handlande är viljan till samarbete grundläggande.¹¹¹ Men framgång och förståelse behöver inte vara begrepp som står i motsatsställning till varandra. När ett beslut fattas genom kommunikativ handling använder man sig av dem båda. Framgångsinställningen används för att genomdriva beslutet som grundar sig på förståelsen. I sådana fall är det av vikt att nå samförstånd och sedan bevaka att beslutet/

¹¹⁰ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 113–114.

¹¹¹ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 113–115.

handlingsplanen faller väl ut.¹¹² Ett kommunikativt handlande som lyckas med detta kan få till stånd ett störningsfritt samtal. Det störningsfria samtalet utgör också idealet i Habermas kritiska teori om det moderna samhället; han anser att det bästa av samhällen är ett där kommunikationen kan ske så störningsfritt som möjligt.¹¹³

Habermas hävdar som synes att det finns en problemlösarkapacitet hos språket eftersom det bygger på rationalitet och beaktande av giltighetsanspråk. Beaktandet av giltighetsanspråken är också vad som kan skapa processer som påverkar förståelsen av världen.¹¹⁴ Man skulle kunna tro att det kommunikativa förnuftet därför har sin grund i argumentationen, men så är inte fallet.

Habermas menar att argumentation endast verkar för att “bringa klarhet om de betingelser för ett rationellt motiverat samförstånd som är verksamma redan i det kommunikativa handlandet.” Vidare menar han att: “Livsvärld och kommunikativt handlande förhåller sig komplementärt till varandra.

Därför är kommunikativ rationalitet i samma mån förankrad i strukturerna av stabil intersubjektivitet – den av livsvärlden garanterade, redan givna inbördes förståelsen – som i strukturerna av bruten intersubjektivitet – den möjliga inbördes förståelse som aktörerna själva måste åstadkomma.”¹¹⁵ I pjäserna finns olika typer av bruten intersubjektivitet som behöver överbryggas. Argumentationen får därför en särställning i pjäsanalyserna. Argumentationen föregår samtalet. Gestalterna uppfattar rum, val och möjligheter olika eftersom de lever under skilda förhållanden som i första hand beror på könsideologi. För att försöka överbrygga denna använder författarna sig av just argumentation. Flera av gestalterna befinner sig på en nivå där de har eller går mot en vilja till och ett behov av samförstånd. Liksom jag tidigare konstaterade att kvinnorörelsen under denna period strävade efter ett vi-tänkande snarare än ett vi och de-tänkande, kommer vi se att så också är fallet i pjäserna. Det kan naturligtvis förefalla problematiskt att hämta stöd i Habermas förklaringsmodell efter mina upprepade påpekanden att han inte inkluderar det könsideologiska perspektivet. Det är därför hög tid att kritiskt belysa teorin om borgerlighetens framväxt och det kommunikativa handlandet.

3.1 “Fallet Habermas och kön” – Nancy Fraser

Fraser har analyserat Habermas kritiska samhällsteori och lyft fram frågan om genus. I texten “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori? Fallet Habermas och kön” kommenterar hon i en fotnot att

¹¹² Habermas, *Kommunikativt handlande*, 126.

¹¹³ Månson, “Jürgen Habermas och moderniteten”, 328–332.

¹¹⁴ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 334.

¹¹⁵ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 337.

hon fokuserat på det hos Habermas som hon anser vara problematiskt eller svårt att begagna sig av. Det betyder för den skull inte att Habermas inte har något positivt att bidra med, tvärtom.¹¹⁶

Kritiken Fraser riktar mot Habermas är tvådelad. Hon menar dels att han befäster analytiska distinktioner mellan sfärer som offentligt/privat, system-/social integration och materiell-/symbolisk reproduktion (samhälleligt arbete/samhällelig bildning–uppfostran) som väsentliga, dels missar frågan om kön och därmed tar andra viktiga aspekter i ett androcentriskt samhälle för givna.¹¹⁷ Fraser betraktar distinktionen som en föreställning, konstruerad i syfte att främja en viss politik. Hon kopplar sedan “politiseringsen av behov till den fortsatta kampen om var och hur man ska dra gränserna mellan ‘det politiska’, ‘det ekonomiska’ och ‘det privata’”. Därmed politiseras på nytt en rad frågor som Habermas omedvetet valde bort.”¹¹⁸

Fraser vill öppna den offentliga sfären till att innehålla subkulturer och med dem deras alternativa diskursiva rum. Hon kallar dem för “subalternerna motoffentligheter”, till exempel kvinnors, arbetares, invandrades och etniska minoriteters historiska kamp, och menar att de främjar demokratiseringen i och med att de ifrågasätter och bestrider det vedertagna.¹¹⁹ Habermas delar också in offentligheten i “flera rum”, men de separeras från systemvärlden. Därför har det också varit viktigt för mig att ge en så pass grundlig genomgång av hur de privata respektive offentliga sfärerna såg ut och hur de interagerade under slutet av 1800-talet. Jag har försökt visa att det finns flera offentligheter och liksom Fraser nyansera Habermas bild.

En utgångspunkt för Fraser är påståendet att det för att den allmänna opinionen ska få normativ giltighet krävs att alla kan delta som likar, men för att detta ska vara möjligt måste det finnas en rättvis fördelning av resurser och ett ömsesidigt erkännande av jämlik status. I sin argumentation använder Fraser påståendet som ett mått på “det demokratiska underskottet i existerande offentligheter”.¹²⁰ Utifrån *Theorie des kommunikativen Handelns* ställer hon frågan om teorin kan vara till hjälp för feminismen och om det är en kritisk eller okritisk teori om ett androcentriskt samhälle. Fraser uppmärksammar också att kvinnorna är frånvarande hos Habermas, med undantag för att han ser feminismen som en “ny” social rörelse.¹²¹

¹¹⁶ Fraser är långt ifrån den enda feministiska teoretiker som utifrån ett kritiskt perspektiv använt sig av Habermas vilket främst framgår i essäsamlingen *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject of Discourse*, red. Johanna Meehan (New York: Routledge, 1995), där också Fraser bidrar med ovan nämnda essä.

¹¹⁷ Nancy Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori? Fallet Habermas och kön”, i *Den radikala fantasin* [1989], övers. Sven-Erik Torhell (Göteborg: Daidalos, 2003), 15.

¹¹⁸ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 16.

¹¹⁹ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 17.

¹²⁰ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 18.

¹²¹ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 52–53.

Den stora skillnaden mellan Fraser och Habermas är att Fraser inte delar in samhället i systemvärld och livsvärld.¹²² Hon menar att det snarare rör sig om gradskillnader mellan handlande enligt normer och strategi, eftersom alla mänskliga handlingar, mer eller mindre, har något med samförstånd och normer att göra.¹²³ Därmed framstår också “den absoluta klassificeringen av den officiella ekonomin som en systemintegrerad handlingskontext och den moderna familjen som en socialt integrerad handlingskontext potentiellt ideologisk. Den kan till exempel utnyttjas för att överdriva skillnaderna och dölja likheterna mellan de båda institutionerna.”¹²⁴ För att förflytta resonemanget till slutet av 1800-talet blir exempelvis konsekvensen att män och kvinnor i stor utsträckning uppfattar de rum de rör sig i som skilda åt, vilket påverkar allt från juridiska rättigheter till sociala föreställningar. Vissa personer rör sig i vissa rum som är mer eller mindre offentliga/privata och genom denna separation tar möjligheten till förståelse människor emellan skada. Istället för att se samband betonas distinktioner, t. ex. mellan arbete i hemmet och på kontoret eller samma yrke utövat av en kvinna respektive man.

Den kanske viktigaste slutsatsen Fraser drar är att “arbetarrollen” är en manlig roll som förbinder den privata offentlighetens ekonomin med den privata familjens. Rörelsen där systemvärlden tar sig in i livsvärlden via lönearbetet (penningmediet) skapas lika mycket av “den manliga könsidentitetens medium som i det skenbart könsneutrala penningmediet”.¹²⁵ Detta komplicerar Habermas deklaration om att medborgaren är en avgörande aktör i opinionsbildning och politisk debatt. När *Skådespelerskan* skrevs hade kvinnor varken rösträtt eller rätt att förvalta egen inkomst. Vid tidpunkten för tillkomsten av *Romeos Julia* hade den första motionen för kvinnlig rösträtt lagts, men den verkställdes först 37 år senare. 1896, när *Lejonets unge* färdigställdes, återstod 25 år. Under den här perioden kan kvinnor alltså ses som en sorts icke-medborgare i ett samhälle där möjligheten till politisk påverkan utgår från medborgaren. Att betraktas som medborgare är därför avgörande för att man ska kunna samtala på jämlik nivå och nå samförstånd. Men under det moderna genombrottet lyckas kvinnliga författare ändå verka som opinionsbildare. De utgör med Frasers ord en subaltern motoffentlighet, eller kort och gott en motgrupp som jag slog fast ovan. De använder offentliga rum som teatern till att gå i polemik med rådande uppfattningar om mäns och kvinnors roller. I pjäserna samtalar manliga och kvinnliga gestalter med varandra. Om än inte utifrån jämlika premisser, men faktum kvarstår, på scenen kan publiken se hur artisten ifrågasätter dessa ojämlika premisser, argumenterar för ett annat

¹²² Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 57.

¹²³ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 60.

¹²⁴ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 61–62.

¹²⁵ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 72–73.

förhållningssätt och avvisar förtryckande giltighetsanspråk liksom könsnormerande antaganden. Leffler, Benedictsson och Stéenhoff har konstruerat gestalter som representerar de idéer som vidmakthåller det borgerliga samhället men även gestalter som motsätter sig dessa idéer. Argumentation och samtal grundar sig i och styrs av deras kontrasterande uppfattningar. Möjligheten att uppnå samförstånd ligger i gestalternas förmåga att se sin egen och andras situation ur ett helhetsperspektiv, förhålla sig reflexivt till objektiva, sociala och subjektiva giltighetsanspråk och på så vis nå förståelse. Men oavsett om gestalterna landar i samförstånd eller inte så "ser" publiken dem, männen och kvinnorna, när komplikationerna som finns inbegripna i systemvärld och livsvärld presenteras på scenen. Situationen i det borgerliga vardagsrummet synliggörs för den borgerliga familjen. Även om pjäserna ibland är långt ifrån ett överskridande av hinder så framhåller de vikten av att argumentera och samtala om dem.

Fraser lyfter också fram forskning från slutet av 1970-talet som belyser könshierarkier i samtal mellan gifta par. "[M]än har en tendens att kontrollera samtalen, bestämma vilka ämnen som tas upp, medan kvinnor utför mer 'interaktionsarbete' som att ställa frågor och ge verbalt understöd", samma mönster går även att finna i kroppsspråket.¹²⁶ Liknande slutsatser drar den feministiska filosofen, lingvisten och psykoanalytikern Luce Irigaray av sin forskning om kön och språk.¹²⁷

Fraser är därför skeptisk till Habermas blid av hur systemvärlden koloniserar livsvärlden. Eftersom han bortser från frågan om kön kan en avkolonisering av livsvärlden inte leda till en lösning av problematiken, androcentrismen är i sig en del av problematiken. "Detta innebär att nyckeln till en frigörelse ligger i det andra elementet av Habermas föreställning om avkolonisering – att normativt säkerställda interaktionskontexter ersätts med kommunikativt uppnådda sådana."¹²⁸ Det betyder att om man inte anlägger genusperspektiv på Habermas teori är risken stor att androcentrismen förstärks. Ett feministiskt perspektiv skulle koncentrera sig på hur manlig dominans binder samman system- och livsvärld med medborgare, även kvinnor. Styrkan hos Fraser ligger i att hon lyckas se och använda sig av de aspekter Habermas förbisett; de blir för henne "instruktiva" och "gör det möjligt [...] att dra slutsatser om hur det kategoriella ramverket i en socialistisk-feministisk kritisk teori om välfärdskapitalismen bör se ut."¹²⁹

Frasers resonemang hjälper oss att förstå konsekvenserna av Habermas blindhet för könsaspekten och varför han betraktar feminismen som en, mot slutet av 1900-talet, "ny" social

¹²⁶ Fraser, "Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?", 66.

¹²⁷ Margaret Whitford, introduktion till *The Irigaray Reader* [1991] (Oxford: Blackwell, 2000), 4–5.

¹²⁸ Fraser, "Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?", 86–89.

¹²⁹ Fraser, "Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?", 92–93.

rörelse. Om man istället väljer att betrakta 1800-talets kvinnorörelse som en motoffentlighet, kan indelningen i politisk och privat offentlighet nyanseras, samtidigt som det blir möjligt att använda teorin om det kommunikativa handlandet för att visa på samtalet och argumentationen som demokratisk – jämställdhetsfrämjande – funktion. Detta menar jag också att Leffler, Benedictsson och Stéenhoff understryker i sina pjäser där handlandet; det kommunikativa handlandet, lyfts fram med artisten som motoffentlighetens främsta representant. Det moderna genombrottet är också, som påvisat, i hög utsträckning direkt inblandat i tidens offentliga diskussion om kvinnofrågan och sedligheten. Genombrottslitteraturen är i sig ett pågående samtal, och att man koncentrerar sig på människans inre liv har mer med begränsande könsideologi än existentialistiska frågor att göra. Argumentation och samtal i pjäserna grundar sig i sociala frågor och normativa uppfattningar. Gestalternas sociala position finns inskriven i deras handlande och de konsekvenser denna får för argumentationen och samtalet är vad som utgör pjäsernas syfte.

3.2 Dialogens betydelse

I *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* lyfter Toril Moi fram Ibsens pjäser som starka förespråkare av samtalets betydelse: “These plays masterfully explore the isolation, loneliness, and loss of meaning in modernity, yet they are not deaf to the yearning of expressive freedom, *and the yearning for human understanding presupposed by that freedom.*” (min kurs.)¹³⁰ Samförstånd är grundläggande för frihet, men Moi hävdar samtidigt att Ibsens budskap är att vi inte kan nå absolut förståelse. Att sträva efter något sådant, längta efter det, leder till destruktivitet.¹³¹ Att en absolut förståelse inte går att nå, samtidigt som vikten av samtal och samförstånd understöds tyder på att det är försöket och viljan till detsamma som är det avgörande, inte att lyckas fullt ut. Detta element är starkt närvarande i Lefflers, Benedictssons och Stéenhoffs pjäser där gestalterna ofta, till slut, landar i en ödmjuk inställning och vetskap om att de hela tiden måste våga ta argumentationen och därmed bjuda in till samtal.

Moi vill placera Ibsen vid sidan av andra modernistiska förgrundsgestalter som Baudelaire, Flaubert och Manet. För att kunna göra det behöver hon riva upp den traditionella motsättningen mellan realism och modernism som hon menar är anledningen till att Ibsen förvisso anses vara den främsta föregångaren till den modernistiska teatern men å andra sidan inte klassas som modernist.

¹³⁰ Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, [2006] (New York: Oxford University Press, 2008), 34.

¹³¹ Moi, *Henrik Ibsen*, 13–14.

Hon poängterar att idealismen fanns kvar som estetisk norm långt in på 1900-talet, om än svagare än under romantiken. Idealismen bör därför betraktas som ett nyckelbegrepp, särskilt kring slutet av 1800-talet, och snarare än realismen ses som modernismens antites. Idealisterna arbetade med att höja upp och/eller demonisera (bland annat kvinnor) och det är när idealismen dör som modernismen på allvar tar sin början.¹³²

Moi definierar liksom Erich Auerbach realism som "verklighetsframställning", vilket betyder att alla verk historiskt sett har drag av realism.¹³³ Realismen är inte en stil, heller ingen historisk period. Hon menar också att realism inte endast kan ses som representation. Kort sagt: realismen är inte något enhetligt eller bestämt. Återgivningen av verkligheten kan se ut på olika vis, vad gäller vardagslivet förstärker och kritiserar Balzac det i sin gestaltning medan Ibsen ser vardagen som den plats där vi kan bygga meningsfulla relationer med varandra.¹³⁴ Vardagen och vardagsrummet som spelplats befäster ytterligare samtalets betydelse. Argumentationen medverkar hela tiden till att bygga, upprätthålla eller radera det för tillfället vedertagna.

Kejsar og Galilæer är den ofta förbisedda pjäs som Moi, liksom Ibsen själv, betraktar som hans centrala verk. Moi menar att det är där han skriver sig ur idealismen och in i modernismen.¹³⁵ Intressant nog är pjäsen skriven 1873, samma år som *Skådespelerskan* hade premiär. Men medan *Kejsar og Galilæer* är ett drama om tro med historiska gestalter som utspelas på skilda platser som Konstantinopel, Athen och Wien, är *Skådespelerskan* ett samtidsdrama som tar plats i den borgerliga familjens vardagsrum. Koncentrationen ligger på vardagen och samtalet, vilket Ibsen fulländade sex år senare med *Et Dukkehjem*. Tongivande för både *Skådespelerskan* och *Et Dukkehjem* är att de bryter med den idealistiska estetiken som exempelvis förespråkade att en pjäs upplösning skulle vara harmonisk. Den idealistiska estetiken hade ingenting emot realism i sig så länge den anslöt sig till denna idé där estetik och etik ansågs vara sammanbundna. När den inte gjorde det menade man att realismen övergick i naturalism och huruvida detta skulle anses vara konst överhuvudtaget var omdiskuterat.¹³⁶

"Det avgörande *nya* i den moderna kvinnolitteraturen var *dialogens* betydelse, både som formsträvan och hållning", skriver Inger-Lise Hjortd-Vetlesen i NKLH under rubriken "Samtalets form" (och lyfter fram Ibsen, inte Leffler, som en betydande inspirationskälla). Framförallt blir "det mänskliga valet" och den kunskap som krävs för att kunna välja, ett tema i tidens dramatik. Vad som menas med mänskliga val uttalas inte explicit, men det har att göra med begrepp som frihet och

¹³² Moi, *Henrik Ibsen*, 1–4.

¹³³ Moi, *Henrik Ibsen*, 31.

¹³⁴ Moi, *Henrik Ibsen*, 89.

¹³⁵ Moi, *Henrik Ibsen*, 8–9.

¹³⁶ Moi, *Henrik Ibsen*, 67–68.

romantiserande och kritiserande av ideal till vilka pjäsernas dialog bidrog med “ett klargörande av valets förutsättningar”.¹³⁷ Ett exempel som ligger nära till hands är giftermålet. Unga flickor fostrades, som påvisat, i regel till kyska hustrur och mödrar och de giftes ofta bort med äldre män. Denna företeelse hade i högsta grad att göra med frågor om de villkor valet var förknippat med; hur fritt var det i realiteten och vilken kunskap fanns om dess tänkbara konsekvenser. Hjordt-Vetlesen menar också att det hos den “radikala falangen” fanns en övertro på frihetsbegreppet som de kvinnliga författarna nyanserade när de poängterade att för att vara fri måste man kunna stå som jämbördiga parter i ett samtal.¹³⁸ Kvinnliga dramatiker som Leffler, Benedictsson och Stéenhoff satte istället sin tilltro samtalet och argumentationen. De harmoniska slutens tid var i idealistisk bemärkelse förbi. Så för att återgå till en tidigare ställd fråga: Hur skild var egentligen den litterära offentligheten under det moderna genombrottet från den politiska offentligheten?

4. Det moderna genombrottets kvinnor – Leffler, Benedictsson och Stéenhoff

Anne Charlotte Leffler, Victoria Benedictsson och Frida Stéenhoff var i allra högsta grad delaktiga i både halv- och heloffentligheten. Leffler, som var bosatt i Stockholm, grundade tillsammans med tre andra författare den litterära salongen “Svältringen”, var medlem i kvinnoföreningen “Nya Idun” och publicerades i kvinnorörelsens progressiva tidning “Framåt”.¹³⁹ Benedictsson bodde på landsbygden, i Hörby, och utnyttjade det nya transportmedlet järnvägen för att ta sig till Stockholm (där hennes författarskap till en del introducerades via “Svältringen”), Malmö och Köpenhamn där hon umgicks i litterära kretsar och var en frekvent teaterbesökare.¹⁴⁰ Frida Stéenhoff var en uttrycksfull kraft i och utanför Sundsvall (vid den här tiden ett industriellt centrum med världens största sågverksdistrikt) som samhällsdebattör och feministisk förgrundsgestalt.¹⁴¹

Av den litteratur i Sverige som tematiskt sett kan räknas till “åttitalet” skrevs en fjärdedel av kvinnor. Leffler spelades mer än Strindberg under 1880-talet och av de pjäser som trycktes stod Leffler och Alfhild Agrell tillsammans för mer än femtio procent. *Skådespelerskan* gjorde liksom *Lejonets unge* succé och Benedictssons verk översattes i likhet med Lefflers till de nordiska språken, engelska och tyska.¹⁴² Det finns fler exempel på författarnas framgångar under åttitalet

¹³⁷ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 343.

¹³⁸ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 344.

¹³⁹ Leffler, *Bakom Maskerna*, 12.

¹⁴⁰ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 532.

¹⁴¹ Nordin Hennel, “Författare i sekelskiftets Sundsvall”, 205–211.

¹⁴² Leffler, *Bakom Maskerna*, 13.

men det brännande sakförhållandet är att de kvinnliga författarna under det moderna genombrottet successivt skrivits ut ur litteraturhistorien.¹⁴³ Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster gör i sin studie av konstnärinnor en träffande beskrivning av förhållandet: “1800-talet kan [...] ses både som den period då de kvinnliga konstnärerna fick sitt genombrott och etablerade sig som en yrkesgrupp och som, innan århundradet var slut, definierades som en specifik grupp och utdefinierades som en mindre intressant sådan.”¹⁴⁴ Tendensen gäller kvinnliga konstnärskap överlag under perioden.

För informationen om och analysen av kvinnliga författarskap i litteraturhistorien gäller att när de väl omnämns sker det under särskilda “damrubriker”, med biografiska hänvisningar, och deras ämnen reduceras i hög utsträckning till “kvinnliga angelägenheter”. Man tenderar alltså att skilja på åttitallitteratur och kvinnlig åttitallitteratur, ett förhållande som förändrades först under 1980-talet.¹⁴⁵ Innan dess präglades således historieskrivningen av att de kvinnliga författarnas ämnen knöts till den intima privata sfären som om denna inte skulle ha särskilt mycket att göra med den offentliga – läs allmänmännsliga. Detta synsätt innebar att en kvinnas biografi var vad som skapade hennes verk; verk skapades ur liv. Paradoxen blir tydlig om man vänder på saken och frågar utifrån vad män skapade sina verk; en upphöjd förmåga, en ande eller ett geni som stod över de vardagliga förhållandena? Tendensen att ringa in och begränsa kvinnligt författarskap till personen/kvinnan/författaren i lika stor eller större utsträckning än själva verket/n bör ses i ljuset av de komplementära egenskaper som män och kvinnor förknippades med under 1800-talet. När det handlade om kvinnliga författare kom de i högre utsträckning än män att bedömas efter dessa egenskaper. De försågs med explicita attribut. En kvinna var inte bara författare utan hennes roll som (sensibel) kvinna, (tillmötesgående) hustru, (vårdande) mor och (duglig) husfru kom också att läggas till författarrollen medan en man var kort och gott författare. Naturligtvis fanns också hos en manlig författare motsvarande attribut inkorporerade i författarrollen, men mer implicit och framförallt: inte formulerade som brist.

Eva Helen Ulvros menar också att synliggörandet av genus var mer eller mindre påtagligt i olika sammanhang och att detta under 1800-talet förändrades på normativ, social respektive kulturell nivå.¹⁴⁶ Margareta Wirmark avslutar genomgången av pjäser i *Noras systrar* med att summera kvinnans tre roller, hustrurollen, modersrollen och yrkesrollen, så som de presenteras i dramatiken. I anslutning till Ulvros skiljer hon mellan första och andra generationens kvinnliga

¹⁴³ Receptionen i pressen av samtliga pjäser är även den bristfällig och kan knappast kallas för teaterkritik. Pjäserna kommenteras med några få rader och i allmänhet fördöms budskapet medan formen får beröm. Tilläggas bör också att repertoaren för en kväll ofta bestod av tre pjäser. Receptionen tenderar att ge pjäser av en manlig författare betydligt större utrymme och ett mer kvalitativt omdöme.

¹⁴⁴ Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 8.

¹⁴⁵ Leffler, *Bakom Maskerna*, 32–42.

¹⁴⁶ Ulvros, *Fruar och mamseller*, 335–336.

modernister; de senare visar på den framåtskridande utvecklingen inom kvinnofrågan: kvinnornas situation skildras inte längre lika negativt, de står inte i rent dualistiskt förhållande till männen och frågan om yrkeslivet blir allt mer påtaglig.¹⁴⁷ Stéenhoff passar väl in i beskrivningen av den andra generationen; hon föddes 1865 och i debuten *Lejonets unge* försågs både den manliga och kvinnliga protagonisterna med visionära förtecken. Anne Charlotte Leffler tillhör liksom Benedictsson den första generationen; de föddes bägge i mitten av 1800-talet och borde enligt Wirmark ha debuterat på 80-talet. Detta stämmer in på Benedictsson, men Leffler debuterade som dramatiker redan 1873 och publicerade ytterligare två pjäser, *Under toffeln* och *Älvan*, under decenniet. Samtidigt avviker de pjäser jag valt att studera intrigmässigt från de allra flesta åttiotalspjäser i och med att protagonisterna är konstnärinnor. Eva Heggstad har konstaterat att kvinnliga 1880-tals författare oftast behandlar kvinnans roll och ställning i familjen genom att lägga fram lösningar i form av kompromisser och överlevnadsstrategier. Att lämna familjen eller leva utan den sågs ytterst sällan som ett alternativ, vilket enligt Heggstad bör förstås i ljuset av rådande villkor i samhället för män respektive kvinnor.¹⁴⁸ *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* befolkas däremot av yrkesarbetande kvinnor vilket innebär att fokus från början, i två av fallen, inte ligger på en familj de bildat, utan hur en familj de eventuellt ska bilda behöver se ut för att de ska kunna fortsätta att vara verksamma som konstnärer. Många pjäsförfattare under det moderna genombrottet tog sin utgångspunkt i äktenskapet men Leffler, Benedictsson och Stéenhoff har här istället valt att gestalta individens villkor i äktenskapet innan detta är ett faktum.

