



BIRGITTA JOHANSSON LINDH
*Som en vildfågel i en bur. Identitet, kärlek, frihet och melodramatiska inslag
i Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons
och Anne Charlotte Lefflers 1880-talsdramatik (2019)*

Upplaga för elektronisk publicering för forsknings-, utbildnings- och
biblioteksverksamhet och ej för kommersiella ändamål.

Publicerad med tillstånd från Makadam förlag.

Tryckt utgåva finns i bokhandeln: ISBN 978-91-7061-273-2

Makadam förlag, Göteborg & Stockholm

www.makadambok.se

Edition to be published electronically for research, educational and
library needs and not for commercial purposes.

Published by permission from Makadam Publishers.

A printed version is available through book stores: ISBN 978-91-7061-273-2

Makadam Publishers, Göteborg & Stockholm, Sweden

www.makadambok.se



SOM EN VILDFÅGEL I EN BUR



BIRGITTA JOHANSSON LINDH

Som en vildfågel i en bur

Identitet, kärlek, frihet och melodramatiska inslag
i Alfild Agrells, Victoria Benedictssons
och Anne Charlotte Lefflers 1880-talsdramatik

MAKADAM

MAKADAM FÖRLAG
GÖTEBORG · STOCKHOLM
WWW.MAKADAMBOK.SE

*Utgiven med bidrag från
Riksbankens Jubileumsfond*

*Som en vildfågel i en bur. Identitet, kärlek, frihet och melodramatiska inslag
i Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons och Anne Charlotte Lefflers 1880-talsdramatik*

© 2019 Birgitta Johansson Lindh

Omslagsbild: Collage med flicka från tidskriften *The Children's Friend*, maj–juni 1880,
W. Partridge & Co, London, och broderi av Matriyoshka, Istockphoto.

Tryck Bulls Graphics, Halmstad 2019

ISBN 978-91-7061-273-2

INNEHÅLL

Förord	9
Inledning	11
Förväntningar som kom på skam	11
Efterklangsdramatik	17
Enkelt konstruerade indignationsstycken eller modern dramatik	23
Disposition	30

KAPITEL I

Läsart – teoretiska och metodiska utgångspunkter	32
En melodramatisk fenomenologisk mimesis	34
Känslor och dramernas receptionslogik	39
Erfarenhet och det förkroppsligade subjektet	43
Identitet och det berättarbara självet	46
Kärlek	48
Frihet	50
Metod och teorins tillämpning	53

KAPITEL 2

”Man ska heta Ibsen för att så våga trotsa publikens smak” – moralen, konventionerna och de kvinnliga dramatikererna	57
Moralen på teatern	57
Idealism och teaterns normer och konventioner	61
En melodramatisk och sentimental teatertradition	65

Melodramatiska konventioner i 1800-talets speldramatik	68
Kvinnors dramatik under 1880-talet	71
De tre dramatikernas positioner på teatern	78

KAPITEL 3

"Att hennes hjerta under tiden förblödde, droppe efter droppe, det såg du aldrig" – gestaltning av känslomässig och kroppslig erfarenhet i <i>Räddad</i> och <i>Sanna kvinnor</i>	87
Med moralisk stabilitet i prekära situationer	88
Individstatus och agentskap	93
Att ställa sig vid Violas och Bertas sida	95
Med fokus på den kvinnliga huvudpersonens upplevelse	98
Viola träder fram ur tystnaden och fogligheten	100
Den nedbrutna hustrun	106
Relationen mellan mor och dotter i <i>Sanna kvinnor</i>	111
Den svikna dottern	117
Sejer för det rätta eller uppoffrande lidande?	121
Saknad och brist i <i>Räddad</i> och <i>Sanna kvinnor</i>	127

KAPITEL 4

"[J]ag tänker inte bli din 'lilla gumma'" – identitet, kärlek och frihet i den unga kvinnans liv	131
Att gå från flickans frihet till kvinnans fängelse	134
<i>Motståndet mot hustrurollen</i>	134
<i>Balen som initieringsrit och disciplineringsinrättning</i>	143
Den unga kvinnans kropp och attraktionsvärde	150
<i>Den räddande ängeln</i>	152
<i>Riddaren och Undine</i>	155
<i>Kvinnan som vara på en marknad</i>	158

Från kropp till individ	168
<i>Flicka och kvinna på egna villkor</i>	168
<i>Med individualiteten som insats</i>	173
<i>Att återerövra sin livshistoria</i>	176
Den egna kroppen och sexualiteten	182
<i>Den unga kvinnans mognad</i>	183
<i>Dansens erotiska dimension</i>	188
<i>Den erotiska kärlekens omöjlighet</i>	190
Frihetsanspråken, genuskritiken och de melodramatiska genredragen	192

KAPITEL 5

”Är då en mor inte människa?” – självständighet, omsorg och kärlek i Agrells <i>Räddad, Dömd</i> och <i>Ensam</i>	196
Med tesdramatiken som utgångspunkt i <i>Dömd</i>	197
Tesdramatikens och melodramats element i <i>Ensam</i>	202
Ensamstående mödrar och deras barn i Dumas tesdramatik	206
Två slags mödrar	207
Den starka modern i krig mot samhället	211
Uppoffring och omsorg	215
Moderns individstatus och omsorgen om barnet	220
Respektabilitet och själsutveckling	224
Erfarenhet och kunskap	228
Kärleken	231
Kärleken som scen för två unika individer	232
Kärleken som kroppens språk	236
En koja och ett hjärta	239
Frihet	242

KAPITEL 6

”Detta är endast skörden – skörden av hvad vi båda sådde” – identitet och kärlek i Benedictssons <i>Final</i> och <i>I telefon</i>	245
Siri – dramaturgisk position, gestaltning och receptionslogik	248
Betty – dramaturgisk position, gestaltning och receptionslogik	250
Den tysta visuella gestaltningen	252
Att visa människan bakom masken – ett begär på liv och död	256
Mot de borgerliga genusnormernas skeppsbrott	261