Leffler

Anne Charlotte Leffler (1849–1892) uppmuntrades av sina föräldrar att skriva och publicerade med sin fars hjälp *Händelsevis* under pseudonymen Carlot 1869.¹⁴⁹ Hon fick en viss bildning upp till det att hon var sexton; föräldrarna övervägde att låta henne söka in på seminarium, men det blev inte av då hennes blivande man Gustaf Edgren började uppvakta henne.¹⁵⁰ Gustaf ville, till skillnad från sin fästmöns familj, inte veta av hennes författarambitioner; han var nära att häva förlovningen. 1872 gifte de sig, men redan tre månader senare färdigställde Leffler *Skådespelerskan*. Inför premiären i december 1873 på Kungliga dramatiska teatern kände sig Gustaf “ledsen” och “generad”. Trots att Leffler återigen skrivit under pseudonym hade det framkommit vem författaren var.¹⁵¹

¹⁴⁷ Wirmark, *Noras systrar*, 152.

¹⁴⁸ Heggstad, *Fången och fri*, 101–102.

¹⁴⁹ Sylvan, *Anne Charlotte Leffler*, 11.

¹⁵⁰ Sylvan, *Anne Charlotte Leffler*, 12–15.

¹⁵¹ Sylvan, *Anne Charlotte Leffler*, 16–22.

Skådespelerskan gjorde succé och spelades 28 gånger.¹⁵² Den genomsnittliga spelperioden för en pjäs var 6 gånger.¹⁵³

1889 skilde sig Leffler från Gustaf Edgren. Hon hade förälskat sig i den italienska markisen tillika matematikern Pasquale del Pezzo.¹⁵⁴ De gifte sig och bosatte sig i Neapel.¹⁵⁵ Leffler satsade därefter på en internationell karriär. 1892 födde hon en son, men bara några månader därefter avled hon i sviterna av en blindtarmsinflammation.¹⁵⁶

Benedictsson

Victoria Bruzelius (1850–1888) ville egentligen bli konstnär, men motarbetades av sina föräldrar. Hon gifte sig 1870 med den 28 år äldre änklungen och postmästaren Christian Benedictsson i Hörby. Han hade fem barn sedan tidigare. Tillsammans fick de två barn, varav ett dog.¹⁵⁷ 1884 debuterade hon med novellsamlingen *Från Skåne* under pseudonymen Ernst Ahlgren.¹⁵⁸ Det blev en vändpunkt. Från och med nu hade hon en överenskommelse med maken. De skulle leva frånskilda men hon skulle behålla sin status och sina plikter som hustru. Eventuella utgifter utanför hemmet fick hon bekosta själv.¹⁵⁹ Benedictssons författarkarriär blev kort men intensiv. Mellan 1884 och 1888 skrev hon fem pjäser, två romaner och ett stort antal noveller. *Romeos Julia* färdigställdes samma år som hon tog sitt liv i Köpenhamn. Pjäsen gavs inte ut förrän två år senare.¹⁶⁰ Spelåret 1895/96 sattes den upp på Svenska teatern i Helsingfors.¹⁶¹

Stéenhoff

Frida Wadström (1865–1945) föddes i Stockholm, men kom att tillbringa drygt två decennier i Sundsvall där hennes man, läkaren Gotthilf Stéenhoff, drev praktik. Tillsammans fick de två barn. Det var också i Sundsvall som hon debuterade, under pseudonymen Harold Gote, med *Lejonets unge* som sattes upp 1897. Pjäsen turnerade i landet under januari-mars, men spelades i Stockholm först 1926. *Lejonets unge* skapade uppståndelse. Nordin Hennel skriver: “Omständigheterna kring

¹⁵² Rollboken, Kungliga teaterns arkiv.

¹⁵³ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, 68.

¹⁵⁴ Sylvan, *Anne Charlotte Leffler*, 180–187.

¹⁵⁵ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 522.

¹⁵⁶ Sylvan, *Anne Charlotte Leffler*, 208–210.

¹⁵⁷ Lundbo Levy, *Den dubbla blicken*, 11.

¹⁵⁸ Holm, *Victoria Benedictsson*, s. 225.

¹⁵⁹ Holm, *Victoria Benedictsson*, 104.

¹⁶⁰ Holm, *Victoria Benedictsson*, 226.

¹⁶¹ www.dramadirekt.com

pjäsen blixtbelyser också teatermediets stora genomslagskraft vid den aktuella tiden liksom hur mycket farligare det var att tala via scenen än via det tryckta ordet.”¹⁶² Stéenhoff var utöver sitt författarskap en flitig samhällsdebattör och polemiker. Hon hade socialistiska sympatier och Nordin Hennel beskriver henne som “en av sin tids främsta feministiska teoretiker”. Stéenhoff fortsatte också att lyfta fram 1880-talets kvinnofrågor men var betydligt rakare och tydligare i framförandet av sitt budskap. Detta kan förklaras med att debattklimatet kring sekelskiftet var öppnare; Stéenhoff hade också en jämförelsevis god bildning och i sin man fann hon stöd och uppmuntran.¹⁶³

4.1 Indignationslitteraturen, kvinnofrågan och sedlighetsdebatten

De moderna genombrottsförfattarna presenterade en ny kvinno- och manstyp. Det signifikativa var lika rättigheter, inflytande och ansvar. Att gifta sig av kärlek, inte tvång, var också ett vanligt förekommande ämne, för att inte tala om kvinnofrågan. Rydström och Tjeder understryker hur den moderna genombrottsmannen framför andra, Georg Brandes, redan på 1870-talet uppmanade författarna i Norden att koncentrera sig på rådande samhällspolitiska frågor, särskilt kvinnofrågan, istället för ett “romantiskt estetiserande”. De lyfter även fram representativa författare i samband med Brandes. Först nämner de de främsta manliga modernisterna, sedan bl.a. Agrell och Benedictsson.¹⁶⁴ Anmärkningsvärt nog utelämnar de Leffler, som ju var en föregångare. Hennes 1870-talsdramatik berör i allra högsta grad kvinnofrågan. Strindberg närmade sig inte kvinnofrågan på allvar förrän under 1880-talet och *Et Dukkehjem*, som brukar stå som startskottet för tendenslitteraturen, skrevs först 1879. Brandes inflytelserika föreläsningar, sammanställda i *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*, som Rydström och Tjeder hänvisar till, hölls 1871 men gavs ut mellan 1872–1890. Första utgåvan utkom den 8 februari 1872, vilket betyder att första delen “Emigrantlitteraturen” publicerades på danska ganska precis ett år innan Leffler avslutade den progressiva pjäsen *Skådespelerskan*.¹⁶⁵ Troligen kom hon heller inte i närmare kontakt med Brandes idéer förrän på sin födelsedag, sju månader efter det att hon färdigställt pjäsen, då hon fick *Hovedstrømninger* i present av en av sina bröder.¹⁶⁶

¹⁶² Nordin Hennel, “Författare i sekelskiftets Sundsvall”, 207.

¹⁶³ Nordin Hennel, “Författare i sekelskiftets Sundsvall”, 208–211.

¹⁶⁴ Rydström, Tjeder, *Kvinnor, män och alla Andra*, 99.

¹⁶⁵ www.gyldendal.dk

¹⁶⁶ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, s. 90.

4.2 Artisten

Skådespelerskan, Romeos Julia och *Lejonets unge* är unika på så sätt att artister, yrkesarbetande kvinnor, innehar huvudrollerna. Tendensen att på scenen presentera lösningar på kvinnans situation genom kompromisser och överlevnadsstrategier sätts här åt sidan för en mer radikal händelseutveckling. Gränsöverskridandet mellan privat och offentlig sfär och villkoren för att vara verksam som artist hamnar *tillsammans* med familjen och livet hemmavid, i första rummet. Artistens unika rörelsemönster är också vad som påverkar uppfattningarna om henne – hon är ständigt en kvinna på “fel” plats. Det finns få studier som behandlar artistens roll i Sverige under 1800-talet, men Eva-Lena Bengtssons och Barbro Werkmästers *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige* ger en inblick i konstnärslivet. De hävdar att konstnärliga yrkesområden ökar i takt med borgarklassens utbredning.¹⁶⁷ Andelen kvinnor som på professionell nivå arbetade som konstnärer och skulptörer blev fler och på marknaden konkurrerade de med männen.¹⁶⁸ Yrkesverksamma kvinnor bröt dock med den gängse bilden av kvinnan som vårdare av hemmet. Från 1800-talets mitt var konstnär emellertid ett accepterat yrke för kvinnor även om den allmänna uppfattningen var att kvinnas egentliga uppgift bestod i att vara maka och mor; att försumma husmoderliga plikter till förmån för konsten ansågs inte godtagbart.¹⁶⁹

Bengtsson och Werkmäster menar att “[d]e kvinnliga konstnärernas försvar för sitt konstnärskap, oavsett om de var gifta eller inte, var något nytt för sin tid och lika emancipatoriskt som deras fria samvaro med sina kamrater av bägge könen kan uppfattas.” Kvinnor som var verksamma i det offentliga anklagades för att vara slarviga, sexuellt lössläppta och hysteriska. Vilket främst drabbade “kvinnor som ville ägna sig åt yrken som hörde hemma på den offentliga och publika arenan som författare, konstnär och skådespelare”. Gränserna var hårfina: “Att uppträda som sångerska privat i en salongsmiljö var tillåtet, att stå på en scen eller en estrad var mer diskutabelt. Scenartister utsatte sig för publikens blickar, vilket ansågs gränsa till prostitution, allra helst som scenkostymen kunde visa kroppsdelar som borde döljas.”¹⁷⁰

¹⁶⁷ Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 55.

¹⁶⁸ Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 89.

¹⁶⁹ Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 30.

¹⁷⁰ Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 155–156.

4.3 Kvinnan som könsvarelse

I samband med att kvinnosaken började uppmärksammas hamnade både emancipation och sjuklighet i fokus, de vävdes till och med samman. Karin Johannisson hävdar att under 1870-talet fortsatte befolkningen att öka. Det fanns ett överskott av ogifta borgerliga kvinnor, endast 27% av kvinnorna mellan 25 och 30 år bosatta i Stockholm var gifta år 1870. Kvinnorörelsen i såväl Europa som USA gick igenom tre faser där man började med att ställa krav på rätten till ägande och utbildning, övergick till moraliska frågor och sedan landade i rösträttsfrågan.¹⁷¹ Den första fasen har jag redan behandlat ovan. Vad gäller den andra, frågor om moral, kom den främst att kretsa kring drift och sexualitet.

I takt med att kraven på jämställdhet och allmän och lika rösträtt växte sig starkare ökade också patologiseringen av kvinnan. I Thomas Laqueurs efterföljd hänvisar Johannisson till ett biologiserande synsätt där mannen och kvinnan betraktades som två skilda kön med komplementär egenskaper av dualistisk art. Johannisson hävdar: "Sitt skarpaste vapen skulle försvararna av den patriarkaliska ordningen finna i de nya argumenten som vetenskapen introducerade, och som överförde könsrelationen från en social till en biologisk dimension." En vetenskaplig upptäckt som kom att få stor betydelse var den av det kvinnliga ägget 1827.¹⁷² Från antiken fram till slutet av 1700-talet hade man levt i tron på en enkönsmodell, för att sedan i takt med den vetenskapliga utvecklingen införa en tvåkönsmodell men förklara kvinnan som passiv i reproduktionsprocessen.¹⁷³ Johannisson understryker att upptäckten av ägget resulterade i ett stort antal vetenskapliga försök att ändå lyfta fram kvinnan som biologiskt underlägsen mannen. Edward Clarkes *Sex in Education* är ett exempel på en storsäljande bok som förde fram sådana åsikter.¹⁷⁴ Men bara några år senare, 1876, gav den brittiske läkaren George Drysdale ut boken *The Elements of Social Science* som banade väg för en diskussion om framförallt den kvinnliga sexualiteten. Boken blev omdebatterad och översattes två år senare till svenska. Drysdale skrev om sexualitet som en drift som man behövde ge utlopp för. Kön, lust och samlag, som tidigare höljts i dunkel, framstod nu för vad de var i en tydlig och vetenskaplig dager. Drysdale propagerade även för preventivmedel istället för avhållsamhet. Kroppen hamnade i fokus, framförallt kvinnokroppen.¹⁷⁵ Detta är inte förvånande med tanke på att kvinnans natur, kropp och sexualitet försetts med ett stort

¹⁷¹ Johannisson, *Den mörka kontinenten*, 21–22.

¹⁷² Johannisson, *Den mörka kontinenten*, 25–27

¹⁷³ Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), 8–9.

¹⁷⁴ Johannisson, *Den mörka kontinenten*, 27–28.

¹⁷⁵ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 335–337.

antal restriktioner och projicerade idéer i enlighet med såväl den borgerliga komplementaritetstanken som idealismens dualism. Drysdales uppfattning kom emellertid att skarpt kontrastera mot en borgerlig kvinnas uppfostran och lutade mot att gå från ett sätt att reducera kvinnan till hennes kön till ett annat.

1869, några år innan Drysdale och Clarke publicerades, gavs John Stuart Mills *On the Subjection of Women* ut och översattes samma år till svenska. Mill ställde frågor av liberal karaktär, och kvinnan som individ fick företräde framför kvinnan som kön. Kvinnorörelserna anslöt sig till Mill istället för till Drysdale, men båda dessas idériktningar kom att få stor betydelse för sedlighetsdebatten och den s.k. indignationslitteratur som kom att präglade 1880-talet.

I avsnittet “Modernitetens kvinnliga text” i NKLH beskriver Inger-Lise Hjordt-Vetlesen koncentrationen på kvinnan som könsvarelse som ett försök till fortsatt kontroll av henne i en tid då familjefaderns roll försvagades. Marknadskrafterna, samhällsomvandlingen och jämställdhetsfrågan blev till hot mot den manliga identiteten, vilket särartstänkandet försökte stävja. “På det verbala planet var det ‘sedligheten’ man slogs om. Men i ett större perspektiv handlade den så kallade sedlighetsfejden om mycket mera: om rätten att definiera vad sundhet var, vad sanning var och inte minst vad könet var!”¹⁷⁶ Hjordt-Vetlesen talar om ett könskrig. Men även om det fanns två tydliga läger – män skulle vara lika “rena” som kvinnor före äktenskapet eller också skulle kvinnor få ha fria förbindelser precis som män före äktenskapet – var det inte självklart att män tillhörde det ena och kvinnor det andra. Kvinnor tenderade dock att förestå det förra.¹⁷⁷ Intressant i sammanhanget är den dubbelmoral som präglade idén om att kvinnan till skillnad från mannen skulle vara “ren” före äktenskapet. I grunden var hon en omoralisk fresterska, en föreställning med rötter i syndafallet, som var tvungen att ge akt på sitt begär. De borgerliga kvinnorna lyckades också så väl med detta att de, på det sexuella planet, ansågs vara moraliskt överlägsna mannen. Mannen å sin sida kunde inte hjälpa om han föll för fresterskan. Kvinnan förutsattes förlåta mannens brister/synder, eftersom hon var moralisk nog. Denna aspekt av sexualiteten är således ett område där könsdikotomierna är de omvända; mannen är den djuriska/naturen och kvinnan den moraliska/kulturen. Avvikelsen fungerar eftersom det i grunden – syndafallet igen – ändå är kvinnan som är den djuriska men har fostrats (under överinseende av familjefadern) till att hålla tillbaka denna drift, medan mannen som inte är ansvarig för syndafallet kan leva ut sin sexualitet på ett helt annat vis. Detta spektakulära idébygge fick bisarra konsekvenser för såväl det sexuella mötet i äktenskapet som reglementeringen av prostituerade, där det senare närmast kan ses som en institutionalisering av den borgerliga

¹⁷⁶ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 337–338.

¹⁷⁷ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 340–341.

sexualdubbelmoralen. Staten såg nämligen till att de prostituerade kunder inte smittades av könssjukdomar, däremot ansågs det inte vara statens angelägenhet att finansiera läroverk för kvinnor.

Att sexualiteten i så hög grad hamnade i blickfånget har dock fler dimensioner än så. “Om den gamla eliten, adeln, baserade sin legitimitet på blodets princip – på arvet, på förfäderna – byggde borgerligheten istället sin legitimitet på könets, sexualitetens, princip. Genom sexuell återhållsamhet och könskomplementaritet ville borgerligheten visa att den var mer sedlig och moralisk än den gamla eliten, som hånades som omoraliskt utsvävande”, skriver Rydström och Tjeder och orden ekar av Michel Foucaults undersökning i *Sexualitetens historia* vol 1 (1976). Befolkningens koncentration i städerna medförde ett större behov av att kontrollera kroppar. Foucault menar att sexualiteten fick till syfte att utgöra denna kontroll och samtidigt skapa en särskild kropp, en klasskropp, för att på så vis upprätthålla en klasstruktur. Där adeln hävdade sin särart via blodet hävdade borgarklassen sin via kroppen/könet.¹⁷⁸ Sexualiteten användes alltså som ett sätt att skapa en klassidentitet och för att särskilt avskilja den egna klassen, borgarklassen, från arbetarklassen som ansågs oförmögen att kontrollera sin sexualitet.¹⁷⁹ Skillnaderna var att adeln betraktades som utsvävande medan arbetarklassen pålades en mer djurisk uppfattning. Dessa föreställningar om sexualitet och kontroll präglade hela det borgerliga samhället, vilket även kom till omfattande uttryck i dramatiken där normernas väktare och avfällingar konfronterades med varandra.

5. *Skådespelerskan* (1873) av Anne Charlotte Leffler

Dramatisk teckning i två akter

Intrig

Det är omkring jul och fru Stålberg väntar i hemmet med sina båda döttrar, Elin och Agda, på att resten av familjen ska anlända. Brukspatron Stålberg har tillsammans med småbröderna Ivar och Seth åkt iväg med släden för att hämtat äldsta sonen Helge. Elins fästman Sven är också på väg till bruket. Helge bor sedan en tid i Stockholm där han arbetar som läkare. Vad han inte berättat i sina brev till modern är att han förlovat sig med skådespelerskan Ester Larson, som även hon är på väg i släden. I samma stund som Ester gör entré i hemmet, rubbas ordningen i familjen. När det uppdragas

¹⁷⁸ Michel Foucault, *Sexualitetens historia* vol 1 [1976], övers. Britta Gröndahl (Göteborg: Daidalos 2004), 129.

¹⁷⁹ Rydström, Tjeder, *Kvinnor, män och alla Andra*, 68.

att hon inte sagt upp sig från teatern, vilket alla förväntat, utan endast begärt tjänstledigt, ställer Helge ett ultimatum: antingen slutar hon på teatern eller så slår de upp förlovningen. Ester vägrar att säga upp sig, men innan hon lämnar gården ändrar sig Helge. Han ber henne att trots allt bli hans hustru, men hon står fast vid sitt val och går ifrån honom.

5.1 “Våra resande kanske strax äro här”

Redan pjäsens inledning visar på könsbaserade roller. Männen kommer från staden till landet. I hemmet väntar kvinnorna på dem. De spanar inifrån vardagsrummet, ut genom fönsterrutan. Rutan blir till en transparent och symbolisk gräns som skiljer hemmet från yttervärlden. Vi får aldrig se fru Stålberg, Elin eller Agda lämna huset. Ester däremot kommer utifrån och in. Hon förflyttar sig obehindrat över den tröskel som markerar inomhus och utomhus, ett rörelsemönster hon behåller pjäsen igenom. Elin däremot är en kopia av sin mor och följer en utstakad bana som fru/mor/husmor. Agda ironiserar över förhållandet man och kvinna/hustru, hon är uttråkad och för henne kommer Ester att bli den som äntligen bjuder på lite omväxling i tillvaron. Fru Stålberg betraktar Elin och Agda som sina “små flickor” och, visar det sig, alla i sin omgivning som sina barn så snart de befinner sig innanför hemmets väggar. I hushållet är det hon som styr, delar ut tillrättavisningar och förmaningar, åtminstone har det hittills förhållit sig så. Pjärens rollista markerar även den en ordning:

ESTER LARSON

BRUKSPATRON STÅLBERG
FRU STÅLBERG

ELIN
AGDA
IVAR
SETH *deras barn*

HELGE *fru Stålbergs son i ett föregående gifte*
SVEN *Elins fästman*
ANNA *tjänarinna*

Ester Larson står först och för sig, hon är pjäsens huvudperson. Både för- och efternamn är utskrivna. Därefter kommer brukspatron Stålberg och fru Stålberg. Under pjäsens gång kommer han att benämnas brukspatron och hon fru Stålberg. Hans namn är följaktligen förknippat med social position och ekonomisk status, han är egendomsägaren, medan hennes är reducerat till rollen som hustru. Stålberg pekar också mot att hon är en sträng sådan, ett attribut han besparas. De

gemensamma barnen presenteras endast med förnamn. Samma sak gäller för Helge och Sven med den skillnaden att de får en kolumn för sig, tillsammans med tjänarinnan, som motiverar att de är yrkesverksamma och i högre utsträckning frigjorda från hemmet. Det gifta paret/föräldrarna står ändå som överhuvuden för dem alla. Ester Larson är undantaget; hon är inte en del av familjen eller konventionen.

5.2 Esters val

Mona Lagerströms avhandling om Leffler från 1999 innehåller den senaste analysen av *Skådespelerskan*. Genom sin närläsning kommer Lagerström fram till att det är en pjäs som kritiserar de borgerliga normerna, särskilt kraven som ställdes på en gift kvinna, men även de seder och mönster som gifta borgerliga kvinnor själva upprätthöll. Hon tar också upp den tidigare forskning (Edlund, Lidén, Lhose) som i störst utsträckning diskuterat Lefflers 70-talsdramatik och visar på hur den drar starka växlar på hennes Ibseninspiration. Huvudtemat i *Skådespelerskan* reduceras där till att handla om valet mellan allt eller inget enligt Kierkegaards idé, i det här fallet att offra kärleken och vardagslivet för konstnärskallet och plikten. Lagerström förnekar inte att Leffler kan ha tagit intryck av Ibsen och hans pjäs *Brand* vilken utpekas som förlaga, men hon menar att Lefflers brev från denna tid visar på att hon höll en lika kritisk distans till Ibsen som de övriga författare hon nämner.¹⁸⁰

Istället lyfter Lagerström fram en annan tolkning av pjäsen. Hon menar att Ester offerar "sin kärlek till Helge för hans skull, för att visa att hon inte har varit ovärdig hans kärlek". Lagerström betraktar Ester som mer klarsynt än Helge. Hon är den som inser att deras kärlek inte är stark nog att överbrygga gapet mellan deras "bakgrunder och värderingar".¹⁸¹ Till skillnad från tidigare forskning som menar att Ester offerar äktenskapet för sitt konstnärliga kall hävdar Lagerström att Ester offerar sin kärlek för Helges skull i en ambition att vara sann mot både honom och sig själv. Jag skulle dock vilja lägga fram en annan tolkning.

Helge talar pjäsen igenom till Ester med förminskande prefix. I ett liv med honom skulle hon inte kunna vara annat än en liten flicka eller i ständig konflikt. Jag menar att det är för sin egen skull som Ester bryter med Helge. Hon vill inte offra sitt konstnärskap, men heller inte sin självständighet. Hon vill gifta sig med Helge för att hon älskar honom, inte för att bli försörjd eller förminskad. Samvaron innan de kommer till familjegården har varit passionerad, men det står snart

¹⁸⁰ Lagerström, *Dramatik och könsideologi*, 88–96.

¹⁸¹ Lagerström, *Dramatik och könsideologi*, 80.

klart att medan Helge kräver “[a]lt eller – intet!” av henne, ska hon nöja sig med att förpassas till hemmet och en ljum och trofast kärlek. “Alt eller – intet!” är också Helges syn på saken, Ester förlikar sig inte med den utan menar att hennes val inte kan reduceras till det ena eller andra. Hon pekar på att val inte behöver vara begränsade till yrkesliv *eller* familj; hon förkroppsligar en idé om en möjlighet till något annat.

Jag menar därför att pjäsens upplösning inte främst har att göra med att kärleken inte förmår överbrygga avståndet mellan deras bakgrunder och värderingar. Istället är det ovetskapen om de grava skillnaderna i dessa och Helges oförmåga att sätta sig in i hennes giltighetsanspråk som förebådar Esters val. De förväntar sig helt olika saker av varandra. Ester vill visserligen passa in men böjer sig inte för Helges försök att forma henne efter familjens sociala mönster. Deras meningsutbyten lyckas inte förrän i slutet utgå från strävan efter förståelse, dessförinnan går de direkt på anklagelser, ursäkter och desperata kärleksförklaringar. Helge förstår till slut att Ester är beredd att lämna honom om han inte släpper sina krav på att hon ska lämna teatern. Insikten får honom att ändra sig, hans kärlek sträcker sig alltså över konvensen. Det här är också en viktig poäng i pjäsen. Helge tar i och med detta ett steg närmare den moderna mannen, som kommer att uppträda i litteraturen allt oftare. Han vill åter ta Ester till sig och acceptera hennes krav, men det är försent. Hon litar inte på honom och ser risken för att “striden skulle börja på nytt” om hon stannar – striden inte samtalet. Hon väljer därför att gå sin väg.

5.3 “En skådespelerska!”

Nästan med detsamma Helge anlant till bruket berättar han om sin förlovning. Han beskriver Ester som “en fader- och moderlös flicka, som står ensam i världen” och ber modern ta henne till sitt hjärta vid sidan av sina andra barn. Helges sätt att introducera sin fästmö är delvis taktiskt – resultat- istället för förståelseinriktat. Han spelar på de strängar som ljuder väl i moderns öron, men avslöjar också hur han själv förhåller sig till Ester; hon är främst ett stackars föräldralöst barn som behöver tas om hand. Beskrivningen får till en början önskad effekt. Fru Stålbergs, kvinnliga, tårar är inte långt borta när hon försäkrar att hennes blivande svärdotter ska vara henne lika kär som de egna döttrarna. Sven tycker att det är något bekant över namnet Ester Larson, varpå Elin säger att han säkert tänker på “den där skådespelerskan” som “också” heter Ester Larson. Att det skulle kunna röra sig om samma person tycks dem otänkbart. När Helge gör dem uppmärksamma på att så ändå är fallet utbrister samtliga: “En skådespelerska!” Fru Stålbergs ömhet byts mot bestörtning. Sven har svårt att begripa att Helge som har en sådan anspråkslös syster kan falla för en

skådespelerska. Agda, som tillsammans med Elin sett en av Esters pjäser fyra år tidigare i Karlstad, är däremot förtjust medan Elin uppfattat Ester som "afskyvärt tillgjord och kokett". Elin gör, i likhet med sin mor och fästman, ingen skillnad mellan aktrisen och personen Ester och kallar henne snart teatralisk. Det är med andra ord bäddat för friktion. Helges inledande försök att nå framgång genom att påverka sin familj till förståelse har i och med röjandet av fästmöns yrke misslyckats kapitalt. Istället för att glädjas åt förlovningen har de allra flesta hamnat på kant med varandra.

Tracy C. Davis, professor i performativ konst, engelska och teater, hävdar i sin bok *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture* att skådespelerskorna under denna period i egenskap av aktörer i en offentlig miljö trotsade medelklassens ideal om den passiva kvinnan. Vilket i sin tur nästan automatiskt kom att bli ett hinder för deras respektabilitet i den privata miljön.¹⁸² Även om Davis undersökning begränsar sig till England kan resonemanget tillämpas på inledningsscenen i *Skådespelerskan*. Lefflers val av titel på pjäsen kan också betraktas som ett understrykande av de spänningar, konsekvenser och föreställningar som var förenade med konstnärsrollen. Fru Stålberg, som trott sig ha inflytande över Helge, upplever sitt kanske "svåraste ögonblick" när hon förstår att flickan han förlovat sig med, utan hennes vetskap, dessutom redan befinner sig i huset. Innan hon får reda på att den föräldralösa flickan är skådespelerska är hon dock beredd att betrakta henne som sin dotter. Bilden av Ester som en liten flicka, ett barn som behöver stöd och uppfostran i hemmet är hanterbar för fru Stålberg. Det är också så Helge valt att framställa henne. Han har för sig själv och sin familj iklätt henne en roll, vilket också får konsekvenser. Tillägget att Ester är aktris får halva familjen Stålberg att reagera enligt det som i deras sociala värld är normmässigt riktigt medan Helge, brukspatron och Agda däremot inte avfärdar Ester. Helge har uppvaktat henne under en tid, brukspatron har under slädfärden till gården blivit betagen av henne och Agda minns med värme den där pjäsen Ester spelade i för fyra år sedan. De har alla bildat sig subjektiva uppfattningar om henne och agerar enligt dessa.

När Helge och brukspatron anländer till gården är det tydligt att Agda är fäst vid sin far. Hon verkar lockas mer av hans värld, ser honom som en frisk fläkt i den instängda tillvaro hon lever i tillsammans med sin mor och syster i hemmet. Samma sak gäller för Agdas relation till Helge, han kallar henne för "tjufpojken", och hon är förtjust över hans förlovning: "Det är bestämdt mycket roligare att ha en svägerska än en svåger." Sven innebär inte mycket nytt för Agda, annat än ytterligare en man från staden att spana efter genom fönsterrutan. En fästmö däremot förväntas bli inkvarterad i hemmet där hon kan utgöra ett nytt inslag i vardagen, för att inte tala om en

¹⁸² Tracy C. Davis, *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture* (London: Routledge 1991), xiv.

skådespelerska; en kvinna med ett yrke. Agdas reaktioner på Ester etablerar redan från början en speciell relation dem emellan. Agda kan läsas som en skuggsyster till Ester där Ester representerar det Agda längtar efter: frihet, självständighet och gränsöverskridande. Ester är det Agda skulle ha kunnat vara om hon inte fötts i en borgerlig familj och fostrats in i en hustruroll, men kanske är det inte försent. Agda befinner sig ännu mittemellan Elins och Esters positioner. Hon är fortfarande lika mycket Elins motpol som hon är Esters, men den pol Ester företräder stöter på hårt motstånd i vardagsrummet.

Genomgående demonstrerar vad som sägs i den inledande scenen frånvaron av något annat. Det att benämna implicerar samtidigt sin motsats. Det Elin är, inbegriper exempelvis vad Ester inte är, och tvärtom. Det dualistiska förhållningssättet finns inte bara mellan män och kvinnor utan även mellan kvinnor och "kvinnor". Som vi sett ovan förstår inte Sven hur Helge kan falla för en skådespelerska när han är van vid sin syster Elins "enkla och oskuldsfulla väsen" – budskapet är därmed att en skådespelerska omöjligt kan ha ett enkelt väsen eller vara oskuldsfull, men också att detta är de ideala egenskaperna hos en kvinna, i alla fall kvinnan man gifter sig med. Elin å sin sida utbrister då hon förstår att Ester gjort toalett medan Helge förberett dem på hennes ankomst: "Göra toalett! Käre Helge, du skulle sagt henne, att vi äro enkla, oceremoniösa lantbor, som ej förstå oss på dylika krus."¹⁸³ Hennes tidigare framställning av Ester som kokett, tillgjord och teatralisk förstärks än mer av repliken som pekar mot dess motsats: det naturliga, okonstlade och sanna – begrepp hon själv identifieras med. Fru Stålberg i sin tur snäser åt sin man då han försvarar Ester och menar att han alltid talar gott om vackra flickor; vilket dels bekräftar Svens gränsdragning mellan kvinnor och lämpliga fruar dels motiverar att hon som fru kan tänkas behöva stå ut med en och annan affär från sin makes sida. Brukspatron blir stött och tar ut sitt missnöje på Sven och menar att bara för att vissa förälskar sig i "dufvor" kan väl andra förälska sig i... "påfoglar" fyller Agda retsamt i och vågar även hon genera sin far.¹⁸⁴ Brukspatron och Agda lyfter på så vis perspektivet, men på olika plan. Brukspatron är betagen av Ester, kallar henne för "trollslända", medan Agda är intresserad av människan Ester. Det tycks hon dock vara ensam om. Avsaknaden av ett kritiskt betraktande av den egna subjektspositionen hos familjemedlemmarna gör tydligt att de betraktar sitt sätt att leva som riktigt. Oavsett om de förhåller sig positivt eller negativt till Ester pekar deras repliker ut henne som "den där andra", vilket förebådar framtida kommunikationsproblem eller rent av brist på kommunikation.

¹⁸³ Leffler, *Skådespelerskan*, 19.

¹⁸⁴ Leffler, *Skådespelerskan*, 21.

5.4 Ester Larson gör entré

I samma sekund som Ester kommer in i vardagsrummet bryter hon mot flera av familjens seder och mönster. Hon kastar sig i famnen på fru Stålberg, skämtar och blir genast förtrolig med var och en. Agerandet visar i ett slag på hennes komplexa personlighet, eller kanske snarare att hon är ett subjekt som inte låtit sig formas in i en viss roll, hon är fler- inte endimensionell: “Jag kan vara känslofull med Elin och tala förstånd med mamma, jag kan spela schack med pappa och röka en cigarr med Sven”. Helges därpå följande replik, efter hennes omtumlande entré, rimmar illa med Esters person och varslar om kommande konflikter: “Nu, då min lilla Ester har gjort sig bekant med alla de mina, skall du komma och dricka lite té. Om vi bedja mamma, så servera hon oss visst.”¹⁸⁵ Han pratar både med och om Ester, dessutom med förminskande prefix och i tredje person. Han talar om vad hon ska göra, men även vad modern bör göra. Mot den bakgrunden är Esters kommentar när de sätter sig till bords obetalbar. Hon utbrister med eftertryck: “Ack, hvad här är förtjusande trefligt! Ett riktigt hem utan kulisser!” Om hon är ironisk eller visar på den föräldralösa flickans illusion om att ha kommit hem – hem till den lyckliga borgerliga familjen – är en tolkningsfråga. Klart är i alla fall att det får en komisk effekt i det att publiken (och läsaren) för länge sedan förstått att hon bedrar sig. Leffler använder, i likhet med många av sina samtida kollegor, vardagsrummet som spelplats för sin pjäs men gör samtidigt mer än så. Hon betonar hela den borgerliga familjen som en variant av ett skådespel. Här finns fler lager av kulisser, kostymer och rekvisita än vad man vid en första anblick kan ana. En av styckets stora frågor är också vem eller vilka som egentligen håller på med skådespeleri och vilka förhållanden rollerna däri understödjer.

Medan de dricker te i vardagsrummet berättar Ester om sin utsatta uppväxt och det framkommer snart med vilken seriositet hon ser på sin yrkesroll; hon vill påverka och beröra människor. Men istället har hon många gånger upplevt sig förolämpad och förlorat sin självkänsla till följd av männens dubbla syn på henne där hon både hyllats som vacker att se på och smädats som “värnlös och behagsjuk”.¹⁸⁶ Beskrivningen för tankarna tillbaka till de föregående kommentarerna om hennes koketteri och tillgjordhet. Hon är trollsländan och påfågeln, den glänsande endagsvarelsen vars kraft ligger i att för en stund kunna flamma bländande och intensivt – för familjen Stålberg är hon en representant för det förgängliga medan deras idé om kärnfamiljens mans- och kvinnoroller står för det som varar.

¹⁸⁵ Leffler, *Skådespelerskan*, 22.

¹⁸⁶ Leffler, *Skådespelerskan*, 25.

Tracy C. Davis menar att skådespelerskor presenterades som vackra, sexualiserade och tillgängliga på teatern. I pornografin förekom skådespelerskor (riktiga eller fiktiva) och rörelsemönstret på scenen liknade dessutom ofta det på bordeller eller liknande. Männens på så vis en "erotisk nyckel" att tolka pjäsen med och detta blev till en för kvinnor osynlig teckenöverföring i pjäsen.¹⁸⁷ Att en skådespelerska ofta betraktades som en prostituerad, eller att det i alla fall sattes flera likhetstecken mellan de båda sysselsättningarna, beror enligt Davis till största delen på att gränsen mellan privat och offentligt överskreds. Skådespelerskan tog sig in en manlig sfär som kvinnor normalt inte hade tillträde till som aktörer. Överskridande kunde däremot endast ske i samband med ett voyeuristiskt element. Skådespelerskan uppträdde med sin kropp och för det fick hon betalt. Den som kunde betala biljettpriset kunde ta del av hennes kropp (en väsentlig skillnad mot hur man såg på andra typer av konstnärsyrken). Denna syn var inte densamma för manliga skådespelare. Davis poängterar att skådespelerskan därmed hade mycket svårt att bli accepterad i kvinnliga kretsar medan hon togs emot i de manliga, men bara tack vare denna voyeuristiska aspekt; hon utgjorde inget hot, hon var fortfarande objekt och han subjekt.¹⁸⁸

Davis resonemang kan också tänkas visa på hur männen, som i större utsträckning rörde sig ute i offentligheten i sin tur överförde sina voyeuristiska erfarenheter och föreställningar på fru och döttrar. På så vis inkorporerades de ytterligare i samhällskroppen. Häri kan man se förklaringen till männens uppskattning och kvinnornas avstånd i pjäsen. Ester bryter mot de konventioner kvinnor förväntades hålla sig till. Männens acceptans ligger på en erotiserande nivå. Det finns därför till synes inget egentligt utrymme för en "anständig" kvinna att försvara skådespelerskan. Att försvara henne är detsamma som att förkasta de ideal man uppfostrats efter och anpassat sig till. Att som kvinna acceptera skådespelerskan skulle vara detsamma som att säga att de värderingar man betraktat som sanna plötsligt var falska. Agda motsäger emellertid den här bilden i sin attityd gentemot Ester, vilket hon också blir tillrättavisad för. På en nivå kan man säga att Agda begär den gränsöverskridande frihet Ester representerar, men hon pekar också ut ett alternativt förhållningssätt eftersom hon förmår se Ester som yrkeskvinna, inte bara som kropp. Överförtjust talar hon om för Ester hur hon hänförts av henne under föreställningen för fyra år sedan. Hennes ord får effekt, yrkeskvinnan Ester lyfts fram och bilden av den narcissistiska kvinnan hamnar i skymundan. Fru Ståhlberg omfamnar Ester. Ömhetsbetygelsen följs av frågan om hon är säker på att hon "inte har en annan kallelse" (än fruns).¹⁸⁹ Ester drar sig genast undan och riktar uppmärksamheten åt andra håll. Hon sätter småbröderna i ärenden som de är ivriga att utföra. I det att hon tackar Ivar och

¹⁸⁷ Davis, *Actresses as Working Women*, xiv-xv.

¹⁸⁸ Davis, *Actresses as Working Women*, 69-71.

¹⁸⁹ Leffler, *Skådespelerskan*, 26.

“förtroligt” smeker honom över håret sätter fru Stålberg ner foten. Ivars agerande passar sig inte. Underförstått gäller detsamma för Ester, men hon tar inte in signalen och vänder sig istället till Seth. Huset har plötsligt blivit kallt (som stål), hon föreslår att de ska värma sig genom att dansa. Ingivelsen leder till en frontalkrock:

ESTER (*Springer upp och tar Seths hand.*)

Snälla mamma, spela en vals! Jag är verkligen så utfrusen, att jag blir sjuk, om jag inte kan få blodet i hastigare omlopp.

FRU STÅLBERG

Gå genast upp på ditt rum och lägg dig, så blir du nog varm. Jag ställer inte till dans så här dags på kvällen dagen före julafton.

ESTER (*böjer sitt hufvud med en undergiven min och niger ända ned till golvet.*)

God natt, mitt herrskap, allesamman! (*Går.*)

HELGE (*lifligt.*)

Nå, är hon inte förtjusande? (*Lång tystnad. Otålig.*) Mamma! Elin! Ä' ni stumma! Är hon inte intagande?

*Återigen lång tystnad.*¹⁹⁰

Esters handlingar och uppenbarelse för oundvikligen med sig erotiska undertoner in i den borgerliga familjens hjärta. Fru Stålbergs svar på hennes agerande iscensätter hur hårt sexualiteten kontrollerades inom hemmets väggar och kontrasterar samtidigt mot förhållandet där utanför. Mängder av män besökte prostituerade under perioden och andelen smittade med syfilis var enorm.¹⁹¹ Med tanke på hur Davis understryker likhetstecknen som drogs mellan skådespelerskor och prostituerade är det inte undra på att fru Stålberg upplever händelserna som ett hot mot ordningen. Företeelser som borde hållas borta från hemmet är på väg in och man skyller på Ester.

Strax efter det att hon lämnat rummet tar Agda till orda, hon vill inte längre ha sitt hår “slätt och tillbakastruket” utan löst och mjukt som Esters. Elin protesterar högljutt, Ester ser “befängd ut”, och söker stöd i Sven. Men Sven håller med Agda: “det alt är litet missklädande att ha håret så där tillbakastruket.” Elin blir stött över Svens ombytthet: “Du, som alltid förr sagt, att en ren panna är det vackraste som finns!”, och fortsätter “[d]et kan passa för en aktris, men inte för en ärbar –”. Helge ryter nu till men Elin är provocerad och har kommit upp i varv, hon menar att vad hon säger bara är att Esters “klädsel passar för hennes stånd” men att det samtidigt är tydligt “hvilka konster hon begagnar för att bedåra alla män”. När fru Stålberg ber Helge besinna sig och tänka över sitt val av fästmö tar brukspatron vid och skäller ut fru och dotter, de har drabbats av “den förbannade högfärden, som alltid regerar er fruntimmer [...]. Vore flickan grevinna istället för aktris, så skulle ni alla sjunga i korus: förtjusande, förtjusande, förtjusande!” Agda å sin sida tycker att

¹⁹⁰ Leffler, *Skådespelerskan*, 28–29.

¹⁹¹ Holm, *Victoria Benedictsson*, 74.

argumentationen är uppfriskande och kommenterar skrattande att fadern plötsligt morskat till sig. Brukspatron snäser åt henne att hon är “näsvis” och att det minsann är allvar, det är ett “karaktärsfel” hos hustrun att hon dömer det egna könet för hårt och inte kan uppskatta den vackra Ester. Fru Stålberg skyller i alla fall uppträdet på Ester, och går och lägger sig efter Helges bön om att de inte ska tala mer om hans fästmö, hon följs snart av Elin.

Replikväxlingen är övermättad av tidens könsideologi och dubbelmoral. Tydligt är att normer skiljer sig åt mellan män, kvinnor och samhällsklasser men även varierar beroende på i vilken sfär man befinner sig: den privata, offentligt privata eller den offentliga maktsfären – för att tala med Habermas. Problemet som uppstår i och med att Helge förlovar sig med Ester är hur familjen ska förhålla sig till att det offentliga tränger sig in i det privata via en kvinna. Som konstaterat var privat och offentlig sfär inte strikt separerade från varandra, gränserna var flytande. Leffler visar istället på att den verkligt betydande gränsen gick mellan vad män och kvinnor, från olika samhällsklasser, kunde ta sig för inom respektive sfär. Att se en skådespelerska föra sig på scenen är en sak, men att ta med henne in i vardagsrummet och behandla henne som en i familjen en helt annan. Att ha ett yrke för en kvinna vid den här tiden innebar att vara oåterkalleligt förknippad med det, i alla fall om man tillhörde en lägre samhällsklass. Brukspatron har en poäng när han menar att en grevinnan skulle kommit undan där Ester faller i fru Stålberg och Elins ögon, skådespelerskor kom till skillnad från de flesta andra yrken från alla klasser. Deras status och lön varierade beroende på deras bakgrund och vilken teater de tillhörde.¹⁹²

Myndiga kvinnor fick rätt att förvalta egen inkomst först 1874 (Leffler som var gift och därmed omyndig hade alltså heller inte självklar rätt att disponera de pengar hon tjänade på *Skådespelerskan*) men Ester som varken har föräldrar eller make kan förutsättas disponera sin lön själv. Hon har därmed, till skillnad från pjäsens övriga kvinnor men i likhet med männen, ett visst inflytande i både livsvärld och systemvärld. Hon tjänar och förfogar över egna pengar via yrkesverksamhet vid en offentlig institution. På så vis har hon en för sin tid förhållandevis ovanlig position. Hennes möjlighet till påverkan ska inte överdrivas, men idén om den självständiga kvinnan finns där och priset hon betalar är att betraktas som en andra klassens kvinna.

5.5 “Denna olycksaliga flicka”

Hos Stålbergs talar man inte klarspråk om vad som orsakat den känslostorm som delat familjen, man fäster sig hellre vid yttre attribut som symboliserar det socialt acceptabla eller tveksamma. Det

¹⁹² Davis, *Actresses as Working Women*, 3–4.

uppstår inget samförstånd annat än att det är bäst att inte tala om “saken”. Anledningen till att de misslyckas går att finna i deras föreställningar på såväl objektiv som social och subjektiv nivå. På en första nivå rör sig meningsutbytet i huvudsak kring vad som är lämpligt eller inte, för vem det är lämpligt och vad man kan förvänta sig av vissa men inte andra. På en djupare nivå grundar sig replikerna i subjektiva uppfattningar som kommer att påverka de normativa uppfattningarna olika från individ till individ. Det subjektiva perspektivet framhävs och där man kanske trots sig förenas kring vedertagna normer visar de sig vara av varierande betydelse beroende på vem som talar. På en mer fundamental nivå rör därför diskussionen vid frågan om vilka normer som gäller för vem och varför. Detta understryker i sin tur att kön och förhållandet till offentlig respektive privat sfär starkt betingar vad som betraktas som socialt accepterat. Habermas menar också att det kommunikativa handlandet inte förhåller sig “direkt till något i den objektiva, sociala eller subjektiva världen, utan relativiserar sina yttranden med tanke på möjligheten att dessas giltighet kan ifrågasättas av andra aktörer”.¹⁹³ Kommunikationen är beroende av sammanhanget men diskussionen som uppstår tyder på att de sällan kommunicerar på det här viset. De förvånas och upprörs över att deras ståndpunkter skiljer sig åt. Vad som tidigare tagits för givet kommer nu upp till ytan och är inte alls vad de tänkt sig. Blottläggandet av vilka roller familjemedlemmarna spelar går via Ester. De intar olika positioner i förhållande till de sociala gränserna: fru Stålberg och Elin bevakar dem, brukspatron och Sven upprätthåller dem men är beredda att göra undantag, Helge pendlar mellan att tänja och bevaka, Agda undersöker dem, Ester bryter mot dem. De läser också Ester olika: fru Stålberg och Elin ser henne som ett hot, för brukspatron, Sven, Seth och Ivar förkroppsligar hon begäret, för Helge är hon kärleken/hustrun/barnet, för Agda en idé om en möjlighet till något annat.

I familjens hetsiga meningsutbyte angående Ester framträder en invecklad normativ apparat vars koordinater i huvudsak bestäms av kön och klass. Variationerna utifrån dessa tycks dock oändliga, vilket kan sägas peka mot hur samhället är reglerat enligt en konstruktion om vad som är socialt accepterat och var, i vilka rum. Därmed belyser pjäsen också hur en sådan tillvaro kan förbli stabil – eller rubbas. Rörelsemönster visar sig vara vad som upprätthåller alternativt raserar stabiliteten. Särskilt Elins reaktion är värd att studera närmare. Hon menar att Helge utmanar henne till att öppet uttrycka sin åsikt. Hon är provocerad, men inte så mycket av Esters uppenbarelse som av männens reaktioner. Liksom henne har hon själv en fästman, men Elins fostran in i kvinnorollen säger henne att någon som Ester aldrig kan bli en ärlig och gift kvinna, åtminstone inte med en borgerlig man som Helge. Att uppföra sig kokett och djärvt kan möjligen belönas med manlig beundran men absolut inte framhållas som föredöme för en blivande hustru. Elin står mellan att

¹⁹³ Reese-Schäfer, *Habermas*, 27.

ifrågasätta idén om sin världsbild eller försvara den. Hennes inpass visar därför betydligt mer på normativt handlande än dramaturgiskt handlande. När hon tar sig själv som exempel är det i syfte att återupprätta det vedertagna, så som att tillbakastruket hår och en ren panna är en symbol för det anständiga. Hon ger inte uttryck för sin subjektiva uppfattning, utan uttalar sig från den normbestämda kvinnorollen.

Habermas syn på samförstånd – att det alltid vilar på möjligheten i “negationskraften hos oavhängiga subjekt” och att dessa erkänner sina samtalspartners som tillräkneliga och “orienterar sitt handlande efter giltighetsanspråk” – kan förklara Elins reaktion.¹⁹⁴ Det är en borgerlig flickas fullbordade uppfostran som talar genom henne. Den roll hon tillskrivits spelar hon med bravur. Både Elin och Ester är unga förlovade kvinnor men Elin är inte ett oavhängigt subjekt. Hon har inget yrke och därmed ingen egen inkomst, hon har fostrats till hustrurollen och är på väg att uppfylla den till fullo, vilket får henne att förlora sin röst. Hon har också uppfostrats till att denna roll är den *enda* riktiga och kan därför, liksom stora delar av familjen, inte erkänna Ester som tillräknelig. Agda däremot är inte förlovad och där de andra hyser förakt eller beundran för Ester ser hon möjligheter och alternativ. Hon är ännu ett relativt fritänkande subjekt i det att hon inte betraktar kvinnans position i hemmet som den enda tänkbara. Hon har därför de förutsättningar som krävs för att kunna samtala med Ester. Det är också till Agda Ester går för att anförtro sig.

5.6 “Mig själv! Hvem är det?”

När alla – utom den upprörde Helge som vankar av och an – lämnat vardagsrummet återkommer Ester. Hon är klädd i morgonrock och håret är utslaget. Helge blir förskräckt över hennes klädsel. Det är upptakten till en dialog som kommer att präglas av missförstånd, framförallt från Helges sida då han vill styra konversationen till att endast handla om Ester och hur hon förhåller sig till honom och familjens sociala regler. Det är alltså en i första hand resultatriktad ambition, där alternativen begränsas till att Ester är på hans sida eller inte. Men Ester är motsträvig och bjuder på nyanserade svar och kommentarer. Hon är också medveten om hur hon uppfattas:

ESTER
[...] Jag, som är så kokett.
HELGE
Så får du inte tala.

¹⁹⁴ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 328–329.

ESTER

Men jag försäkrar dig att jag är kokett. Men jag kan inte hjälpa det, ty jag är uppfostrad till det. (*Med plötsligt allvar.*) [...] ¹⁹⁵

Scenanvisningen motiverar att Ester ironiserar över sig själv, alternativt det intryck andra får eller skapar sig av henne. Helge avfärdar henne. Han vill istället tala om vikten av uppriktighet och försöker få henne att tona ned sig lite grand inför familjen. Hon frågar vilken roll hon då ska spela och han svarar att hon ska vara sig själv:

ESTER

Mig själv! Hvem är det? Är det Ester Larson? Jag har aldrig spelat Ester Larson och jag känner ingen sådan person.

HELGE

Skämtar du nu Ester?

ESTER

Nej, nu talar jag just allvarsamt, Helge!

HELGE

Det är således din mening att säga mig, att du alltid under alla livvets förhållande spelar en roll. Det vore ju en rätt angenäm upptäckt för mig.

ESTER

Se inte så missnöjd ut, älskade Helge! Jag spelar rättare sagt aldrig någon roll, ty i hvarje roll jag någonsin spelat, har jag alltid varit mig själv, men jag själv har lika många skiftningar som Ester Larson utfört roller. ¹⁹⁶

Passagen är central för hela pjäsen. Den ställer frågor om subjektets möjligheter till ett eget uttryck. “Mig själv! Hvem är det? Är det Ester Larson? Jag har aldrig spelat Ester Larson och jag känner ingen sådan person.” Vad Ester tycks mena är att det att vara sig själv inte är något statiskt tillstånd, det varierar i förhållande till människorna runtomkring.

Habermas syftar med det dramaturgiska handlandet, det som har ett sannfärdigt giltighetsanspråk och hör till den subjektiva världen, på “interaktionsdeltagarna som bildar en publik för varandra, inför vilken de framställer sig själva. Aktören framkallar hos sin publik en bestämd bild, ett intryck av sig själv, genom att mer eller mindre avsiktligt röja sin subjektivitet”. ¹⁹⁷ Samma sak gäller för familjen Stålberg, de ikläder sig olika roller och agerandet styrs av “publikens” sammansättning och hur den i sin tur svarar på agerandet. Agerandet är dock så väl inövat och prövat efter rådande normer och överenskommelser att det börjat tas för givet och riskerar därmed att betraktas som objektivt sant istället för konstruerat. Rollerna går som på automatik och det är därför svårt för aktörerna att skilja mellan objektiv sanning, normativ riktighet och subjektiv inställning – liksom Elin fått exemplifiera. Att “vara sig själv” i familjen, innan Ester

¹⁹⁵ Leffler, *Skådespelerskan*, 34.

¹⁹⁶ Leffler, *Skådespelerskan*, 37.

¹⁹⁷ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 119.

kliver in i vardagsrummet, är att växla mellan ett antal givna roller som alltid håller sig inom det normativt accepterade. Särskilt gäller det för kvinnorna som nästan uteslutande befinner sig i sfärer med familjeanknytning och när interaktionsdeltagarna är desamma blir rollerna mer statiska. Männerna som i större utsträckning rör sig obehindrat inom och mellan sfärer möter en större variation av interaktionsdeltagare vilket kräver mer omväxling i framställandet av dem själva, omväxlingen blir också en vana. Det går alltså att tänka sig att Helge rör sig på ett vis i sitt yrke, ett annat i hemmet och ett tredje i sitt umgänge med Ester. Men det hela kompliceras av att han rör sig mellan alla dessa sfärer och känner till dess överenskommelser. Ester har vant sig vid yrkeslivet, offentligheten i livsvärlden, men inte vid ett hem i borgerlig, institutionaliserad bemärkelse. Eller som hon själv uttrycker det när Agda häpet undrar om hon inte har något hem: "Tror du, att hvarje bostad är ett hem?"¹⁹⁸

Komplikationer uppstår när Ester kommer in i familjen Stålbergs vardagsrum eftersom olika sfärer och uppfattningar om vilka beteenden som är socialt acceptabla i vilka rum, krockar med varandra. Ester har inte vuxit upp med borgerliga värderingar på samma sätt som kvinnorna i familjen inte har tillbringat större delen av sitt liv i den offentliga världen. Männerna som däremot kunnat glida mellan sfärerna har ett voyeuristiskt förhållningssätt till Ester, med undantag för Helge som hellre verkar vilja anpassa henne till idén om hemmets beteendemönster. Med skådespelerskan Ester bygger Leffler en bro mellan systemvärlden och livsvärlden. Esters funktion som gestalt är att knyta samman privat och offentlig maktsfär och privat intimsfär. Hon är en katalysator som får könbaseade åtskillnader i den borgerliga sfären att verbaliseras och visualiseras på scenen. Men år 1873 hos familjen Stålberg finns ingen ambition att bejaka Ester som ny interaktionsdeltagare. Förhållningssättet är tvärtom att hon måste acklimatiseras. Leffler gör skådespelet till en spegel i vilken publiken speglar sig. Det är deras hemmiljö som gestaltas på scenen; liksom Habermas skriver "ingår de i 'litteraturen' som dess föremål".¹⁹⁹ Reflektionen är emellertid en problematisering av denna miljö. Leffler understryker via de idéer om manligt och kvinnligt som gestalterna representerar, att publiken själva också spelar roller. I varje hem pågår ett skådespel där manus och scenanvisningar är förutbestämda av familjemedlemmarnas kön.

Detta mimetiska grepp får en kuslig skärpa när hela familjen Stålberg, Agda undantagen, desto längre pjäsen lider betraktar Ester som den som spelar ett spel – ett falskt spel. I själva verket är Ester den enda som ställer frågan om vad som krävs för att en kvinna ska kunna behålla sin självständighet och individualitet, sin röst. Men Helge blir förtvivlad och förstår det som att hon

¹⁹⁸ Leffler, *Skådespelerskan*, 23.

¹⁹⁹ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 40.

alltid spelar *en* roll medan vad Ester egentligen säger är att hon, precis som alla andra, är komplex. Att gå in i endast en roll är det verkligt skrämmande och vilka konsekvenser det medför är Ester inte sen att uppmärksamma. Hon är inte bara medveten om hur familjen ser på henne hon har också skapat sig en uppfattning om vilka idéer som styr deras sätt att betrakta henne som avvikande. När hon ber Helge följa henne till rumsdörren utbrister han att det inte går an och börjar genast beklaga sig över hur mycket han fått lida under kvällen för hennes skull. Han beskriver den spricka som uppstått mellan honom och familjen, men att han ändå, för henne, är beredd att offra alla band... “Utom konvenansens!” fyller Ester i och vänder på klacken. När Helge misslyckas med att styra konversationen reagerar han ännu en gång med att anklaga henne för att ständigt spela en roll: hon är hjärtlös, ingen riktig kvinna, endast en stor skådespelerska. Han återfår därmed kontrollen, åtminstone tillfälligt. Liksom Fraser skriver har män “en tendens att kontrollera samtalen, bestämma vilka ämnen som tas upp, medan kvinnor utför mer ‘interaktionsarbete’ som att ställa frågor och ge verbalt understöd”, men Ester ger inte Helge något understöd när han talar om hennes beteende eller yrkesval.²⁰⁰ Han vänder sig därför i sista hand till det ämne där han vet att hon bistår honom – kärleken. Ester bedyrar honom mycket riktigt sin kärlek och det räcker för stunden. När han väl fått över henne på sin sida blir han genast snar att avsluta “samtalet”. De försonas och han får sin vilja igenom; var för sig går de till sina respektive rum.²⁰¹

5.7 “Hvad skall detta betyda?”

När andra akten börjar har julafton passerat och några dagar förflutit. Familjen har kvällen innan varit på bal, förutom Helge som arbetat. Ester står framför spegeln i sitt rum och repeterar koncentrerat inför en roll, Shakespeares Julia. Hon går helt upp i *sitt* arbete, avbryter sig gång på gång och tar om, uttrycker högt sina tvivel på sig själv som “Konstnär” och deklamerar stycket om igen. Till slut är hon nöjd och övertygad om att hon kommer att kunna “hänföra en värld”. Helge kommer in och utbrister “Hvad skall detta betyda?” Ester säger åt honom att inte störa och fortsätter, vänd mot honom, att framföra sin rolltolkning. I spegeln har hon betraktat sig själv – istället för att bli betraktad. När hon vänder sig direkt mot Helge är det som om han upplever sig utsatt för hennes blick. Plötsligt är det ombytta roller.

Birgitta Holm gör en intressant iakttagelse av huvudpersonen Selma när hon analyserar romanen *Pengar* av Victoria Benedictsson: “Selma själv gestaltas som fri från narcissism. Hon

²⁰⁰ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 66.

²⁰¹ Leffler, *Skådespelerskan*, 40–41.

tillåts sällan att stå framför spegeln. Hennes pose är aldrig Narkissos. Kanske vittnar ingenting starkare om klyvnaden än just detta. *Idealet* är omedvetenheten om det egna jaget, *driften* är självbetraktelse. Spegeln blir det mest laddade erotiska objektet. Det blir förbjudet område, tabu.”²⁰² Spegeln i den inledande scenen blir på liknande vis både ett koncentrat av den spänning skådespelerskan Ester för med sig in i hemmet och den reflektion Leffler riktar ut mot publiken. Spegeln är också en symbol för Esters begär till något annat än Helge, friheten i att vara yrkeskvinna. Helge blir upprörd över att hon fortsätter att deklamera vänd mot honom och avbryter henne: “i mig finner du ingen Romeo.” Efter förlovningen tycks det inte finnas plats för skådespelerskan Ester; i alla fall inte för den självmedvetna Ester. Att tänka sig henne i samband med teatern är detsamma som att mista henne. Yrkeskvinnan och hustrun är för Helge oförenliga, oavsett Esters ord om att han inte mister henne förrän han själv förskjuter henne. Han kräver att hela hon och all hennes kärlek ska kretsa kring honom. Ester ska med andra ord ska vara spegeln, den omedvetna, och han den som speglar sig, när han inte arbetar förstås. Ester å sin sida tycker att Helge förändrats sedan de kommit till hans föräldrahem, han är mindre kärleksfull. Han menar att det är för att de nu umgås hela tiden. Till skillnad från hennes kärlek kan hans inte vara oupphörlig när de umgås så mycket. Ester säger då att hon aldrig kan nöja sig med en ljum kärlek. Han anser att hon kräver för mycket och inte är gjord för en vanlig kvinnas husliga vardagsliv, men om hon inte kan erbjuda honom hela sitt hjärta, vilket underförstått innebär att lämna teatern, lämnar han henne. Han säger, inte utan ett visst hot, att hon då åter blir en föräldralös flicka i världen. I kärleken gäller “Alt eller – intet!” slår han fast. Ester slits mellan yrkeslivet och hustrurollen och hon vill inte välja. Hon vill tillåtas flyta mellan världarna; vara i offentligheten och i det privata, vara yrkeskvinna och hustru, vara fri att vara sig själv. Liksom Helge inte direkt uttalar kravet på att Ester måste lämna teatern, säger hon inte direkt att hon ämnar fortsätta. Hon betyder att hon vill gifta sig redan inom 14 dagar och att hon ska vara hans Julia och tvinga honom att bli hennes Romeo.²⁰³

Agda kommer in just som de åter försonas och det framkommer att Ester har en “hemlighet” för Helge och att hon delat denna med Agda som blivit hennes förtrogna. Utan att avslöja något säger Agda Helge att han inte förstått Ester riktigt, detta är också hans eget fel och han får därför inte bli ond på henne om han skulle få reda på att hon dolt något för honom. Detta är upptakten till en serie händelser som nu följer: det tackas nej till en bal eftersom fru Stålberg inte tänker utsätta sig för viskningar om hennes sons koketterande fästmö ännu en gång, Agda beskylls av både sin

²⁰² Holm, *Victoria Benedictsson*, 97.

²⁰³ Leffler, *Skådespelerskan*, 46.

mor och syster för koketteri sedan hon börjat ta allt för mycket intryck av Ester, Agda hävdar att vad som egentligen upprörde Elin var att Sven dansade en dans för mycket med Ester och vad gäller resten av besökarna var de bara avundsjuka på den beundran Ester väckte hos männen, Elin bryter sin förlovning med Sven efter det att han, Ester och några andra herrar åkt skridskor efter balen (precis som hon själv gjort året innan), Ivar och Seth slåss om vem som ska få köra Ester i släden och så kommer slutligen brukspatron in i vardagsrummet med ett brev från Esters teaterdirektör.²⁰⁴

5.8 “Alt eller – intet!”

Medan Ester är ute på en slädfärd uppdragas det att hon begärt förlängd tjänstledighet. Detta är också pjäsens peripeti. Elin menar att det är av fåfänga, inte kall, som Ester inte kan lämna teatern. Agda försöker förmå Helge att tala med Ester i enrum men fru Stålberg förkunnar att om han inte reder ut problemet med Ester inför dem alla kommer hon aldrig kunna lite på henne, än mindre betrakta henne som en dotter. När Ester kommer hem från slädturen och läser brevet vill hon genast resa in och tala med teaterdirektören, Helge menar att han kan göra det åt henne, hon envisas och Helge säger då att hon måste ta fru Stålberg med sig eftersom hon inte längre kan vistas utan “skydd” i staden – hon är förlovad, hennes rörelsemönster har redan börjat begränsas. Helge som starkt påverkats av sin familj i ärendet, innan Esters hemkomst, börjar i det närmaste förhöra henne om hennes göromål det senaste dygnet. Det liknar allt mer en rättegång och slutligen förskjuter han henne. Men det verkar inte handla så mycket om hans oförmåga att acceptera att hon vill gifta sig men ändå fortsätta arbeta som bestörtningen över att hon inte, till skillnad från honom sett det beslutet som det enda riktiga. De har skilda giltighetsanspråk, framförallt vad gäller den normativa aspekten. Helge kan heller inte förstå Esters personliga behov. Han har inte ens räknat med att hon har några utöver att bli hans hustru. Därför anser han också att hon fört honom bakom ljuset genom att endast begära tjänstledigt. Ingenstans i manuset finns dock ens en antydning om att Ester ljugit, snarare har familjen tagit för givet att hon ska ge upp sitt yrke och när det kommit på tal har hon valt att dra sig undan. Ändå ber hon om ursäkt. Det är som om hon kapitulerar inför insikten om att de övriga aldrig förväntat sig något annat av henne. Men trots ursäkterna är hon själv inte av samma uppfattning och det är först nu, när hennes “alternativa” syn på deras äktenskap uppdragas för Helge, som de på allvar försöker tala med och inte till varandra, diskussionen blir hetsig.

²⁰⁴ Leffler, *Skådespelerskan*, 47–55.

HELGE

[...] Hur ämnade du ställa till, då det i alla fall förr eller senare skulle bli bekant att du tagit engagemang vid teatern, under det du inbillade mig, att du aldrig mer ville återvända dit?

ESTER

Jag ämnade säga dig: jag kan inte lefva utan dig, men heller inte utan min konst, – låt mig lefva för er båda. Och jag trodde, att du älskade mig för högt för att vilja se mig olycklig.

HELGE

Om du trodde det, om du alltid visste, att min kärlek ensam ej kunde göra dig lycklig, hvarför sa du ej det från början? Hur kunde du ha hjärta att så bedraga mig, Ester?²⁰⁵

Det är “ [a]lt eller – intet!”, där “alt” för Helge representerar äktenskap och ett liv förutan det “intet”. Men Ester älskar både Helge och teatern. Hon har vuxit upp utan föräldrar, tagit sig fram själv och tjänar egna pengar. Hon längtar efter en “fast punkt i världen”, men för henne är äktenskapet ingen försörjningsinstitution. Hon vill gifta sig med Helge för att hon älskar honom, men när han säger sig vilja ha “hela” henne menar han egentligen halva. Han vill ha hustrun, inte yrkeskvinnan, och denna kompromiss är Ester inte beredd att acceptera. Förlovningen inskränker redan den hennes rörelsefrihet och beteende. Om de gifter sig och hon avsäger sig yrkesrollen dras snaran åt ytterligare och för vad: en kärlek som inte omfattar eller erkänner hela hennes person. Det är inget alternativ.

ESTER

[...] Jag skall blifva en sann konstnärinna. Så länge ännu mitt hjärta klappar, skall jag sträfvä till detta mål, som nu blir mitt enda mål i lifvet.²⁰⁶

Hon har sett det borgerliga mönstret på allt för nära håll och inser att det inte kan bli annat än komplikationer. Hon kommer åter att stå ensam, men det kan inte hjälpas. Hon gör en ansats att gå, Helge hindrar henne. Det är som om han först nu förstår att hon menar allvar med att lämna honom.

HELGE

[...] Jag inser nu att jag fordrat för mycket av dig. Du skall hädanefter obehindrat få gå framåt på din konstnärsbana och jag begär blott att få skydda dig för alla faror, stödja dig vid alla sorger, som möta din väg.²⁰⁷

Ester fylls av kval, men det är för sent. Hon vänder sig först till Helge och sedan till de övriga:

ESTER

Nej, jag vågar inte. I din famn skulle jag glömma mina föresatser och striden skulle börja på nytt [...] O, ni alla, som jag förolämpat här, veknar ej ert hjärta till öfverseende, då ni betänka, hur outsägligt mycket lyckligare ni äro än jag. Känna ni ej deltagande för den arma, som nu går ensam ut i världen – utan stöd – utan skydd?

²⁰⁵ Leffler, *Skådespelerskan*, 64.

²⁰⁶ Leffler, *Skådespelerskan*, 65.

²⁰⁷ Leffler, *Skådespelerskan*, 67.

Fru Stålberg och Elin veknar och gråtande omfamnar de henne. Det är som om deras eget leverne som hotats av Esters närvaro återupprättas när hon ber om ursäkt, inte kan bli Helges fru och dessutom ber dem tycka synd om henne som inte kan leva ett liv som deras. Även Helge dras med i den känslosamma stämningen:

HELGE

Inte ensam, Ester! Inte utan stöd och skydd! *Min* kärlek skall följa dig, hvar du vistas.
Den skall alltid skyddande *omhägna* dig (min kurs.).

Meningarna får oväntad effekt. Ester väcks ur sitt närapå melodramatiska tillstånd.

ESTER (*med hänförelse.*)

Nej, inte ensam, det är sant! *Min* kärlek skall bevara *mig* för alla frestelser; den skall blifva mitt stöd, mitt skydd, – alltid – alltid! (min kurs.) (*Tar Helges hand och trycker ett par kyssar på den; störtar därefter ut.*)²⁰⁸

Ridå.

När Helge skickar med Ester sin kärlek går det liksom upp för henne att hans kärlek inte längre spelar någon roll. Den är ingenting att luta sig mot, hon är definitivt sin egen igen och med det kommer insikten om att den kärlek som är mest tillförlitlig är den hon har till sig själv. Det slut på ensamheten som hon förväntat sig finna i Helge och familjen skulle ha fixerat henne i en enda begränsad roll. Den “vanliga” kvinnan Helge söker är för henne en halv kvinna. Det “kärlekens valspråk” mellan allt eller inget som han formulerat nöjer hon sig inte med. Det är hans krav, en social norm, inte en sanning. När Ester lämnar bruket ser hon sin konstnärsbana som sitt “enda mål i lifvet”, det är den uppfattning hon fått efter en julhelg hos familjen Stål. Därmed inte sagt att hon väljer mellan kärleken eller konstnärskallet, mer än så står på spel: hennes rörelsefrihet, ekonomiska förfoganderätt och självständighet. Jag vill därför framhäva att det är av kärlek och omsorg om sin självständighet och sin gränsöverskridande position som Ester lämnar Helge. Den kärlek han vill erbjuda henne är ljum och omfattar inte hela henne. Att han mot slutet säger sig kunna acceptera yrkeskvinnan Ester har hon all anledning att tvivla på.

Esters val är baserat på att hon vill behålla friheten att även i framtiden kunna välja, menar jag. Hon är självmedveten och bejakar sig själv, är sig själv nog. När Ester med hänförelse talar om kärleken till sig själv i pjäsens slut, erinrar det om Birgitta Holms ord om hur idealet för kvinnan är omedvetenheten om det egna jaget medan driften är självbetraktelse och därmed tabu. Rätten att betrakta kvinnokroppen tillfaller istället mannen. Redan första scenen i andra akten där Ester repeterar framför spegeln, pekar därför mot hennes val. Hon ska bli en sann konstnär, hon vill röra

²⁰⁸ Leffler, *Skådespelerskan*, 66–67.

publiken så som hon rört Agda. Denna rätt att känna kärlek till och vara medveten om sig själv och sina förmågor som många borgerliga kvinnor fråntagits är precis vad Ester Larson räddar när hon rusar ut ur det borgerliga vardagsrummet och lämnar familjen Stålberg. Esters kliv över tröskeln och ut ur kärnfamiljens inre rum har följaktligen ingenting med en filosofisk föreställning om kallet framför allt eller ett försakande av den egna lyckan som ett bevis på hennes kärlek till Helge att göra. Det är tidens lagar, (den objektiva världen) könsideologi, (den normativa världen) och tystnad kring sannfärdighet (den subjektiva världen) som får Helge att ställa sitt ultimatum och hennes ställning som yrkeskvinna är vad som gör att hon kan motsätta sig detsamma. Paradoxalt nog är det alltså Esters position som skådespelerska som gör det möjligt för henne att undslippa kravet på att spela *en* roll.

6. *Romeos Julia* (1888) av Victoria Benedictsson

Dramatisk interiör

Intrig

Unge diplomat Zetterschöld och författaren Almquist är på visit hos skådespelerskan fru Ramberg. Zetterschöld har föregående kväll fallit handlost för Stella Rambergs tolkning av Julia i en uppsättning av Shakespeares *Romeo och Julia*. Innan Almquist introducerar sin vän för fru Ramberg försöker han få honom att förstå att hans avsikter att förföra henne inte kommer att gå vägen. Fru Ramberg är lyckligt gift och har tre barn. När hon väl tar emot dem avlägsnar Almquist sig och lämnar dem ensamma i vardagsrummet. Fru Ramberg ser igenom Zetterschölds försök att spela Romeo. Han inser sitt misstag och vill genast avlägsna sig men hon får honom att stanna och mötet mynnar ut i ett förtroligt samtal.

6.1 Visionen om äktenskap kontra samtal

Anna Lyngfelt gör i avhandlingen *Den avväpnande förtroligheten* och senare i *Det moderna genombrottets dramer* snarlika närläsningar av *Romeos Julia*. Allra främst koncentrerar hon sig på hur pjäsen förhåller sig till enaktstraditionen som grundar sig i den franska sällskapsleken “jeux des proverbes”, baserad på ordspråk. Vid sidan av det gör hon några intressanta iakttagelser. Hon framhåller att pjäsens “idylliserande slut [...] rimmar illa med vår tids syn på frigjordhet vad gäller kvinnorollen”, och att det kan vara en bidragande orsak till att den glöms bort när Benedictssons

författarskap diskuteras. Lyngfelt menar därför att frågan om varför hon väljer ett sådant slut, bör ställas. Själv besvarar hon frågan med att Benedictsson koncentrerar sig på karaktärsteckningen av fru Ramberg och att hennes fattiga bakgrund är en bidragande orsak till att hon gift sig. Dessutom problematiserar pjäsen den samtida debatten om förhållandet mellan könen i det att Zetterschöld inte tror att äktenskapet kan inrymma lidelse medan fru Ramberg visar på motsatsen.²⁰⁹ I båda analyserna nämner Lyngfelt att *Romeos Julia* skulle vara av utopisk karaktär i *Det moderna genombrottets dramer* tycks detta hänvisa till fru Rambergs äktenskap. I avhandlingen relateras visionen istället till förtroligheten mellan fru Ramberg och Zetterschöld, där Benedictsson vill väcka intresse för “en självklar respekt mellan könen”.²¹⁰

Det finns en motsägelse i Lyngfelts läsningar av *Romeos Julia*. Hon menar att både fru Rambergs äktenskap och hennes samtal med Zetterschöld kan läsas som utopiska. Dels lyfter hon fram fru Rambergs äktenskap som en idyll, dels menar hon att beslutet att gifta sig kan förklaras av hennes fattiga bakgrund. Men varför behöver valet att gifta sig försvaras om äktenskapet är idylliskt? Lyngfelt menar också att pjäsens form ansluter sig till de aristoteliska grundprinciperna samtidigt som den utgör ett alternativ till Aristoteles konflikt dramaturgi, Benedictsson använder sig istället av en “retoriskt framvisande dramaturgi”.²¹¹ Enligt Lyngfelt saknar pjäsen konfliktupptrappning eftersom dess peripeti, då Zetterschöld inser att förförelsen kommer att misslyckas, innebär ett antiklimax. Peripetin följs istället av en karaktärsteckning av fru Ramberg. “Ett avtäckande av språkliga schabloner kan [...] bara göras om man samtidigt överger synen på pjäsens repliker som enbart handlingspådrivande delar av enaktaren [...] Ur ett konventionellt handlingsperspektiv är alltså *Romeos Julia* händelsefattig, samtidigt som enaktaren uppvisar en tankeväckande utveckling i dialogen.”²¹²

I kontrast till Lyngfelt utgår min läsning från att det är *olika* typer av talakter som driver handlingen framåt. Jag anser också att konfliktupptrappningen inte når ett antiklimax i det att Zetterschölds försök att förföra fru Ramberg misslyckas. Konflikten ligger inte så mycket i försöken att förföra som i föreställningarna om skådespelerskan fru Ramberg. Föreställningar som i sin tur grundar sig i både Zetterschölds och Almquists sätt att tänka i bestämda könsroller. Jag senarelägger därför peripetin till det tillfälle då fru Ramberg och Zetterschöld lägger av sina respektive roller och börjar tala till varandra som jämbördiga samtalspartners. Lyngfelt å sin sida menar att peripetin infaller då Zetterschöld vill avbryta samtalet och gå sin väg. Hon förbiser

²⁰⁹ Lyngfelt, “Kvinnoroller och språkliga schabloner”, 84–85.

²¹⁰ Lyngfelt, *Den avväpnande förtroligheten*, 127.

²¹¹ Lyngfelt, *Den avväpnande förtroligheten*, 117.

²¹² Lyngfelt, “Kvinnoroller och språkliga schabloner”, 78–84.

därmed att det är förmågan respektive oförmågan till samtal i samförstånd som är pjäsens egentliga konflikt. Enligt min tolkning är det också tidens könsroller som orsakar bristen på samförstånd och resulterat i fru Rambergs giftermål. Först i samtalet med Zetterschöld uppnås samförstånd vilket pekar fram mot nästa generations möjlighet att välja annorlunda. Fru Ramberg är nöjd med sitt äktenskap och hon älskar sina barn men lidelsen finns i hennes relation till konsten inte maken. Benedictsson ger därför ingen utopisk bild av äktenskapet. Det är istället idén om det förtroliga samtalet, förkroppsligad av fru Rambergs insisterande på detsamma som ger pjäsens dess visionära uttryck. För att tala med Aristoteles är handlingen inte koncentrerad på karaktärsteckningen av fru Ramberg utan på hennes förmåga till kommunikativt handlande som beror av hennes yrkesroll. Där Leffler i *Skådespelerskan* lägger tonvikten på kön och rumsliga överträdelser fokuserar Benedictsson på hur gränser upprättas men också kan överskridas på ett språkligt plan. Det är genom talakten fru Ramberg driver handlingen framåt.

6.2 “Don Juan!”

Scenrummet visar det eleganta vardagsrummet i skådespelerskan Stella Rambergs hem. I rummet står ett sybord med påbörjat broderi och ett skrivbord belamrat med häften. Alltsammans omgärdas av blommor, bladväxter och lyxföremål. Interiören symboliserar välstånd, intimitet och arbete. Stella Ramberg är en kvinna som kombinerar äktenskap och yrkesliv. Intrycket förstärks när den unga diplomaten Arthur Zetterschöld och författaren tillika fil.dr Fritz Almquist ringer på dörren. Tjänarinnan som öppnar meddelar att fru Ramberg är upptagen men ber dem sitta ner och vänta. För att jämföra med den inledande scenen i *Skådespelerskan* kommer männen även här utifrån och in men de besöker en kvinna som själv är van att göra samma rörelse. Hon väntar heller inte på dem; de får vänta på henne.

När tjänarinnan avlägsnat sig säger Almquist “Du kommer att ångra det”. Det är en varning till Zetterschöld som blivit betagen av fru Rambergs tolkning av Julia; så betagen att han har svårt att skilja rollen och skådespelerskan åt.

ALMQUIST *sätter sig*

Du kommer att bränna dina kol förgäves. Fru Ramberg är en – *med en axelryckning* – en »ärbar kvinna».

ZETTERSCHÖLD

Så mycket bättre! De stränga äro de lidelsefullaste.

Inte bara fru Ramberg förknippas med en roll. Zetterschöld ikläder sig själv gärna rollen som förförare. Han har övat på sina maner i Petersburgs salonger. Almquist påpekar att det är skillnad på Petersburg och Stockholm, dessutom är Stella Ramberg "dum". Zetterschöld å sin sida ser inget fel i att en vacker kvinna är "mindre begåvad", kvinnor man älskar ska man inte lära känna, "det förtar illusionen". Zetterschöld skulle lika gärna kunnat säga att de kvinnor man älskar *med* behöver man inte lära känna, men vilken illusion är det han talar om? Fortsättningen på repliken lyder: "Tänk på Romeo och Julia; inte kände de varandra! Hela härligheten omfattar några dagar – men hur mycket lidelse rymma de inte!" Zetterschöld verkar snarare vara ute efter en kort men intensiv romans med Julia, inte fru Ramberg och själv ska han spela Romeo.

I artikeln "Don Juans problematiska manlighet: förföraren och sedlighetsdebatten i svenskt 1800-tal" lyfter David Tjeder fram förföraren som både beundrad och bespottad. Tjeder baserar sitt resultat på periodens stora mängd rådgivningslitteratur till unga män.²¹⁴ Under 1870-talet framställs förföraren som ett borgerligt manlighetsideal men i och med att sedlighetsdebatten tar fart under 80-talet börjar åsikterna gå isär.²¹⁵ Sedlighetsförespråkarna betraktar förföraren och de män som besökte prostituerade som omanliga och mottyper till "sann manlighet" som i stort gick ut på att beskydda kvinnan. Främst debatterades mäns otrohet och erövring av ogifta kvinnor och förföraren/Don Juan hade sin kontrast i beskyddaren/gentlemanen. Tjeder menar att även om denna beskyddarsyn bara innebar en annan typ av maktutövande över kvinnor ställde den samtidigt nya krav på mannen. Han skulle också ta ansvar för sin sexualitet.²¹⁶ *Romeos Julia* behandlar som synes denna problematik men utifrån andra premisser. Den otrogne maken står inte i fokus utan en ung förförare; Zetterschöld. Hans föremål är ingen oskyldig flicka utan den gifta, arbetande modern, fru Ramberg. Zetterschölds mottyp, som skulle kunna representeras av fru Rambergs make, är inte bara frånvarande under deras möte utan under hela pjäsen. Almquist kan heller inte räknas som beskyddare. Det visar sig att han själv varit en förförare och upprepar att hos fru Ramberg har en ung Don Juan ingenting att hämta. När fru Ramberg kommer in i rummet tackar han för sig och går. Hon tar alltså emot Zetterschöld ensam i sitt vardagsrum.

Benedictsson vidgar på så vis perspektiven i den rådande sedlighetsdebatten. Valet av pjäsens titel och dess anspelning på Shakespeares drama fyller också det en funktion. *Romeo och*

²¹³ Benedictsson, *Samlade skrifter*. 6, 56.

²¹⁴ David Tjeder, "Don Juans problematiska manlighet: förföraren och sedlighetsdebatten i svenskt 1800-tal", *Historisk tidskrift* 2000 (120), 343–344.

²¹⁵ Tjeder, "Don Juans problematiska manlighet" 363–368.

²¹⁶ Tjeder, "Don Juans problematiska manlighet", 349–358.

Julia spelades flitigt på dramaten under det moderna genombrottet.²¹⁷ Det kan därför, förutom att det är skrivet av Shakespeare, antas vara väl känt att dramat är en tragedi där Romeo och Julia av kärlek till varandra får plikta med livet till följd av politiska motsättningar de inte har möjlighet att påverka, annat än i döden. Zetterschölds sätt att likna en romans med fru Ramberg med Romeos och Julias öden är att skönmåla och skulle kunna betraktas som irrelevant. Men en jämförelse av situationerna belyser ihålligheten i Zetterschölds sätt att använda orden kärlek och älska. Det handlar för honom om erövring, en erövring som i det sena 1800-talets Sverige mycket väl kunde medföra tragik, om än i annan bemärkelse. Fru Ramberg skulle riskera sin position som “ärbar kvinna” medan Zetterschöld skulle framstå som en förförare av rang. Den förra aspekten är inget han reflekterar över inför sitt tänkta skådespel.

Zetterschölds och Almquists samtal medan de väntar på fru Ramberg visar på ett komplext förhållningssätt till de borgerliga idealen, ett förhållningssätt som närmar sig hyckleri och säger emot sig självt. De argument Almquist anför för att tala Zetterschöld till rätta skiljer sig märkbart åt. Fru Ramberg är en “ärbar kvinna”, hon “är dum”, det är den “poetiska Julia” som lockar Zetterschöld medan den *verkliga* fru Ramberg är “grosshandlarfru”/”kalkborgarfru”. Det råder följaktligen en viss förvirring om fru Rambergs person och hennes förhållningssätt till beundrare. Att hon presenteras som ärbar kvinna hänger samman med hennes roll som grosshandlarfru; hon är ärbar eftersom hon är gift och dessutom sin man trogen. Den poetiska Julia är vad som gjort Zetterschöld betagen, både av rollen och rollprestationen, “[k]raften, innerligheten i hennes framställning”, vilket får Almquist att protestera: hon är dum. Utsagorna binder samman fru Ramberg till en talanglös, korkad och trist kalkborgarfru och förskjuter hennes roll som yrkeskvinna till periferin.

Zetterschölds perspektiv är emellertid ett annat. Han menar att om hon aldrig haft någon affär under sina åtta år som gift måste hon ha sparat på sig avsevärd lidelse. “Ja på scenen”, konstaterar Almquist nyktert, men Zetterschöld går på. Eftersom äktenskapet inte har plats för lidelse drömmer hon bestämt “om Romeo”. “[D]et så kallade äktenskapet” är för Zetterschöld en institution inom vilken man inte älskar. Lidelse är tvärtom hänvisat till den utomäktenskapliga sfären – till affären. Här har han en poäng. Äktenskapet fungerade, under perioden, som en försörjningsinstitution och byggde långt ifrån alltid på kärlek. Däremot fanns det ingen accepterad kvinnlig motsvarighet till Don Juan. Förföraren var en manlig typ och den närmsta kvinnliga släktingen var den prostituerade. Almquist går hur som helst i svars för institutionen, som han själv tillhör, och utbrister:

²¹⁷ Rollboken, Kungliga teaternas arkiv.

ALMQUIST

Men du, alla dårars dåre, förstår du då inte vad hela stan vet: att hon är nöjd med sin grosshandlare, att hon utom scenen bara lever för grosshandlarn och för grosshandlarns barn.

ZETTERSCHÖLD

Julia?²¹⁸

Zetterschöld förväxlar nu uttryckligen fru Ramberg med Julia samtidigt som han hyllar henne som en “verklig konstnärinna”. Almquist replikerar:

ALMQUIST

Rachel var en stor konstnärinna – och kunde inte skriva ett brev. Så är det oftast med *skådespelerskor*: deras röst och minspel ljuger fram en intelligens, som de alldeles sakna (min kurs.).²¹⁹

Skådespelerskor framstår alltså bara som begåvade, de är det inte. Zetterschöld invänder att det inte gäller för fru Ramberg, den allmänna meningen säger också något annat. Almquist klipper av att han aldrig varit “solidarisk med den allmänna meningen”. Förklaringen följer tätt därpå när han avslöjar att fru Ramberg spelade huvudrollen i hans första pjäs.

ALMQUIST

Hon var ung, såg hygglig ut och hade den gåvan att kunna kackla vers [...]

ZETTERSCHÖLD

Hur spelade hon?

ALMQUIST

Det blev succés!

ZETTERSCHÖLD

Vad begär du mer?

ALMQUIST

Men hon var en idiot.²²⁰

Budskapet är återigen dubbeltydigt. Hon är en simpel skådespelerska, men passar perfekt i rollen och gör mycket riktigt succé. Vad Almquist förlöjligar med sin kritik är skådespelerskeyrket (skådespelare tycks spela i en annan kategori). De apar efter och förställer sig. Vad som verkligen betyder något är den skrivna texten (märk föraktet för Rachel som inte ens kunde skriva ett brev), den som författare – liksom han själv – skriver. Skådespelerskan tycks endast vara det nödvändiga ont som krävs för att framföra denna. Zetterschöld accepterar också att detta i regel gäller för skådespelerskor, men inte för Stella Ramberg. Hon har talang, allmänheten hyllar henne och fler framgångar har följt på den första rolltolkningen. Strax efter de orden kommer fru Ramberg in i rummet. Innan Almquist avlägsnar sig presenterar han Zetterschöld. Det visar sig att Stella redan

²¹⁸ Benedictsson, *Samlade skrifter*. 6, 60.

²¹⁹ Benedictsson, *Samlade skrifter*. 6, 61. Troligen syftar Almquist på den hyllade franska skådespelerskan Élixa Félix (1821–1858) vars artistnamn var Rachel.

²²⁰ Benedictsson, *Samlade skrifter*. 6, 62.

känner till honom, hon har läst han dikter och hon tycker om dem. Almquists ord om att hon är dum, rentav en idiot, och bara lever för man och barn nyanseras genast och visar upp fru Ramberg som den kultiverade kvinna skrivbordet i bakgrunden hela tiden motiverat.

6.3 “Ni behöver inte förbereda någon lång belägring”

Benedictssons projekt i *Romeos Julia* är tvådelat. Dels visar hon på den självständiga kvinnan, dels på hur mannen som förmår möta henne som människa, inte kvinna/objekt, tappar intresse för rollen som erövrare. Det tar sin början så fort Almquist lämnat dem ensamma. Zetterschöld hinner inte mer än öppna munnen förrän fru Ramberg genomskådat hans ärende. Zetterschöld låter sig till en början inte hindras. Hans repliker som följer nedan skulle ha kunnat uttalas i ett svep. Han lyssnar ännu inte till fru Ramberg. Han spelar rollen som erövrare.

ZETTERSCHÖLD

Ni kanske tycker det är djärvt av mig, men... jag såg er i går för första gången som Julia!

FRU RAMBERG

Och fick då lust att spela Romeo?

ZETTERSCHÖLD

Jag drogs hit av ett så våldsamt begär att se er, att tala med er.

FRU RAMBERG

Det kommer ni säkert att ångra...

ZETTERSCHÖLD

Det är en njutning bara att lyssna till er röst – den rösten som kan säga allt.²²¹

Andra delen av pjäsen tar på så vis sin början i liknande stil som den första. Skillnaden är att fru Ramberg nu tycks inta Almquists position: “Det kommer ni säkert att ångra” tangerar hans inledande replik “Du kommer att ångra det”, liksom hon därefter kommenterar sin röst: “Den är skolad”, varpå Zetterschöld berömmar den som “vacker”. Precis som Almquist försöker fru Ramberg dra den hänförda Zetterschöld ut ur salongen och illusionen, men hon går mer avancerat tillväga och klär samtidigt av Almquists kvinnoförakt. Hon pendlar mellan två metoder. Den ena är att ifrågasätta Zetterschölds brist på distinktion mellan yrke, roll och privatperson, och den andra är att visa på hur hon är medveten om hans idéer om henne och sig själv – att hon är objektet och han voyueren. För att åstadkomma detta använder sig Benedictsson av en mimetisk teknik, eller en dubbel blick, där Zetterschölds föreställningar verbaliseras av fru Ramberg, därmed synliggörs de för publiken och snart även för honom själv. När det som inte var tänkt att sägas högt uttalas

²²¹ Benedictsson, *Samlade skrifter*. 6, 64.

framträder även dess motsats. Ett mönster som känns igen från *Skådespelerskan* men Benedictssons hjältinna är djärvare än Ester och Zetterschöld mer frispråkig än Elin och fru Stålberg:

ZETTERSCHÖLD

Ni hör till de kvinnor man kallar »farliga».

FRU RAMBERG

Alltså inte till de menlösa. *Skrattar. De betraktar varandra en stund under tystnad.*

*Därefter tillägger hon sakt. Tror ni inte, att jag förstått varför ni kom?*²²²

Det finns två sorters kvinnor: de man har affärer med och de man gifter sig med. Fru Ramberg verkar förstå det som att Zetterschöld räknar henne till den förra kategorin. I och med att hans föreställningarna om henne verbaliseras förändras också hans tänkta manus för romansen.

FRU RAMBERG

Jag skall gå era önsknings i förväg. Ni behöver inte förbereda någon lång belägring. Jag skall genast inviga er i allt.

ZETTERSCHÖLD *reser sig.*

Jag skall gå och aldrig komma tillbaka.

FRU RAMBERG *stiger också upp.*

Varför inte fortsätta? [...] ²²³

I replikerna som följer fortsätter Benedictsson att använda sig av det mimetiska greppet när hon lägger Zetterschölds ord, som han uttryckt dem inför Almquist, i fru Rambergs mun. Hon härmar honom och på så vis framstår hans plan och uppfattning i ljus dager. I fru Rambergs mun blir orden löjliga och avslöjande. Zetterschöld ber anspråkslöst om ursäkt varpå fru Ramberg ler och säger: "Hur mår era systrar? Hälsa dem, att de ha heder av sin bror!"

Att föra in Zetterschölds systrar i samtalet bryter ytterligare den aura av romantik som han hoppats på. Han skulle troligen inte drömma om att acceptera ett beteende liknande sitt eget, från någon annan man mot sina egna systrar. Det är skillnad på kvinnor och "kvinnor". Framförallt har han en fördomsfull syn på skådespelerskor/konstnärinnor trots att han betraktar fru Ramberg som en "verklig konstnärinna" – något han emellertid endast nämner inför Almquist. Inför fru Ramberg är det närmaste han kommer ett hyllande av hennes insatser på scenen hennes "förmåga att älska" – som faktiskt inte har något med rollprestationen att göra, han nämner hennes röst, hur hon gripit honom etc., men allt detta har med hans egen lust att erövra henne att göra, inte en fascination för hennes yrkesutövning annat än i sexuellt hänseende.

Fru Ramberg spelar också mycket på Zetterschölds föreställningar om henne; ironiserar. Han tycks emellertid inte inse detta utan blir istället omväxlande väl till mods för att i nästa stund

²²² Benedictsson, *Samlade skrifter*. 6, 67.

²²³ Benedictsson, *Samlade skrifter*. 6, 68.

vilja lämna rummet. Hon gör honom "vimmelkantig" när hon leker med de föreställningar han projicerat på henne. När han så påminns om hennes man, varpå hon påpekar "Jag är inte någon kuvad kvinna, jag bevakas inte som en mans egendom; jag är en fri människa och kan göra allt vad jag vill [...] Ni kan stanna så länge ni har lust", vill han gå igen. Förväntningarna på en passionerad otrohetsaffär går upp i rök när det står klart att fru Ramberg är en självständig kvinna som inte behöver dölja något för sin make.

6.4 "Om vi nu skulle demaskera oss"

Det går upp för Zetterschöld att hans försök att spela Romeo verkligen är lönlösa och han vill genast gå. Om han inte kan erövra henne har han heller inget utbyte av henne, tror han. Men fru Ramberg ifrågasätter ingivelsen och uppmanar honom att stanna: "Sätt er och låt oss tala uppriktigt", och lite längre fram:

FRU RAMBERG

[...] Ni ville så innerligt gärna vara en riktigt dålig fördärvad ung man, men naturen har i sin fåvitskhet gett er hjärta och en genomhederlig själ. Vad det kommer att kosta er möda, innan ni lärt er att dölja det!

ZETTERSCHÖLD *skrattar*

Och ni själv?

FRU RAMBERG

Nå ja. Er tillgjordhet har smittat. Om vi nu skulle demaskera oss? *Lutar sig tillbaka.* Jag är trött.

ZETTERSCHÖLD

Blir ni också trött av att spela Julia?²²⁴

Här sker en vändpunkt i pjäsen. Fru Ramberg belyser hur han spelar en roll, "en riktigt dålig och fördärvad ung man", liksom hon själv: "Om vi nu skulle demaskera oss." Den senare repliken utgör pjäsens peripeti. Genom att göra Zetterschöld aktivt medveten om detta i anslutning till förslaget att de ska "tala uppriktigt" visar hon på att demaskeringen är en förutsättning för att ett uppriktigt samtal ska kunna komma till stånd. Det är också först nu som Zetterschöld uppmärksammar personen bakom rollen: "Och ni själv [...] blir ni också trött av att spela Julia?"

Vad fru Ramberg säger pekar också mot att det förtroliga samtalet har större chanser att utfalla väl för båda parter innan någon av dem gått allt för djupt in i sin könsroll. Hon känner till att idealet för unga män, bland andra män, är att ha gjort erövringar. Linjen går från förförare till make och familjefar. Hon påpekar också att det kommer kosta honom mycket möda innan han lyckas slipa bort sitt jag och helt gå in i de rollerna. Roller som alla enligt tidens juridisk diskurs och

²²⁴ Benedictsson, *Samlade skrifter*. 6, 71–72.

föreställningar innebär att äga en kvinna. På Zetterschölds fråga om hon aldrig älskat svarar hon att det är en "besynnerlig fråga" och bemöter hans tro på att man bara kan älska under en romans/affär, annars har man inte "levat". Samtalet får Zetterschöld att lyfta blicken och han svarar: "Det är naturligt. Med våra fördomar..." Repliken pekar på en självinsikt, Zetterschöld visar öppet att antaganden baseras på fördomar och fördomarna har blivit så vanliga att de framstår som naturliga och socialt accepterade. Man kan anta att "våra" syftar på unga män i hans position som hade ett antal affärer i sin ungdom, gick till prostituerade och gifte sig med en oskuldsfull yngre flicka. Fru Ramberg känner igen den tendensen och när hon hävdar att det inte är att älska motiverar hon samtidigt att hon däremot vet vad det vill säga.

Allt har återigen kastats över ända. Zetterschölds tal om att älska i början visar sig vara tomt, att fru Ramberg skulle brinna av lidelse att få älska är inte sant, hon har redan gjort det och gör det ännu. Det är också nu konstnärskapet kommer in som en förenande faktor dem emellan. Fru Ramberg uttrycker sin syn på konsten, sin kärlek till den, men också att hon är medveten om att en skådespelerska anses ringare än exempelvis en författare. Hon problematiserar uppfattningen genom att hänvisa till den livserfarenhet som fordras för att kunna spela bra. Konst är för henne, liksom för Ester, att ge, inte att få. Hon älskar skådespelaryrket och det går tvärtemot föreställningarna om en skådespelerskas koketterande önskan om att dra till sig blickar, en uppfattning som kommer sig av mannens behov av att kontrollera kvinnan i offentligheten från en position som voyeur. Genom samtalet om konstnärskapets betydelse och villkor möts fru Ramberg och Zetterschöld på en jämn nivå. Vad som sker är det Habermas menar med att "[i]ntersubjektivt delade övertygelser binder interaktionsdeltagarna ömsesidigt; den potential av grunder som är förknippad med övertygelser bildar en accepterad grundval utifrån vilken, om det är nödvändigt, en person kan vädja till den andres insikt".²²⁵ Fru Rambergs och Zetterschölds intresse och kärlek till konsten sammanför dem. De förenas på ett yrkesmässigt plan där de kan förstå varandra. De delar erfarenheter från såväl offentlig som halvoffentlig och privat sfär. De har tack vare detta uppnått ett samförstånd som de fortsätter att bygga vidare på. Fru Ramberg ber Zetterschöld minnas henne för den konstnär hon är och inte något som "han [Almquist] kanske sagt er". Hon börjar berätta om hur hon kom till elevskolan och träffade Fritz Almquist. Hon var ung och fattig, spelade "på instinkt – outvecklade möjligheter". Han hade en välbärgad bakgrund och var redan ett geniförklarad stjärnskott. De inledde ett förhållande, "[i]nte brottsligt, men på gränsen". Hon såg upp till honom och han betraktade hennes beundran som något han kunde och hade rätt att förfoga över.

²²⁵ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 113–114.

Vi har kommit till en annan variant av spegling än den Birgitta Holm skriver om och som Ester visar på i *Skådespelerskan*. En spegling som verkar utplånande istället för bejakande. Stella måste offra sin egen bild för att vara i Almquists närhet. Han blev hennes “kejsare och kung”, hon den undersåte som hjälpte till att upprätthålla glansen. På scenen spelade hon rollen han skrivit med bravur. Hon var stjärnan Stella Ramberg, men när hon gick av scenen och fram till regissören hade hon ingen röst: “Orden ägde han, jag bara hörde”. Han speglade sig i henne enligt Virginia Woolfs berömda ord: “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice his natural size.”²²⁶ Ur kvinnans perspektiv, med Benedictssons ord:

FRU RAMBERG

[...] Jag vågade knappt svara, då han talte till mig, min tanke och handlingskraft förlamades i hans närhet, och det var som om hela min själ koncentrerades i två vidöppna ögon, med vilka jag betraktade honom – oavvänt – medan vart hans ord, ristade sig in i mitt minne som skuret med en diamant.

När Almquist reste utomlands upphörde inte bara deras förhållande utan även beroendesituationen, för dem båda. Stella Ramberg kom därefter till nya insikter. Genom “harmen, bitterheten, ärelystnaden” vann hon sin konstnärsindividualitet. Kanske ska beskrivningen tolkas som att det är ur sveket och ilskan som det stora konstnärskapet framträder, men den kan lika gärna tänkas framhålla livserfarenhetens betydelse, i fru Rambergs fall dels insikten om priset för att endast vara en mans spegelyta och dels kännedomen om den dubbelmoral som det borgerliga samhället präglades av. Hon börjar istället odla sin konstnärsintegritet, mognar som person och i sin yrkesroll och spelar inte längre på ”instinkt” och “outvecklade möjligheter”. Jag vill därför framhålla att det inte är i det förflutna, i relationen med Almquist, eller i sitt äktenskap som fru Ramberg älskat/r. Det är tvärtom efter deras uppbrott, när hon lyckas utveckla sitt konstnärskap, som hon förstår vad det är att älska. Under tiden med Almquist höll hennes själ “inte jämna steg med mimiken”. Hon lät sig helt och hållet formas av andra så att inget eget uttryck skulle lysa igenom. I efterhand konstaterar hon också att uppbrottet från Almquist “var min lycka”. Först då förstod hon att gå sin egen väg. Repliken visar också på tidens normerande förhållningssätt till män respektive kvinnor i utomäktenskapliga relationer. Zetterschöld ställer även han den skarpa distinktionen mellan äktenskapet och affären i första rummet när han efter det att fru Ramberg berättat klart, frågar:

ZETTERSCHÖLD

Ni gifte er sedan?

²²⁶ Virginia Woolf, *A Room of One's Own* [1928] (London: Penguin, 2004), 41.

FRU RAMBERG

Ja... När man känt, att ens bittraste själskval icke ens väcka medlidande, att man, med allt vad gott och ont finns i ens varelse, med allt som kämpar i en för att forma sig till en karaktär – ändå inte är mer än ett nummer i en samling, och att den högsta ömhet man fick blott var samlarns stolthet, utan en skymt av annat – knappt ens av välvilja; då förstår man betydelsen av, att en man säger till en kvinna: bliv min hustru.

ZETTERSCHÖLD

Och ni är lycklig?

FRU RAMBERG

Jag kan endast säga, att det inte finns en handling i mitt liv, inte en växling i mitt sinne, som jag behöver ljuga bort för kälkborgarn, som ni kalla honom. Jag har aldrig känt frestelse att bli några veckors tidsfördriv för en annan.

ZETTERSCHÖLD

Jag förstår er. [...] ²²⁷

Äktenskapet fungerade inte bara som en ekonomisk institution, det gav också kvinnan en mer aktad ställning. Även om Stella Ramberg troligen hade haft möjlighet att försörja sig själv tack vare sitt yrke antyder hennes svar en insikt om att vad hon gör som kvinna inte respekteras så länge hon inte ingår i det symboliska förbundet, äktenskapet. Att en strid skara män med Don Juan-aspirationer ändå uppvaktar henne säger något om de idéer som projicerades på yrkesgruppen.

Fru Ramberg kallar sig inte lycklig i sitt äktenskap. Hon framhåller istället tilliten och menar att hon inte önskar sig en annan tillvaro. I hennes liv finns en trygghet – som kontrasterar mot hennes fattiga bakgrund – och en frihet att fortsätta vara verksam vid teatern. Hon lever som hustru, moder och yrkeskvinna. “Kälkborgarn” kan på så vis betraktas som en modernare variant av Helge. Den uppriktighet som råder mellan fru Ramberg och hennes make är också vad hon framhåller som fundamentet i relationen, medan bristen på tillit var just det som fick Esters och Helges relation att gå om intet. Förutom sin konst älskar fru Ramberg också sina barn. De fjättrar henne inte vid hemmet, istället är det ur dem hon hämtar inspiration och kraft. När Zetterschöld går ser han inte längre på fru Ramberg som en konstnärinna utan en människa. Hans föresats att “bli bekant med” en skådespelerska resulterade i att han “lärde känna en fint tänkande kvinna”. Samtalet med fru Ramberg är vad som stuckit hål på föreställningarna och det är han glad över. Att vara på samma nivå och inse skillnaden i detta har givit honom “oändligt mycket mer”. Fru Rambergs konstnärskap innebär ett vidgat perspektiv på tillvaron. Utan hennes kunskap om andra världar än hemmets hade det troligen varit betydligt svårare för henne och Zetterschöld att mötas i samförstånd. Mobilitet i samhället blir på så vis en förutsättning för att öka kvinnors möjligheter och rättigheter till framåtskridande. De kvinnor inom borgarklassen som hade störst potential att lyckas med detta var också verksamma inom konstnärsyrket. Deras möjligheter var inte i närheten av männens, men de kunde röra sig mer fritt, göra utlandsresor, tjäna egna pengar, göra sina röster hörda inom flera olika

²²⁷ Benedictsson, *Samlade skrifter*. 6, 80.

medium och söka anslag från stiftelser. Genom att en grupp tar sig mellan de privata och offentliga sfärerna hjälper de också till att både sudda ut och framhäva de betydelsebärande skillnaderna som bevakades på var sida om hemmets tröskel.

Samtalets betydelse för både fru Ramberg och Zetterschöld går inte att ta miste på. Ingen av dem har annat än missförstånd och alienation att vinna på att ikläda sig masker. Först när de går ur sina (köns)roller förmår de mötas som jämlikar. Dialogen präglas till stor del av frågor från Zetterschölds sida. Vilket kontrasterar mot det Nancy Fraser skriver om att “[M]än har en tendens att kontrollera samtalen, bestämma vilka ämnen som tas upp, medan kvinnor utför mer ‘interaktionsarbete’ som att ställa frågor och ge verbalt understöd”.²²⁸ Zetterschölds frågor syftar också till att han ska lära känna fru Ramberg, vilket var precis vad han inledningsvis motsatte sig: “Man skall inte känna de kvinnor man älskar; det förtar illusionen.” Men nu har illusionen brutits och kärlekens innebörd har blivit en annan när uppvaktning, lidelse och erövring bytts ut mot möte, samtal och samförstånd.

7. *Lejonets unge* (1896) av Frida Stéenhoff

Nutidsskildring i fyra akter

Intrig

Skulptrisen Saga Leire har för en tid bott och arbetat i en tillfällig ateljé hos biskop Vik och fru Vik. I huset bor också Adil, som påstås vara fru Viks brorsbarn. Egentligen är han hennes biologiska son, endast hon och maken känner till hur det verkligen förhåller sig. Saga och Adil har förälskat sig i varandra, men följande morgon ska hon resa till Paris för att fortsätta sin redan firade konstnärsbana. Adil grämer sig över att han inte har ekonomi nog att fria till henne. På kvällen kommer de hem efter en avskedsbal som hållits för Saga. Under natten som följer samtalar de, vilket mynnar ut i att de går till sängs med varandra. Morgonen därpå deklarerar Adil att han följer med Saga till Paris. De behöver inte längre äktenskapet. Fru Vik lyckönskar dem medan biskopen är förmanande. Rektor Båt, en vän till familjen, försöker upprört tala dem till rätta, men Saga och Adil har redan bestämt sig och tillsammans reser de sin väg.

²²⁸ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 66.

7.1 “Trossystem förgå, instinkterna bestå”

“Kom hit, skall du få se vad jag läser!”, lyder pjäsens första replik. Det är vinter och fru Vik sitter i vardagsrummet med en uppsats skriven av rektorn, i bakgrunden brinner en brasa. Adil som nyss kommit in i rummet ber att få låna hästen kommande kväll. Fru Vik ger sin tillåtelse men säger att han egentligen borde fråga sin farbror – eller drängen, fyller Adil i, och tillägger att ingen svär mer än biskopens dräng. Adil behöver hästen till en avskedsfest som de ska hålla för Saga, en fest han helst hållit i själv. Fru Vik menar att hans farbror säkert kunnat lösa den saken om han bara frågat honom. Adil vill inte ta emot mer än han redan gör av dem. Han skämtar om att han borde gå i kloster för att slippa ha med pengar att göra. “Det är det klokaste. Att avsäga sig både penningen och kvinnan. Medlet och målet.”

Upptakten till hela pjäsen ryms i denna första scen. Litteraturen har redan från början en självklar plats. Uppsatsen fru Vik vill visa Adil innefattar de konservativa och samhällsbevarande åsikter som utgör handlingens konflikt. Det är också via litteraturen och konsten som idéer för framtiden kommer att förmedlas. Fru Vik läser mycket. Hon menar sig vara en “finsmakare på böcker” medan biskopen är av motsatt åsikt. Sagas bortgångne far var en progressiv författare och själv har Adil valt journalistyrket. Flera samtal om litteratur väntar, genom dem ventileras åsikter och förhållningssätt till en omvärld i förändring. Sagas konstnärsyrke leder också det rollfigurerna in i konversation och diskussion. Vad diskussionerna kommer att handla om antyds av fru Viks och Adils inledande samtal. Adils känslor för Saga insinueras, liksom hans frustration över att kärleken är bunden till pengar. De hyser båda en uppfattning om att kärleken endast kan fullbordas genom giftermål, där mannen förväntas stå som försörjare; pengar är ett medel för att nå målet – kvinnan. Den öppenhjärtiga tonen i Adils och fru Viks skämt om religionen och den svärande drängen visar dels att de har perspektiv på sin tillvaro, dels att biskopens ämbete och roll som familjefar inte överskuggar hela familjen.

Följande scen skildrar också värme och förtrolighet mellan makarna Vik. De kan tala öppet med varandra. Uppsatsen som rektor Båt skrivit gör fru Vik upprörd, men mest av allt är hon orolig för Adil. Makarna återkommer till den ekonomiska frågan. Adil vill utbilda sig till journalist. Han är tjugo år, om ett år blir han myndig och har därmed laglig rätt att gifta sig. Förutsättningarna för att parterna ska kunna förlova sig hamnar åter i blickfånget. Fru Vik och biskopen har inte kapital nog att sörja för en sådan sak. Adil måste själv spara ihop till frieriet. Han beräknar att det kommer ta honom tjugo-trettio år, därav uppgivenheten. Situationen är inte ovanlig, biskopen menar att “[d]en försakelsen är han inte ensam om. Massor av unga män får låta åren gå – och förväntningarne. – De

förtjäna för litet.” Adils ungdom borde ändå kunna inge honom optimism, enligt biskopen, men fru Vik motsätter sig argumentet: “Nej, du. Ungdomen är icke sangvinisk numer. Den ser så klart och nyktert.”

Fru Vik pekar på ett generationsskifte. Under det moderna genombrottet engagerade sig också unga människor allt mer i tidens föreställningar och förutsättningar. Debattklimatet var hetsigt och omfattande, vilket litteraturvetaren David Gedin ger en god uppfattning om i sin avhandling *Fältets herrar*. Gedin skriver även utförligt om den flytande gränsen mellan författare och journalist. Han lyfter fram “litteratören” som ett yrke på frammarsch.²²⁹ Biskopen är inte särskilt förtjust i Adils yrkesval men slår fast att om det är vad han vill ska han “få vistas i ett land, där pressen står högt”; han bör skickas till London. Fru Vik oroar sig för att Adil ska hamna i “dåligt sällskap”, hon syftar på umgänge med prostituerade. Det betraktas som ett stort problem. Fru Vik menar att det vore hemskt efter det att Adil på bara en månad vuxit upp genom att umgås med Saga och “förvandlingen är underbar”.

BISKOPEN

Det behövdes något så ovanligt – originellt som fröken Leires personlighet –

FRU VIK

Något så överkligt, menar du! Jag kan aldrig fatta, att hon är en människa. Snarare en idéskapelse av sin pappa.

BISKOPEN

I så fall den enda av hans idéer jag förlåter honom.²³⁰

Samtalet gör tydligt att Saga relaterar mer till en idé än en verklighet. Hon pekar framåt mot möjliga förändringar av rådande tillstånd. Biskopens svar motsäger också att hon endast skulle vara en produkt av sin far. Han motsätter sig Leires budskap och litteratur men Sagas personlighet tilltalar honom. Han motiverar därmed att hon utvecklat något eget utifrån de förutsättningar hon haft. Mannens, i det här fallet faderns, påverkan för en kvinnas möjligheter att ta sig fram inom konstnärsyrket var emellertid av stor betydelse. Leires sysselsättning och liv utanför Sveriges gränser har bidragit till Sagas position som fritänkande yrkeskvinna. Bengtsson och Werkmäster menar att kvinnan “[s]om dotter till en konstnär hade [...] möjlighet att få gå i lära hos fadern”.²³¹ Leire är lejonet och Saga han unge, men en unge som efter faderns bortgång själv tagit sig fram på konstnärsbanan. “De kvinnor som sökte sig utomlands var de som strävade efter att helt ägna sig åt ett fritt konstnärskap.”²³²

²²⁹ David Gedin, *Fältets herrar: framväxten av en modern författarroll Artonhundraåttitalet*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2004), 72–73.

²³⁰ Frida Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus. Tre texter av Frida Stéenhoff*, (Stockholm: Rosenlarv 2007), 65.

²³¹ Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 33.

²³² Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 49–50.

Fru Vik grämer sig över att Saga måste resa till Paris och Adil till London. Att de skiljs åt på det viset är samtidigt den bästa lösning hon och maken kan finna ut, även om fru Vik tycker att “det är onaturligt och motbjudande [...] att fördriva den första, starka känslan”.

BISKOPEN

Om förhållandena tvinga, så –. Man får inte vara slav under naturen.

FRU VIK

Varför inte? Under den ende härskare, som inte låter avsätta sig –

Pjäsen igenom råder en kamp mellan den samhällseliga ordningen och känslan eller “naturen” där samhället lyfts fram som en konstruktion möjlig att förändra.

FRU VIK

Trossystem förgå, instinkterna bestå. – Jag har en viss respekt för det som varar.²³³

Fru Vik går emot sin makes sätt att resonera i enlighet med den kristna tron och lyfter därmed fram dikotomin mellan kultur och natur som förkastlig. Samtalet mellan fru Vik och biskopen är av den karaktären att de båda framför sina skilda åsikter. Oftast erkänner de varandras giltighetsanspråk, även om de inte kan komma överens. Vid meningsskiljaktigheter tar biskopen emellertid ibland på sig en mästrande roll och tilltalar sin fru med förminskande prefix. Fru Vik är en representant för den rörelse mot sekularisering som ligger i tiden. Ämnet Stéenhoff tar sig an är högaktuellt. Gedin beskriver hur den kristna tron och kyrkans maktanspråk och konservativa anhängare kämpade för sin överlevnad genom att skärpa sin ideologiska närvaro i politiken från 1870-talet och framåt. När rektor Båt i slutet av scenen kommer på besök är det också som representant för denna konservativa kristna kraft.

I uppsatsen rektorn bett fru Vik läsa går han till angrepp mot “den slappa tolerans” som han menar präglar kyrkan. Han kritiserar indirekt fru Vik för att hon inte tar på sig rollen som prästfru. Fru Vik ser sig som icke-troende och menar att det skulle vara detsamma som “andligt självmord” att anamma sin makes kristna övertygelser bara för att de är man och hustru. Hon poängterar att man gifter sig med en person, inte ett ämbete eller en roll. Rektorn accepterar inte fru Viks synvinkel. För honom kan en gift kvinna inte vara ett självständigt subjekt. Biskopen ställer sig på sin frus sida när han meddelar att församlingens styrelse inte kan ta sig an Båts uppmaningar att bestraffa präster bara för att de säger sin ärliga mening, däremot får Båt gärna skicka sin uppsats till Kyrkotidningen. Biskopen deklarerar på så vis att han föredrar debatt framför “förföljelse” och

²³³ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 67.

debatten ska föras i pressen, i offentligheten. Rektorn är orolig för att den kristna enheten ska splittras medan biskopen i sin tur menar att “[d]e som vaknat kunna ta hand om sig själva”. Det bör vara kyrkans mål att folk ska tänka självständigt. När diskussionen går mot sitt slut står Saga i dörren.

7.2 “Har snillet något kön?”

Saga slår sig ned bredvid biskopen och rektorn. Hon har precis blivit avtackad hos borgmästaren och hans familj till vilka hon skulpterat en byst. Parisresan kommer på tal och rektorn undrar om det är första gången hon får utomlands. Saga berättar att hon bott utomlands en stor del av sitt liv.

REKTORN (*kommer plötsligt ihåg*).

Ja, det är ju sant. – Frökens far var mycket på resande fot –

SAGA

Ja. Han var ju så gott som – landsförvist.

REKTORN (*försonande*)

Han var oss för svår, fröken! Vi behövde tid för att smälta vad han gav oss. – Mycket därav är dock alls icke smältbart.

BISKOPEN

Nej. Men tiden har verkligen givit honom rätt i en del –²³⁴

En ny generation är på väg framåt och intresset för författaren Leire växer, fler tar till sig hans åsikter och de som inte sympatiserar med dem måste ändå, till viss del, ge honom rätt. Leires böcker är progressiva i det att han förespråkar samlevnad utan krav på giftermål. Enligt den devisen levde han också lycklig med Sagas mor. Fru Vik har läst böckerna med “stor förnöjelse” medan biskopen och rektorn finner dem omoraliska. Rektorn blir besvrad av att Saga för dem på tal. Han byter ämne och frågar om hennes arbete och framtid.

REKTORN

Antag nu, fröken, att ni tvingades in på en annan väg!

SAGA (*föga berörd*).

Nej, det kan inte ske –

REKTORN

Jo, det kan visst hända. Att livet t. ex. ber er skapa små konstverk av kött och blod istället

–

Det är värt att titta närmare på rektorns ordval. Han ponerar att Saga skulle kunna *tvingas* in på en annan bana än konstnärens. Ett rimligt antagande är att tvånget skulle utgöras av att hon träffar en man. Mannen förutsätter, i rektorns ögon, en rad påföljder: giftermål, en tillvaro som hemmafru och

²³⁴ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 81–82.

därefter barn. Tvånget handlar om att välja mellan äktenskap och konstnärskap, rektorn förknippar inte äktenskapet som tvingande i sig utan valet dessförinnan. Att skaffa barn handlar däremot om att *livet* ber henne skapa något. Livet motiverar att det är naturens gång som gör att äktenskap följer på man, och barn på äktenskap. Ordvalen “tvingades” och “livet” ringar tillsammans in kvinnans position utifrån rektorns logik, liksom utelämnandet av att make och äktenskap skulle utgöra de tvingande faktorerna; de finns istället inskrivna i könet kvinna.

REKTORN (*docerande*).

Jag tycker att det är vanskligt för en kvinna att bestämma sin framtid. Det måste ju för kvinnan alltid bli ett antingen – eller. Antingen en ideel Maria- eller en praktisk Marta-tillvaro. (*Med ett litet skratt*) Men vilken hon än väljer, riskerar hon att längta efter den andra!²³⁵

Vi är tillbaka i den uppfattning som resulterade i att Helge krävde allt eller intet av Ester och som fick stora delar av forskningen om Lefflers 70-talsdramatik att låsa sig i samma dualistiska tolkningsalternativ – detta trots att Helge drog tillbaka sitt krav och Ester ändå valde att gå sin egen väg. Det ligger 23 år mellan dramerna och i *Lejonets unge* går Saga i dialog med rektorn när han motiverar dessa alternativ. Hon förlikar sig inte med kravet antingen eller, utan argumenterar för sin sak. Den tredje väg Ester pekar mot har Saga redan börjat vandra, och hon beskriver hur den kan se ut. Hon motsätter sig rektorns idéer och menar att ett familjeliv under sådana premisser inte är något för henne, hon kan inte leva utan sitt konstnärskap. Att som kvinna syssla med konst är för rektorn liktydigt med att välja bort moderskap och precis som Elin i *Skådespelerskan* menar han att det är att vara “ärelysten”. Sogas konstnärskap har för honom ingen koppling till ett yrke eller ett kall. Han går till attack inte bara mot hennes utan alla kvinnors yrkesmässiga förmåga.

REKTORN

Jag har svårt att tänka mig den kvinnliga begåvningen riktigt väldig eller ihållande. Jag tvivlar rent ut sagt på det kvinnliga snillet.

[...]

SAGA (*höjer på ögonbrynen*).

“Kvinnliga snillet”? Har snillet något kön?

REKTORN

Det måste man väl förutsätta –

SAGA

Nej – varför det –²³⁶

Rektorns antar att “snillet” är något exklusivt manligt. Han buntar ihop kvinnligt konstnärskap med moderskap; kvinnan alstrar barn på samma vis som hon skapar konst. Kvinnans skapande är

²³⁵ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 83.

²³⁶ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 84–85.

allmängiltigt, mannens specifikt – kvinna reproducerar, mannen producerar. Saga däremot tar ifrån snillet dess könsbestämning och inkluderar dessutom mannen i reproduktionsprocessen. “Nej, ett kön är beroende av ett annat för att skapa. [...] Snillet skapar ensamt. Antingen har det två kön eller intet.”

Rektorn oroar sig över att författaren Leires böcker fått så stor spridning. Han vill helst inte diskutera innehållet eftersom det inte lämpar sig för “familjeläsning” men Stéenhoff förmedlar via Saga budskapet ut i salongen. Pjäsen blir en variant av faderns sedelärande högläsning för familjen med den skillnaden att familjefadern nu ersatts av en kvinnlig pjäsförfattare vars skildring presenteras för en hel salong, en publik där familjefadern – den normerande och dominerande typen – ingår. Saga försäkrar dessutom rektor Båt om att hennes mor varit lycklig med hennes far. De var varandra trogna för “[k]ärleken är alltid fri och – alltid trogen”. Saga jämför det institutionaliserade äktenskapet som rektorn förespråkar med prostitution: “Nu föda de [gifta kvinnorna] barn mot fritt vivre. Är det bättre det?”, och strax därpå gör hon en kontaktannons av vad han kallar moral: “Ung flicka söker plats på livstid att gå en man tillhanda med alla inomhus förefallande ändamål. På lön fästes intet avseende – ej ens på ett vänligt bemötande.” Rektorn blir bestört och kallar henne för demon och “liten kritiker”. De blir avbrutna av fru Vik som kommer in med ett rekommendationsbrev till Saga att använda i Paris. Därpå återvänder biskopen från ett samtal. Han har talat med en man som framfört folkets förargelse över att det förekommit en manlig modell i biskopshuset, närmare bestämt i Sagas ateljé. Biskopen är inte förtjust över situationen men har bett dem vänta med protesterna i pressen tills dess att Saga rest.

Sagas och rektorns argumentation om konstnärskap, äktenskap och moral avslutas alltså med att hon får ett rekommendationsbrev som fru Vik skrivit i ena änden av huset samtidigt som biskopen försvarat henne i den andra. Dramaturgin arbetar genomgående med motpoler. Saga, Adil och fru Vik representerar den ena sidan och biskopen och rektorn den andra. Fru Vik och biskopens positioner är emellertid av mer flytande karaktär. Den konservativa sidan med rektorn och biskopen är den som tar initiativet till dispyterna. Framförallt tar rektorn på sig en roll som försvarare av den dominerande kristna, androcentriska ordningen. Han övertar också invånarnas röst när biskopen berättar om samtalet han haft. Fru Vik däremot liknar rektorns systems yrke, sjuksköterskans, samröre manliga patienter med en konstnärinnas kontakt med manliga modeller: “Det är ett yrke som sysslar med kroppar – alldeles som bildhuggeriet.” På så vis fortgår rörelsen mellan de olika polerna. Protesterna mot den liberala tendensen kommer både inifrån och utifrån. Saga är dess främsta representant men rörelsen i pjäsen utgår inte bara från henne, den finns också i fru Viks sätt att argumentera med biskopen, Adils yrkesval, drängens svordomar, de progressiva predikanterna

och den manliga modellen. Tidens förändringar syns överallt. De genomsyrar tillvaron. De konservativa krafterna är därför på helspänn och försitter ingen möjlighet till dispyt. Rektorn positionerar sig som idéväktare av den borgerliga ordningen, biskopen intar en mer liberal hållning, medan fru Vik går i försvar för Saga och i polemik med de båda männen, även om också hon är orolig för att Saga tänker flytta till i en “sådan där artistkasern” i Paris. Inför andra akten förändras också scenrummet, yrkeskvinnan hamnar i fokus när publiken får följa med in i Sagas beryktade ateljé i biskopshuset. Ett nytt rum synliggörs, konstnärinnans arbetsplats.

7.3 “Skönhetskänslan är också en instinkt”

Saga står iklädd förkläde och packar ner sina verk inför resan. Adil kommer in och hjälper henne. Han får snart syn på en relief hon påbörjat. Efter viss tvekan låter Saga honom betrakta den närmare. Reliefen föreställer en havande kvinna där huvudet, armarna och benen är vackra medan resten av kroppen förvridits av graviditeten. Det är ett experiment där hon vill undersöka om ett verk trots vanställt yttre kan förmedla inre djup och skönhet. Kvinnan trampar på en orm som representerar den “förstörande makten. Tillintetgörelsen – som hon övervinner genom att förlossa livet”. Verket kan läsas som ett koncentrat av pjäsens budskap. Det skeva androcentriska samhället representerar den äldre generationen som genom förändring snart förmår föda den lovande yngre. Den nya generationen föds också av kvinnan i symbolisk bemärkelse. Som biskopen deklarerar i slutet är 1800-talet kvinnans århundrade. När *Lejonets unge* skrivs står sekelskiftet för dörren och med det kvinnorörelsens barn. Det nya århundradet är “barnets århundrade”, ett resultat av kampen för idén om kvinnlig frigörelse.

Adil blir starkt berörd av reliefen och säger att han redan från början fått intrycket att Saga “aldrig bott i rum”.

SAGA

Vad har ni emot rum?

ADIL

Bofasta människor blir så närsynta. Se inte längre än till närmaste vägg.

SAGA (*road*)

Men jag påminner om en nomad?

ADIL

Ja. Ni har den där fläkten av gränslös frihet mer er. Den berusar mig. (*Efteråt – ser på henne*) För jag är berusad.²³⁷

²³⁷ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 106.

En spänning uppstår på ett erotiskt och levnadsvillkorsmässigt plan, det senare gör Saga osäker. Hon frågar vad han har för förhållande till frihet. Adil är verkligen berusad. Han vill bilda ett frihetens nomadfolk och frågar om hon vill vara med, hon kan bli en "stammomoder". Saga skakar på huvudet och säger: "Jag måste ha en atelier i Paris – men ibland kommer jag –" Svaret förtar inte Adils berusning, tvärtom. Frihet för honom är att slå sig loss från hemmet och den trångsynta staden han lever i. Frihet för Saga handlar om att kunna komma och gå som hon vill i rummen: ateljén och Adil – konstnärskapet och kärleken. De har genom samtalet knutit ett band där de känner till och accepterar varandras behov.

Lejonets unge skiljer sig på ett betydande plan från *Skådespelerskan* och *Romeos Julia* i det att Adil, mannen, är den som försöker slå sig fri från konventionen. Han upplever sig som låst i hemmet och vill ta steget inifrån och ut medan Saga redan rör sig fritt mellan platser och rum. Adil är dessutom på grund av sin ålder omyndig. Saga som är ogift, och vars far inte är i livet, förtjänar egna pengar och kan därför sägas vara närmare myndighet även om hon inte åtnjuter den rösträtt Adil kommer erhålla om ett år. Stéenhoff lägger vikt vid att uppväxtmiljöns förutsättningar och värderingar väsentligt påverkar framtida val och möjligheter. Möjligheterna som skiljer generationerna åt synliggörs främst i de förtroliga samtalen mellan fru Vik och Saga. Fru Vik önskar att Saga och Adil får leva tillsammans. Samtidigt ter det sig, för henne, som en omöjlighet så länge de inte kan gifta sig. När Adil lämnat ateljén kommer hon in för att ge Saga en amulett istället för "det käraste jag har" – Adil, som skydd för andra mäns onda (lustfyllda) blickar. Saga kan inte identifiera sig med fru Viks oro, det finns ingen anledning till sådan: "Det vore väl snarare en olycka att inte bli offer [för en man], om man ville –"

FRU VIK

Du är så ryckt ur alla en ung flickas vanlig förhållanden –

SAGA (*nickar bifallande*)

Väl är det! (*Hjärtligt*) Snälla Ödegård, var inte orolig för mig! Jag skall arbeta och arbeta – och aldrig något annat än arbeta –²³⁸

Idéskapelsen Saga framträder åter. För att kunna välja och leva som hon gör i sin tid krävs en frikoppling från borgerlig uppfostran. Saga är medveten om sina förutsättningar och bejakar dem. Hon tar för sig av sin frihet men går också i dialog med dem som upprörs av eller bekymrar sig om hennes tillvaro. I sådana argumentationer försöker hon reda ut sin dialogpartners giltighetsanspråk genom att ställa frågor. Saga har på så vis tagit resonemanget längre än både Ester Larson och fru Ramberg. Ester försöker få igång ett resonemang men möts av anklagelser. I *Romeos Julia* ställer

²³⁸ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 111–112.

Zetterschöld frågorna och fru Ramberg svarar. Saga däremot ställer själv frågor. Hon vill känna till giltighetsanspråken hos den hon talar med men också framföra sina egna och utifrån den grunden komma vidare, vilket hon också gör.

Biskopen kommer även han upp till ateljén. Han har med sig en artikel som hyllar bysten Saga gjort åt borgmästaren. Han läser upp den och sedan följer ett meningsutbyte om "skönhetsvärlden". Det handlar om deras respektive förhållningssätt till livet och det estetiska. Biskopen undrar om "skönhetsliv" och "skönhetsdyrkan"; estetiken är henne nog. Han har en religiös utgångspunkt och frågan är en något mer sofistikerad variant av rektorns syn på konstnärskap kontra äktenskap. Kan konsten ersätta tron? Han ställer moraliskt samvete mot estetiskt samvete och undrar om hon kan klara sig med det senare. Saga vill inte, som biskopen, dra en distinktion mellan det ena eller andra, hon förhåller sig reflexivt. Biskopen menar att hon ändå, i konsten, måste ta ställning till "fult" eller "vackert" men hon motsätter sig även detta. Fru Vik inflikar: "Skönhetskänslan är också en instinkt." Samtalet tangerar på så vis den tidigare diskussionen mellan fru Vik och biskopen om den samhälleliga ordningen/konstruktionen och känslan/naturen. Här är det moralen som är konstruktionen, medan det estetiska står för instinkten. Biskopen och rektorn positionerar sig som idéväktare för den förra, medan fru Vik och Saga företräder den senares egenskap att forma en ny moral som utgår från var och ens subjektiva övertygelse. Det behöver inte handla om ett val mellan det ena eller andra.

Slutligen kommer rektorn på besök i ateljén. Han har inte kunnat släppa deras senaste argumentation och vill inte låta Saga resa utan "några ord i sedligt avseende". Han vill att hon ska ge någon "säkerhet" för sitt uppförande i de konstnärskretsar hon ska ansluta sig till. Hon ger honom inga löften utan ifrågasätter hans krav, precis som när han tidigare försökt styra samtalet enligt sina personliga intressen. Hon värjer sig. Han tvingas därför öppet redovisa sina giltighetsanspråk.

REKTORN

Ska man behöva säga rent ut till en ung flicka, att det är hennes plikt att föra ett dygdigt liv?

SAGA

Nej – det behöver rektorn inte – (*Nervöst*) För jag bryr mig varken om dygd eller odygd.

REKTORN (*orolig*).

Nu, nej – men om frestelsen kommer – skall ni då falla?

SAGA

Det kommer ingen frestelse – (*Med dold harm*) Jag är ingen Eva i något paradiset.²³⁹

²³⁹ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 127.

För rektorn är det att falla för frestelsen lika med att falla som kvinna. Saga visar med sitt svar att en sådan föreställning vilar på religiös grund. Det är, för övrigt, samma grund som i förlängningen motiverat att prostitution reglementerats. Saga pressar rektorn till att utveckla alla sina argument. Det är en dramaturgisk teknik som gör det möjligt för publiken att se värdegrunden i rektorns argumentation. För honom finns ingen större skillnad mellan älskare och make, men däremot mellan älskarinna och hustru eftersom själva huvudsaken i samlivet, om något är "rent" eller "smutsigt", är kopplat till kön och position. Saga lyfter fram hur dessa borgerliga ideal försvaras med en religiös grund och menar att det inte är något fullvärdigt försvar: "Gud!? Han har väl aldrig helgat något äktenskap?" Hon drar återigen en kritisk parallell till övertygelsen att det går att äga en kvinna när rektorn påpekar att hon inte förstår att göra skillnad mellan make och älskare.

SAGA

Skall man nödvändigt ta en mans namn, när man låter honom försörja sig? – (*Ler*) Är det inte nog att djur och segelbåtar byta namn var gång de byta herre?

REKTORN (*allvarligt*).

Gud beskydde och bevare er! Ni har icke ert förstånd!

SAGA (*milt*).

Det är rektorns jag icke har!²⁴⁰

Exemplet med segelbåtar relaterar både till rektorns efternamn och att båtar bär kvinnonamn medan det på ägandebeviset, under 1800-talet högst troligen, står ett mansnamn, precis som kvinnor blir av med sina efternamn när de ingår äktenskap. Rektorn försöker göra sin mening till något universellt, en objektiv sanning, men Saga låter honom inte komma undan. Förstånd har var och en och rektorn får stå för sitt. De talar faktiskt inte *med* varandra någon gång under pjäsen eftersom rektorn inte förhåller sig reflexivt, i Habermas bemärkelse, till vad Saga säger. Han försöker hela tiden vara den dominerande faktorn och har endast en målinriktad inställning när han tilltalar henne. Som Habermas understryker fungerar inte ett samtal när en av deltagarna inte följer de kommunikativa aspekter som syftar till samförstånd. Rektorns metod är framgångs- inte förståelseorienterad och därför isoleras de från varandra. Det finns ingen vilja till samarbete från hans sida och därför kan de bara tala *till* och inte *med* varandra.²⁴¹ Vad Saga till skillnad mot Ester däremot lyckas med är att få till stånd en argumentation.

²⁴⁰ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 129.

²⁴¹ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 113–115.

7.4 “Jag vill ha fullt ut vad som är mitt!”

Det är sen kväll i biskopsgården när tredje akten inleds. Biskopen och fru Vik har just avslutat ett parti schack när Adil och Saga återvänder från balen. Det har gått vilt till under slädfärden på vägen hem. Saga är alldeles våt. Hon går till sitt rum för att byta om, fru Vik följer med henne. Kvar i vardagsrummet står biskopen och Adil. Den förebådande erotiska undertexten går inte att ta miste på:

BISKOPEN (*granskar honom*).
Du är torr – och hon är våt! Hur hänger det ihop?
ADIL
Släden for ner i en vak – på den sidan där fröken Leire satt. Och så stänkte det över henne
–
[...]
BISKOPEN
Man skall inte ge sig av från banad väg, när man har ansvar för en ung flicka –
ADIL
Men om hon vill –²⁴²

Biskopen oroar sig för att Saga ska dra på sig en förkylning. När fru Vik återkommer meddelar hon att Saga har “en smula feber och frossbrytningar. Men det kan bero på sinnesrörelse.” Adil är retlig och säger att han tänker stanna i vardagsrummet under natten med svepskälet att någon väl ska “springa efter doktorn” om Saga behöver det.

När alla de andra i huset gått och lagt sig kommer Saga in i vardagsrummet. Hon har letat efter Adil och vill tala med honom. Samtalet blir till kärleksförklaringar, men Adil är fast i övertygelsen att de måste skiljas eftersom han inte har nog med kapital.

ADIL
Verkligheten är så obeveklig, Saga lilla! (*Smeker henne*) Jag kan beräkna, jag! Därför är jag gammal bredvid en liten flicka som du!
[...]
SAGA (*sänker sin blick i hans, frågar med djupaste ångest*).
Ingen morgondag? Ingen framtid?
ADIL (*skakar på huvudet*).
SAGA
Hela mitt liv på några timmar! (*I utbrott*) Men de äro mina! Jag vill ha fullt ut vad som är mitt! (*Stiger upp*) Jag fryser!²⁴³

Han betraktar henne som en lite flicka eftersom hon inte delar hans uppfattning om hur “verkligheten” ser ut. Han vill lägga in mer ved i brasan för att värma henne, men hon tar honom

²⁴² Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 138–139.

²⁴³ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 156–157.

istället till sitt rum. Adil ställer två alternativ mot varandra: skiljas eller leva i en tjugoårig förlovning innan han har råd med giftermål. Han har bestämt sig för det förra. Saga visar istället på ett tredje alternativ, eller som Ingeborg Nordin Hennel uttrycker det: “Pjäsens gestaltning av hur den unge Adil och skulptrisen Saga Leire förenas i sin kärlek till varandra utan någon vigsel är ett äventyrligt ifrågasättande av det institutionaliserande äktenskapet som enda möjliga *rum* för kärleken mellan man och kvinna.” (min kurs.)²⁴⁴ Den inledande scenen mellan fru Vik och Adil, där han ser på pengar som enda möjligheten att nå målet kvinnan, får nu en oväntad lösning. Adil accepterar den och när han tar steget förbi de dualistiska poler som kämpat mot varandra pjäsen igenom, tar han också steget in i den frihet han längtar efter. Han förenar sig med den frihetens och frigörelsens idé Saga representerar och förespråkar.

7.5 “Hon tillhör en kommande världsålder”

Följande morgon meddelar Adil fru Vik att han tänker resa med Saga till Paris oavsett vad hon eller biskopen anser.

ADIL (*bryter ut.*)

Så fast är jag nu bunden vid Saga med alla min själs fibrer! Jag låter inte någon förbjuda mig henne!²⁴⁵

När Adil går för att tala med biskopen kommer Saga in till fru Vik. Fru Vik låser dörren och berättar “Adils mors historia”. Det är en historia om lust, inte kärlek: “När hon var 20 år träffade hon en man, som gjorde ett så starkt intryck på henne, att han uppfyllde hennes fantasi dag och natt [...]”. En natt ligger de med varandra och hon blir gravid.

FRU VIK

Vad skulle hon göra? Ångesten höll på att döda henne. Hon var uppfostrad i den ytliga läran, att moral är äktenskap, och äktenskap moral. – Din far hade ännu ej predikat motsatsen. – Hon trodde att det icke fanns någon större skam för en kvinna än att som ogift få ett barn.

SAGA (*med strålande blick.*)

Hade jag ett barn skulle jag sätta det på en piedestal och fira gudstjänst i dess betraktande.

FRU VIK

Ack, i henne var naturen kvävd av konvensen! Hon var ättling av en gammal släkt med traditioner sedan hedenhörs om kvinnor, som behärskat sig. Det skulle satt en fläck på namnet för alla tider, att hon ej kunnat det. (*Lutar huvudet i handen; suckar*) Vad skulle hon göra?²⁴⁶

²⁴⁴ Nordin Hennel, “Författare i sekelskiftets Sundsvall”, 205.

²⁴⁵ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 161.

²⁴⁶ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 165.

Konvenansens dubbelmoral framträder tydligt då fru Vik berättar hur hennes bror tog sig an Adil och hyllades för sin moral eftersom han egentligen inte hade behövt bry sig om ett oäkta barn, medan en ansvarstagande ensam mor däremot skulle ha fördömts. När fru Vik påpekar att detta utspelade sig innan Sagas far presenterade en annan åsikt i frågan, belyser hon också att den borgerliga konvensen bara är ett sätt bland många att betrakta saken, men att den förra dominerar samhället. Stéenhoffs val av förnamnet Ödegård till fru Vik får nu sin förklaring. Fru Viks *öde* var att födas in i en värld där konvensen går före individen. Kvinnan som moder, som rektorin håller så hårt på, är inte vilket moderskap som helst; för att accepteras av de borgerliga normerna måste moderskapet omges av äktenskap. Ödegård är en representant för den äldre generationen, Saga den nya. Om Saga hamnade i Ödegårds situation skulle hennes barn till skillnad från Adil inte förvägras kännedom om sin mor. Hur det förhåller sig med faderskapet avslöjas inte för Adil men fru Vik låter Saga förstå hur det ligger till. Hon gör det i hopp om att Saga ska känna ansvar inför henne och beskydda Adil. Saga menar på att man aldrig kan “[s]tå till ansvar inför en mor!”, men lovar att aldrig glömma vad fru Vik berättat.

Fru Viks historia tangerar Sagas och Adils, men mellan dem finns en stark kärlek. De tillhör också en senare generation och har förutsättningarna att bryta sig ur konvensens grepp. De har haft en utomäktenskaplig förbindelse och Saga är tydlig med att om den resulterar i ett barn, ska hon stolt visa upp det – till och med fira gudstjänst till dess ära. För henne finns inga “oäkta” barn. Hon förkastar den kristna moralen och den tradition fru Vik nämner som tvingat kvinnosläktet att dölja sitt havandeskap och sin lust. Både Saga och Adil är dessutom födda utom äktenskapet vilket starkt påverkar deras val. Som Adil påpekar har de “sett dess baksida”. Stéenhoffs budskap var kontroversiellt även om hon premierade sexuella förbindelser och utomäktenskapliga förhållanden mellan personer som älskade varandra. Men det finns, som synes, även en idé om att fria förbindelser baserade på lust snarare än på kärlek också har en plats i den framtid Saga och Adil representerar.

Under tiden försöker biskopen få Adil att ändra sitt beslut om Parisresan.

BISKOPEN (*milt*).

[...] Saga är icke tillräknelig – hon har icke förutsättningar att förstå samtidens krav på individen.

ADIL

Nej. Hennes far har ställt henne långt framför samtiden. Hon tillhör en kommande världsålder.

BISKOPEN (*allvarligt*).

Är du vuxen att gå dit över till henne? Hör du till den ljusa förtruppen? – Kom ihåg, att den som bryter sedvänjor (*lägger handen på hjärtat*) skall här inne bära stoff till nya, bättre seder.

Det framgår att biskopens försök att hindra Adil mer har att göra med en oro över hur han ska klara sig än valet i sig. I jämförelse med Adil har Saga större erfarenhet av det liv de nu tillsammans vill ge sig in i. Hon har friheten, han eftersträvar den, hon är praktiserande konstnär, han en studerande journalist, hon har varit runt i världen, men han har inte ens lämnat hemstaden. Det antyds till och med att Saga haft sexuella förbindelser tidigare: “Finns det någon större heder än att vara *din* första kärlek?” (min kurs.), medan Saga är Adils första partner. Hon är “förtruppen” och den kommande “världsålder” han ansluter sig till. Det är med andra ord ombytta (köns)roller. Vilket förstärks ytterligare av att biskopen frågar Adil om han reflekterat över att han kan bli far, varpå Adil nickar.

BISKOPEN (*går över golvet*).

Nästa århundrade blir barnets århundrade – liksom detta varit kvinnans. Och när barnet kommit till sin rätt är sedligheten fullkomnad. Då vet varje människa, att hon är bunden vid det liv hon alstrar med andra band än dem samhälle och lagar påbjuda.²⁴⁷

I och med detta sällar sig inte bara biskopen till den sedlighetsfalang som förespråkade avhållsamhet för både män och kvinnor utan tillstår även att det finns tydliga brister i samhällets dominerande idéer liksom i lagboken. Adil går dock längre än så när han apropå faderskap *tydligt* och *behärskat* säger: “Jag tillhör icke en generation, som lämnar sådant åt slumpen.” Repliken banar väg för ett bejakande av lusten såväl som kärleken. Detta är också vad som väckte allra mest anstöt hos publiken eftersom den ansågs förespråka preventivmedel. Det var inte olagligt att agitera för preventivmedel när *Lejonets unge* skrevs, det blev det först 1908, däremot ansågs det strida mot moralen.²⁴⁸ Samma moral lyfts tidigare i pjäsen fram som konstruktion. I debatten som följde i pressen anklagades pjäsen och Stéenhoff bland annat för att utgöra ett hot mot den äktenskapliga plikt- och ansvars känslan.²⁴⁹ Utöver möjligheten att undvika graviditet finns också en annan historisk aspekt av preventivmedlets förekomst i pjäsen som inte togs upp i debatten, nämligen att en stor andel kvinnor under slutet av 1800-talet fortfarande dog i barnsäng och att förlossningen var förknippad med risker.²⁵⁰ Preventivmedel förhindrade alltså inte bara oönskade graviditeter, utan även de rent fysiska faror de var förknippade med för kvinnan.

²⁴⁷ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 175.

²⁴⁸ Wirmark, *Noras systrar*, 138.

²⁴⁹ Nordin Hennel, “Författare i sekelskiftets Sundsvall”, 206–207.

²⁵⁰ Johannisson, *Den mörka kontinenten*, 120.

Adils egen bakgrund är av betydelse för de beslut han fattar tillsammans med Saga, även om hon fungerar som utlösande faktor. Det är inte bara hon som haft goda förutsättningar för att slå in på sin egen bana. Det finns dock en betydande skillnad mellan dem. Den borgerliga kvinnorollen var avsevärt snävare än den manliga. Om Saga och Adil bytt plats med varandra skulle troligen utgången blivit en annan. Adil är liksom Saga medveten om de, flesta, sällsynta influenser han formats av under sin uppväxt och möjligheterna de fört med sig. Beslutet som de gemensamt fattar under natten i vardagsrummet har med denna medvetenhet att göra och påvisas i en tidigare dialog.

ADIL (*ironiskt*)

Farbror är verkligen väl omgiven. Han har en djävulsdyrkare till dräng, en fritänkare till hustru och en tidningsmurvel till fosterson.

SAGA (*leende*).

Man behöver inte befara, att biskopen skall bli ensidig!

ADIL

Nej. Han har blivit mångsidig. Av biskopar är han säkert numero ett.

FRU VIK (*till ADIL*).

Och du kan ändå inte uppfatta mer än en liten del av hans storhet.²⁵¹

Fru Vik syftar på att Adil är hennes biologiska son från en utomäktenskaplig förbindelse och att biskopen tog dem båda till sig trots att han inte är fadern. Här är generationsskiftet åter framträdande och av betydelse. Saga har pjäsen igenom framställts som en idéskapelse, vilket bör baseras på hennes roll som kvinnlig konventionsbrytare. Men Adil är även han, i och med sina val, en idéformation och kan läsas som en representant för den nye mannen. Hans beslut att resa med Saga och leva med henne utom äktenskapet gör emellertid att biskopen ser sig tvingad att porta dem från hemmet. De kan fortfarande ses som familj, men inte i biskopsgården. Kyrkans rum är stängt för Adil och Saga men i gengäld står den övriga världens rum öppna. I slutscenen ser biskopen efter dem genom fönstret när de far mot tågstationen. Saga och Adil har tillsammans tagit klivet över tröskeln. Kvar på perrongen står fru Vik och vinkar efter dem.

8. Konstnärskap som möjlighet

Skådespelerskan, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* är för sin period unika pjäser i det att artister – yrkesarbetande kvinnor – innehar huvudrollerna. Tidpunkterna för deras tillkomst täcker in hela det moderna genombrottet som epok. Anne Charlotte Lefflers debut är ett pionjärverk på området och 23 år senare debuterade Frida Stéenhoff som representant för den andra generationens moderna genombrottskvinnor. Mycket har hunnit ske under dessa år. Ester Larson, Stella Ramberg och Saga

²⁵¹ Stéenhoff, *Blott ett annat namn för ljus*, 117.

Leire driver handlingen framåt både i dramaturgisk och kvinnohistorisk bemärkelse. Deras namn är i sig själva karakteristiska för vad de åstadkommer på scenen. Stella och Ester bär båda betydelsen stjärna medan Saga är hon som ser eller sierska. I likhet med Feldmans opera seria representerar de tre pjäserna ett samhällsligt mikrokosmos. Leffler, Benedictsson och Stéenhoff speglade med artisten via den offentliga institutionen teatern, tidens politiska, sociala och känslomässiga stämningar. Den borgerliga publiken mottog en kritisk reflektion av sig själva. I egenskap av offentlig motgrupp pekade författarna på idealismens skeva dubbelmoral och normer, som i flera fall omvandlats till objektiv sanning i den ekonomiska och juridiska diskursen. Men de förespråkade också en alternativ bild, en bild som frammanades av artisten. Som Toril Moi hävdar innebär idealismens död modernismens början.²⁵² Det dualistiska förhållningssättet ifrågasätts och alterneras i pjäserna genom argumentation, samtal och valet av en tredje väg när Ester, Stella och Saga opponerar sig mot sin samtid och dess villkor för konstnärinnan och kvinnan.

Bengtsson och Werkmäster hävdar att det i kvinnors konstnärskap är: "svårt att bortse från existentiella villkor vid analys av deras estetik. Även under 1800-talet kan vi spåra pionjärer inom flera områden, där bl. a. deras specifika erfarenheter som kvinnor, men inte bara det, har haft betydelse för estetiken." Den komplicerade situationen för kvinnliga konstnärer under perioden tar sig också in i litteraturen. Precis som skådespelerska och skulptris var författarinna ett yrke som tog plats i både halv- och heloffentligheten. I de analyserade pjäserna kan artisten läsas som ett estetiskt uttryck för detta. Bengtsson och Werkmäster fortsätter: "Förutom att beakta de kvinnliga konstnärernas sociala situation, måste de även ses i samband med konstlivet i övrigt."²⁵³ Lefflers, Benedictssons och Stéenhoffs förutsättningar som författare under 1800-talet har i merparten av den tidigare forskningen överskuggat receptionen av deras pjäser. Att sätta deras konstnärposition i relation till artisten som huvudroll har däremot visat sig kunna belysa såväl yrkeskvinnans villkor som de möjligheter och komplikationer som var förenade med att överskida gränserna mellan privat och offentligt. Artistens position är enligt tidens normer obestämbär, hon befinner sig i ett gränsland mellan mäns respektive kvinnors värld. Positionen är obestämbär eftersom den bryter med den borgerliga konvensen. Artisten öppnar upp en ny plats, ett nytt rum, där kvinnans självförverkligande kan gå utöver hustru- och modersrollen. Hon är därför ett hot mot ordningen och gestalterna i pjäserna går ofta i dialog med henne i ett försök att utöva kontroll. Men hon kan svara för sig, hon kan tala tillbaka. Konstnärskapet utgör en fristad från konventionen samtidigt som artisten som yrkeskvinna omges av samtidens dubbelmoral. Men hennes styrka ligger också i att

²⁵² Moi, *Henrik Ibsen*, 1–4.

²⁵³ Bengtsson, Werkmäster, *Kvinna och konstnär*, 9.

kunna genomskåda dubbelmoralen. Med konstnärskapet öppnas gränsöverskridandets dörrar och när artisten sedan kliver in i den intima sfären kan hon använda sig av sina erfarenheter i offentligheten. Som gränsöverskridande kvinna kan hon förhålla sig reflexivt till de objektiva, sociala och subjektiva världarna, vilket är en förutsättning för att uppnå det samförstånd som finns inbegripet i det kommunikativa handlandet.

Dahlerup menar att de kvinnliga genombrottsförfattarna skrev utifrån en ambivalent tolkningsposition, mellan en manlig och en kvinnlig tolkning och skiftade mellan manlig och kvinnlig berättare. Lundbo Levy kallar samma teknik för "den dubbla blicken". Men vad som karakteriserar artisten i vardagsrummet är att hon själv besitter förmågan till denna dubbla blick. Hennes gränsöverskridande position som yrkeskvinna möjliggör ett förmedlande av ett reflexivt förhållningssätt till omvärlden och dess könskomplementära ideologi. Artisten slår därmed hål på borgerlighetens föreställningar om både kvinno- och mansrollen och även om föreställningarna om henne verkar begränsande och ständigt ifrågasätter hennes agerande har hon möjligheten att göra föreställningarna till föremål för argumentation, denna omvandling iscensätts också i pjäserna.

Habermas pekar med sin uppdelning av den privata sfären i en litterär och politisk offentlighet på hur den litterära offentligheten bidragit till initiativ i en politisk offentlighet. Den stora skillnaden mellan dessa två typer av offentlighet är enligt honom att man i den litterära uttalar sig från en subjektiv position medan man i politisk offentlighet yttrar sig från ställningen egendomsägare. Habermas hävdar därefter att den erfarenhet som formas i den intima privatsfären blir till bränsle i den politiska debatten mot överhögheten.²⁵⁴ De subjektiva lärdomarna skulle således leda vidare till en kritik av makten. Men endast egendomsägaren kan framföra verkningsfull samhällskritik enligt Habermas, och egendomsägaren är manlig position. Dialogen i pjäserna visar emellertid att en sådan uppdelning av subjektiv och politisk yttrande-position är otillfredsställande, rentav felaktig. Litteraturen och samtalen i vardagsrummet var betydande för framväxten av borgerlighetens krav på ökade befogenheter och kunde föras vidare av både män och kvinnor. De kvinnor som påverkade opinionen gjorde det ofta via skrivandet. Med litteraturen kunde de ta sig in i den offentliga debatten. Leffler, Benedictsson och Stéenhoff personifierar denna rörelse liksom gestalterna i deras pjäser visar på att subjektiv och politisk uppfattning inte kan särskiljas. Just erfarenheten av privat respektive offentlig sfär är inget som gestalterna klär av sig bara för att de träder in i hemmet, allra minst artisten i vardagsrummet.

Artisterna hade genom sin erfarenhet av både offentlig och privat sfär en insikt som kunde omsättas i verkningsfull argumentation med försvararna av den dominerande androcentriska

²⁵⁴ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 47–51.

ordningen. Konstnärskapet som yrkesroll öppnade annars låsta dörrar och innebar en möjlighet att ta plats i nya rum. Gränsöverskridande rörelsemönster och ekonomisk förtjänst är således grundläggande förutsättningar för att kunna ta aktiv del i den offentliga opinionen och konstnärsrollen innefattade båda dessa förutsättningar. Komplikationerna som uppstår när artisten kliver in i vardagsrummet beror därför av att hon inte kan identifieras i den borgerlig könsordning som ligger till grund för ekonomiska, juridiska och rumsliga åtskillnader av män respektive kvinnor. Artisten är oberoende av en manlig förmyndare, tar plats i offentligheten, arbetar och tjänar egna pengar; en position som i allmänhet var reserverad för mannen. Artisten har på så vis ingen bestämd plats i den borgerliga sfären, vilket i pjäserna utnyttjas till att skapa en ny plats när de rumsliga begränsningarna förskjuts. Svårigheten med att identifiera artisten i vardagsrummet som könsvarsel belyses av de roller som försvararna av den androcentriska ordningen försöker ikläda henne. Borgarklassens vardagsrum visar sig vara den egentliga teatern där bevarandet av ordningen är beroende av att rollerna redan på förhand är givna.

Tracy C. Davis menar att skådespelerskorna hotade den borgerliga familjestrukturen, den ekonomiska balansen och könsbaserade restriktioner och associationer, men att de paradoxalt nog också blev dubbelt feminiserade på scenen – samtidigt som de blev avfeminiserade i den privata sfären.²⁵⁵ Davis poäng framträder tydligt i samtliga studerade pjäser. Gestalterna som företräder den samhällsbevarande falangen anser inte yrke och moderskap vara förenliga. Skådespelerskan är därför kvinna så länge hon står på scenen, men för att bli det även i privatlivet måste hon avsäga sig yrkesrollen till förmån för hustru/modersrollen, alternativt förmå kombinera dem som fru Ramberg, vilket kräver en förstående make – en modern man. Skulptrisen Saga erotiserar på ett annat vis än skådespelerskorna. Den sexuella aspekten framträder i diskussionen om den manliga modellen och hennes kommande liv i en "artistkasern" i Paris. Språkligt sett berörs sexualiteten endast antydningssvis i *Skådespelerskan* och *Romeos Julia*, men symboliskt är den ständigt närvarande. I *Lejonets unge* däremot lägger Stéenhoff ut texten om prostitution, moderskap, lust, preventivmedel och villkoren för mäns och kvinnors kärlek. Sexualiteten är genomgående den undertext som dikterar invändningarna mot artisten. Dess roll som klassmarkör för borgerskapet är hotad av henne. Den borgerliga identitetens fundament utgörs av stabil könskomplementaritet. Den kvinnliga konstnären hotar således att omkullkasta hela den borgerliga identiteten när hon binder samman de världar som hitintills separerats och kontrollerats av begreppen manligt respektive kvinnligt.

Aktrisens yrkesroll är erotiserad och den utövande individen inkorporerad i dess topografi. Den normerande uppfattningen erkänner inte konstnärskvinnan annat än som objekt. Yrket är inte

²⁵⁵ Davis, *Actresses as Working Women*, 99–105.

förknippat med arbetsinsats och prestation utan sexuella attribut. Liksom rektorn i *Lejonets unge* menar är "snillet" något exklusivt manligt. Kvinnligt konstnärskap och moderskap är för honom samma sak; kvinnan alstrar barn på samma vis som hon skapar konst. Skapandet är allmängiltigt och reproducerande (en uppfattning som går igen i litteraturhistorieskrivningens förhållningssätt till kvinnliga författarskap). Ester anklagas genomgående för att spela en roll, i sitt privatliv är hon oundvikligt förknippad med sitt yrke. Samma uppfattning appliceras av Zetterschöld på fru Ramberg, men Benedictssons mimetiska dramaturgi förenar dem i samtal. De går ur de roller som tillskrivits det manliga och kvinnliga könet och lyckas därför, tvärtom uppnå förtrolighet via sina respektive konstnärskap. Deras konstnärskap blir till den bro som överbrygger den brutna intersubjektiviteten. Saga går ännu längre. Hon suddar ut begåvningens könsbestämning och kvinnan som enda reproducent: "Nej, ett kön är beroende av ett annat för att skapa. [...] Snillet skapar ensamt. Antingen har det två kön eller intet." Mannen och kvinnan är båda producenter och i reproduktionsprocessen är mannen inte ett geni som fyller kvinnans "kärl"; de skapar tillsammans.

8.1 En motgrupps strategi

I *Skådespelerskan* samtalar de inte, enligt modellen kommunikativt handlande, med varandra förrän i slutscenen då de vädjar till varandras giltighetsanspråk snarare än att acceptera dem. Acceptans uppnås först i de allra sista replikerna när Helge ber Ester stanna och vara både hustru och yrkeskvinna, men hon litar inte på honom och väljer därför att inte äventyra sin yrkesroll: "Nej, jag vågar inte. I din famn skulle jag glömma mina föresatser och striden skulle börja på nytt." Fru Ramberg och Zetterschöld finner å sin sida en gemensam värdegrund i konsten. Argumenten behövs därför inte, de kan gå direkt på samtalet. Detta hade dock inte varit möjligt utan fru Rambergs insikt i Zetterschölds föreställningar om henne. I det ögonblick han erkänner att han spelar förförarens roll upplöses den och de kan börja samtala. Saga uppnår liksom fru Ramberg och Zetterschöld samförstånd med Adil och fru Vik. Men hon argumenterar också med rektorn och pendlar tillsammans med biskopen mellan argumentation och samtal. Det är således först i *Lejonets unge* som både argumentation och samtal tar plats på samma scen. Saga och Adil är också det enda par som står på jämlik grund och därför kan också först de lämna vardagsrummet *tillsammans*.

Habermas menar att argumentation kan "bringa klarhet om de betingelser för ett rationellt motiverat samförstånd som är verksamma redan i det kommunikativa handlandet", och att "[I]jivsvärld och kommunikativt handlande förhåller sig komplementärt till varandra. Därför är kommunikativ rationalitet i samma mån förankrad i strukturerna av stabil intersubjektivitet – den av

livsvärlden garanterade, redan givna inbördes förståelsen – som i strukturerna av bruten intersubjektivitet – den möjliga inbördes förståelse som aktörerna själva måste åstadkomma.”²⁵⁶ Ett stabilt intersubjektivt förhållande till sin samtalspartner är följaktligen nödvändigt för att samförstånd ska kunna uppnås. Argumentation är vägen fram mot förståelse mellan individer där intersubjektiviteten är bruten. För att argumentationen ska vara verkningsfull måste viljan till att uppnå ett intersubjektivt förhållande finnas hos båda parter. Leffler, Benedictsson och Stéenhoff visar dock i sina pjäser att så inte alltid är fallet. De löser denna konflikt genom att låta idévågarna för den borgerliga moralen reagera på artisten. Reaktionerna avslöjar vilka giltighetsanspråk de grundar sin ovilja till samarbete på. Argumentationerna mellan Saga och rektorn är det tydligaste exemplet. Saga är ett oavhängigt subjekt och använder negationskraften i konfrontationerna med rektorn. Detsamma gäller för Ester och fru Ramberg, men de ger sig inte in i argumentation. Saga däremot bestrider rektorns giltighetsanspråk genom att presentera egna giltighetsanspråk, därifrån kan hon ta argumentationen vidare.

Lefflers strategi är att via Ester belysa sin samtids dubbelmoral i förhållande till mans- och kvinnorollen. Gränserna mellan den privata intimsfären och offentligheten framträder liksom villkoren för att en kvinna skulle kunna vara verksam i båda sfärerna. Framförallt visar hon på gestalternas okunskap om varandras uppfattningar. Frånvaron av samtal framstår som den bidragande orsaken till den konflikt som uppstår kring Ester. Benedictsson däremot använder sig av en mimetisk teknik som avslöjar de många motsägelser könsrollerna rymmer. Fru Ramberg förekommer Zetterschölds repliker vilket så småningom får honom att gå ur sin “roll”. Både Ester och fru Ramberg är redan från början införstådda med de föreställningar som omger dem. Den stora skillnaden mellan *Romeos Julia* och *Skådespelerskan* är emellertid att Zetterschöld till skillnad från Helge och familjen Stålberg blir medveten om den roll han spelar. Den utveckling som sker i pjäserna från 1873 till 1888 är än mer långtgående i *Lejonets unge* från 1896. Saga är centrum för de diskussioner som uppstår, men de flesta gestalterna diskuterar också med varandra. Generationsskiftet som är i antågande belyser Stéenhoff med paret Vik kontra Adil och Saga. Samhällspolitiska förändringar skildras via deras aparta förutsättningar. Religiösa, juridiska och publicistiska diskurser är också direkt närvarande på scenen i form av gestalter eller argument. De strukturer som skapat och institutionaliserat androcentrismen i och med borgarklassens framväxt presenteras och ifrågasätts, framförallt av Saga.

Stéenhoffs spektra av de objektiva, sociala och subjektiva giltighetsanspråken visar på en rörelse i tiden – mot framtidens omdanande av föreställningar om moral. Både argumentation och

²⁵⁶ Habermas, *Kommunikativt handlande*, 337.

samtal tar plats på scenen och lyfts fram som själva förutsättningen för denna rörelse.

Borgarklassens idé om att lagar stiftas efter rationell överenskommelse, vilket bidragit till att de betraktats som förnuftiga, framstår som en fingerad uppfattning, en konstruktion som inte inkluderar kvinnor och därmed är otillräcklig. I samtliga pjäser, men framförallt i *Lejonets unge*, går utvecklingen genom konsten och det kommunikativa handlandet där det dramaturgiska handlandet, åberopandet av den subjektiva erfarenheten, spelar en nyckelroll.

När Habermas poängterar att det kommunikativa handlandet förhåller sig reflexivt till vetenskapen, moralen/rätten och konsten tilldelar han dem olika giltighetsanspråk: vetenskapen representerar sanningen, moralen och rätten den normativa riktigheten medan konsten står för det sannfärdiga.²⁵⁷ Konsten besitter alltså potential att skildra det subjektiva. I framförallt *Lejonets unge* exponeras moralen som en normativ konstruktionen, medan det estetiska står för känsla och instinkt. Ester, fru Ramberg och Saga bejakar det estetiska inte bara i sina yrken utan låter behovet av det subjektiva uttrycket influera hur de väljer att leva sina liv. Via bejakandet av det subjektiva perspektivet vinner de frihet och självständighet. Deras subjektiva upplevelse och reflexiva förståelse av världen baseras på tillgången till både privat och offentlig sfär. De hamnar i opposition med de normer som dominerar både livsvärld och systemvärld eftersom de i och med sina yrkesroller kan verka som självständiga subjekt; vara oberoende av en manlig förmyndare. De trotsar på så vis vad som ansågs vara normativt riktigt och konstnärsrollens möjlighet till gränsöverskridande är en förutsättning för att lyckas. Artisten är på så vis den främsta opponenter mot de giltighetsanspråk som rests av borgarklassen. Majoriteten av borgarklassens kvinnor styrdes av livsvärld och systemvärld men hade inte tillgång till den senare och begränsade möjligheter att påverka den förra. När Habermas påpekar att systemvärlden håller på att ta över livsvärlden belyser han därmed omedvetet männens stora försprång i båda världarna.

Skådespelerskan, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* tar plats i livsvärlden för att via familjen och artisten i vardagsrummet skildra sambandet mellan intim och offentlig sfär. Pjäserna understryker hur den borgerliga könsideologin är en förutsättning för den rådande livs- och systemvärlden. Detta kommer till uttryck i gestalternas repliker som är märkta av hur kvinnor och män däri separeras av rumsliga, ekonomiska och juridiska reservationer. När samförstånd uppnås fungerar pjäserna som en väg däremellan och det är den yrkesverksamma artisten som pekar ut riktningen. Som Nancy Fraser hävdar är villkoren för att den allmänna opinionen ska få normativ giltighet att alla kan delta som likar. För att det ska kunna omsättas i verkligheten måste det finnas

²⁵⁷ Månson, "Jürgen Habermas och moderniteten", 330.

en rättvis fördelning av resurser och ett ömsesidigt erkännande av jämlik status.²⁵⁸ “Detta innebär att nyckeln till frigörelse ligger i det andra elementet av Habermas föreställning om avkolonisering – att normativt säkerställda interaktionskontexter ersätts med kommunikativt uppnådda sådana.”²⁵⁹ Kommunikativt handlande är således inte möjligt så länge de rumsliga, ekonomiska och juridiska förutsättningarna inte är desamma för män och kvinnor. Mot bakgrund av den livsvärld och systemvärld som växt fram med borgarklassen kan alltså inte män och kvinnor samtala med varandra som jämlikar. Vilket i förlängningen betyder att mannen och kvinnan under 1800-talet faktiskt inte kunde samtala *med* varandra, enligt Habermas teori. Mannen talade istället *till* kvinnan och samförstånd existerade inte.

Det jämbördiga samtalet grundat i samförstånd handlar ytterst om att förstå de giltighetsanspråk som samtalspartnern baserar sina yttranden på. Som påvisat är upplevelsen av och tillgången till livsvärld och systemvärld för män respektive kvinnor väsensskild i såväl rumslig, ekonomisk som juridisk bemärkelse under 1800-talet. Kvinnor erkänns inte som fullvärdiga medborgare. Möjligheten till samförstånd går därmed, redan på en objektiv nivå förlorad; det är exempelvis en sanning att kvinnor betraktades som omyndiga av samhället. För att kunna belysa denna problematik använder sig Leffler, Benedictsson och Stéenhoff av artisten. Artisten har både ett inifrån- och utifrånperspektiv på den könskomplementära ordningen i och med sin erfarenhet av och tillgång till både systemvärld och livsvärld i egenskap av yrkeskvinna. När hon tar med sig det perspektivet in i vardagsrummet tvingas både män och kvinnor att förhålla sig till denna nya gränsöverskridande position. Ester och Saga utgör undantag i och med att de är ogifta, saknar eller inte har sina fäder i livet och dessutom fritt förvaltar eget kapital. Fru Ramberg tjänar egna pengar och har efter 1874 års lag rätt att själv bestämma hur de ska disponeras; hon är emellertid på grund av sitt giftermål omyndig. Men hennes make är inte närvarande under pjäsen. Hon och Zetterschöld kan därför betraktas som jämlikar när de möts i ett samtal om konsten.

Skådespelerskan, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* befolkas av idéskapelser till gestalter. De representerar alla de föreställningar som lagt grunden till borgerlighetens könskomplementära ideologi liksom artisten representerar ett motstånd mot densamma. Deras talhandlingar går att förutse utifrån de idéer de förkroppsligar. Den dualism som de borgerliga föreställningarna präglas av, understryks därmed när de borgerliga typerna går i dialog med artisten. Hennes erfarenhet av både livsvärld och systemvärld synliggör konsekvent den dubbelmoral som inte framträder när världarna förblir separerade. Utvecklingen av det kommunikativa handlandet från viss

²⁵⁸ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 18.

²⁵⁹ Fraser, “Vad är det som är kritiskt med kritisk teori?”, 86–89.

argumentation i *Skådespelerskan* till förtroligt samtal i *Romeos Julia* och slutligen argumentation och samtal mellan flera parter i *Lejonets unge* leder fram till ett fullbordande av en ny idéskapelse: den moderna mannen Adil.

I kraft av sitt yrke besitter artisten den unika möjligheten att argumentera för sin sak och göra sig hörd. 23 år efter Leffler pionjärverk *Skådespelerskan* fullbordas det kommunikativa handlandet i *Lejonets unge* när skulptrisen Saga samtalar sig ut ur borgarklassens normativa fångelse: vardagsrummet. Tillsammans lämnar hon, den moderna kvinna och han, den moderna mannen det androcentriska borgerskapet bakom sig. Den idé om kvinnlig frigörelse som artisten representerar fullbordas först i *Lejonets unge* eftersom det androcentriska samhället är betydligt närmare en upplösning 1896 än 1873. Lagändringar och höjandet av kvinnans ekonomiska status är grundläggande för hennes vidgade rörelsemönster. De argument normernas väktare anför som vapen mot artisten som idéskapelse försvagas för varje år som går under det moderna genombrottet. Idéer ställs mot idéer, förkroppsligade av pjäsernas gestalter, och de olika utgångarna i *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* är var och en representativa för sin tid. Ester, Stella och Saga är alla pionjärer och Ester och Stella lägger bit för bit den frigörelsens grund som Saga tar avstamp i när hon förverkligar kombinationen yrkesliv och kärlek i en jämlik relation baserad på samförstånd.

8.2 Artisten i vardagsrummet

Genom att använda Habermas teori om det kommunikativa handlandet och Nancy Frasers kritik av Habermas har jag visat på hur strävan efter samförstånd och tänkande kring sociala normer via ett iscensättande av den kvinnliga artistens subjektiva giltighetsanspråk, utgör ett inlägg i samhällsdebatten från Lefflers, Benedictssons och Stéenhoffs sida. Dialogens betydelse för det moderna genombrottets kvinnliga författare är central. Möjligheten att samtala och argumentera är liksom yrkeskvinnans åtnjutande av både livsvärldens och systemvärldens privilegier en förutsättning för att kvinnan ska kunna nå en status som mannens jämlike. Från en position som motgrupp använder författarna sig av den litterära offentligheten, i det här fallet teatern, som i egenskap av offentligt rum bar på en mer slagkraftig potential än skönlitteraturen, för att nå ut med sitt budskap. När pjäserna skrevs och uppfördes skedde det i ett kulturklimat som i större utsträckning än i dag påverkade opinionen. Litteraturen var därför inte som Habermas menar endast en del av en halvoffentlighet utan en betydande del av det offentliga samtalet, ett samtal som fördes på båda sidor om scenen. Med hjälp av teatern omsätter Leffler, Benedictsson och Stéenhoff det

privata i politik. Det är därför fullt rimligt att betrakta litteraturen som ett supplement till historieskrivningen. Fiktion och historia bör läsas vid sidan av varandra, de framställer samhälllig utveckling på ett kompletterande vis. Vilket är särskilt relevant att ta i beaktande mot bakgrunden av att kvinnor skrivits ut ur såväl litteraturhistorien som historien om borgerskapets utbredning, i den här uppsatsen exemplifierat via Habermas. Fiktionen bör förstås som en inkorporerad del av samhället som reflekterar hur människorna däri uppfattar världen omkring sig. Litteraturen, i det här fallet *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge*, utgör en alternativ representation av, framförallt, den borgerliga kvinnans situation.

Pjäserna är starka inlägg i den offentliga debatten och riktar sig direkt till den borgerliga publiken. De går i polemik med idén om borgerlig familjelycka genom att visa upp berättelser som opponerar sig mot dess idealism. På scenen skildras det borgerliga hemmets vardagsrum. Konflikterna i den privata sfären tas upp som tema i offentligheten och infogas därmed i det offentliga samtalet som dominerades av egendomsägaren, mannen. Pjäserna speglar publiken, och författarnas strategi i *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* är att både använda sig av och visa på betydelsen och den reformerande kraften i samtalet och argumentationen. Leffler, Benedictsson och Stéenhoff kastar ut en alternativ reflektion i salongen. Reflektionen bör idag läsas som en problematisering av historieskrivningens androcentriska tendenser. Varianten av spegling är i sig ett argument för varför en ny reflektion var tvungen att komma till stånd.

Samtliga pjäser problematiserar kvinnligt konstnärskap i en borgerlig miljö och artistens funktion i pjäserna är inte bara att blottlägga och ifrågasätta de underliggande strukturer som upprätthåller de borgerliga idealen. Framförallt visar *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* att kommunikationen mellan män och kvinnor var bristfällig under denna period. Den androcentriska ordningen erkände inte kvinnor och män som jämlikar och därmed gick möjligheten till samtal, i Habermas bemärkelse, förlorad. Under sådana förhållanden kunde inte män och kvinnor uppnå samförstånd. Kärleken inom institutionen äktenskapet blev också lidande eftersom den inte kunde grundas i erkännande medan den androcentriska strukturen med sina könsbaserade gränser och roller kvarstod. Saga och Adil är Stéenhoffs personifierade idéer om vad som krävs för att denna struktur ska kunna förändras. De är framtidens samhällsmedborgare.

Genom att jag koncentrerat mig på pjäsernas handling, det sätt på vilket gestalterna som idéskapelser iscensätter borgerskapets föreställningar och därmed driver handlingen och historien framåt, har gestalternas möjligheter och begränsningar som samhällsvarelser i förhållande till varandra kunnat belysas. Min läsning står därmed i kontrast till majoriteten av den tidigare forskningen. När Inger-Lise Hjordt-Vetlesen menar att "det naturalistiska vardagsrumsdramat

utspelades i spänningen mellan den sociala rollen och den inre människan” där yttre handlingar började ersättas av psykologiska konflikter hävdar jag istället att de psykologiska konflikterna hängde ihop med den sociala rollen.²⁶⁰ Samtliga gestalters psykologiska konflikter handlar i grunden om en könsproblematik; vad det innebär att leva som man respektive kvinna under 1800-talet, snarare än en utpräglad existentiell problematik. Den effekt de skilda idéer gestalterna bär på och som styr deras kommunikativa handlande i *Skådespelerskan*, *Romeos Julia* och *Lejonets unge* får mer eller mindre företräde i takt med den samhälleliga utvecklingen. Esters, Stellas och Sagas öden i pjäserna beror av samtida förhållanden på objektiv, social och subjektiv nivå. Artisten i vardagsrummet representerar idé och kritik av idéer som över tid understryker den resa mot kvinnlig frigörelse som pågår under det moderna genombrottet. Genom att placera det intima vardagsrummet i det offentliga rummet gestaltar Leffler, Benedictsson och Stéenhoff hur förutsättningen för att kunna fortsätta rörelsen framåt är skapandet av nya rum och utökade möjligheter att fritt skrida mellan dem. Artisten är kvinnorörelsens och det moderna genombrottets pionjär.

²⁶⁰ Møller Jensen, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 344.

Bibliografi

Tryckta källor

Aristoteles. *Om diktkonsten* [1994]. Övers. Jan Stolpe. Stockholm: Alfabeta, 2005.

Benedictsson, Victoria. *Samlade skrifter. 6, Dramatik*. Stockholm: Bonniers, 1920.

Bengtsson, Eva-Lena, och Barbro Werkmäster. *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige*. Lund: Signum, 2004.

Bjorby, Pal. *The Study of a Vision in the Authorship of Victoria Benedictsson (Sweden)*. Ph.D. Minnesota: University of Minnesota, 1983.

Boëthius, Ulf. *Strindberg och kvinnofrågan till och med Giftas I*. Diss. Stockholm: Prisma, 1969.

Dahlerup, Pil. *Det moderne gennembruds kvinder* [1983]. Diss. Köpenhamn: Gyldendal, 1984.

Davis, Tracy C. *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*. London: Routledge, 1991.

Englund, Peter. "Om gråtens historia." I *Förflutenhetens landskap* [1991]. Stockholm: Atlantis, 2003.

Feldman, Martha. *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Florin, Christina, och Ulla Johansson. "Mandom, mod och mogne män." I *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1992:4: 44–55.

Foucault, Michel. *Sexualitetens historia* [1976]. Vol 1. Övers. Britta Gröndahl. Göteborg: Daidalos, 2004.

Fraser, Nancy. *Den radikala fantasin*. Övers. Sven-Erik Torhell. Göteborg: Daidalos, 2003.

Gedin, David. *Fältets herrar: framväxten av en modern författarroll Artonhundraåttitalet*. Diss. Stockholm/Stehag: Symposion, 2004.

Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighet. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*. [1962]. Övers. Joachim Retzlaff. Lund: Arkiv, 1998.

– "Om begreppet kommunikativ handling" [1982]. "Teorin om det kommunikativa handlandet – ett svar på kritik" [1986]. I *Kommunikativt handlande. Texter om språk, rationalitet och samhälle*. Övers. Carl-Göran Heidegren, David Karlsson, Anders Molander. Göteborg: Daidalos, 1996.

Heggestad, Eva. *Fånngen och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet, 1991.

Hjalmarsson, Karin. *Nya kvinnor och ny samhällskritik. En feministisk läsning av Anne Charlotte Lefflers 'Tre Komedier'*. Huddinge: Södertörns högskola, 2007.

Holm, Birgitta. *Victoria Benedictsson*. Stockholm: Natur & Kultur, 2007.

Johannisson, Karin. *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle* [1994]. Stockholm: Norstedts, 2005.

Lagerroth, Ulla-Britta, och Ingeborg Nordin-Hennel. Inledning till *Ny svensk teaterhistoria. 1800-talets teater*, red. Tomas Forser. Vol 2. Uppsala: Gidlunds, 2007.

Lagerström, Mona. *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 1999.

Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Leffler, Anne Charlotte. *Skådespelerskan*. Stockholm: Rosenlary, 2008.

Leffler, Yvonne, red. *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talsförfattare*. Karlstad: Högskolan i Karlstad, 1997.

– *Det moderna genombrottets dramer. Fem analyser*. Lund: Studentlitteratur, 2004.

Lowe Shogren, Melissa. *The Search for Self-fulfillment: the Life and Writings of Anne Charlotte Leffler*. Ph.D. Seattle: University of Washington, 1984.

Lundbo Levy, Jette. *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor. Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap* [1980]. Enskede: Hammarström & Åberg, 1982.

Lyngfelt, Anna. *Den avväpnande förtroligheten. Enaktare i Sverige 1870-90*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 1996.

Moberg, Verne. *The Truth and Work of Victoria Benedictsson: Levels of Reality in Her Writing Life (Swedish Women's Literature)*. Ph.D. Wisconsin: The University of Wisconsin - Madison, 1984.

Moi, Toril. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy* [2006]. New York: Oxford University Press, 2008.

Månson, Per. "Jürgen Habermas och moderniteten." I *Moderna samhällsteorier: traditioner, riktningar, teoretiker. Traditioner, riktningar, teoretiker* [1988], red. Per Månsson, 307–346. Stockholm: Norstedts, 2007.

Møller Jensen, Elisabeth, red. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. Vol 2. Höganäs: Wiken, 1993.

Nordin-Hennel, Ingeborg. "Författare i sekelskiftets Sundsvall." I *Sundsvalls historia. Del III*, red. Lars-Göran Tedebrand. Sundsvall: Stadshistoriska Kommittén, 1997.

- Olsson, Bernt och Ingemar Algulin. *Litteraturens historia i Sverige* [1987]. Stockholm: Norstedts, 2002.
- Reese-Schäfer, Walter. *Habermas. En introduktion* [1991]. Övers. Thomas Lindén. Göteborg: Daidalos, 1998.
- Rydström, Jens, och David Tjeder. *Kvinnor, män och alla Andra. En svensk genushistoria*. Lund: Studentlitteratur, 2009.
- Stéenhoff, Frida. *Blott ett annat namn för ljus. Tre texter av Frida Stéenhoff*. Stockholm: Rosenlary, 2007.
- Sylvan, Maj. *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet, 1984.
- Tjeder, David. *The Power of Character. Middle-Class Masculinities, 1800-1900*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2003.
- “Don Juans problematiska manlighet: förföraren och sedlighetsdebatten i svenskt 1800-tal.” I *Historisk tidskrift*, 2000 (120): 343–369.
- Ulvros, Eva Helen. *Fruar och mamseller. Kvinnor inom sydsvensk borgerlighet 1790–1870*. Lund: Historiska media, 1996.
- Werkmäster, Barbro. “Familjebildernas ideologiska funktion.” I *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1980:3: 48-62.
- Wirmark, Margareta. *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879–1899*. Stockholm: Carlssons, 2000.
- Whitford, Margaret. Introduktion till *The Irigaray Reader* [1991]. Oxford: Blackwell, 2000.
- Wolf, Virginia. *A Room of One's Own* [1928]. London: Penguin, 2004.
- Zade, Beatrice. *Frida Steenhoff. Människan, kämpen, verket*. Stockholm: Bonniers, 1935.

Hemsidor

www.dramadirekt.com

www.gyldendal.dk

Övriga källor

Kungliga teaterns arkiv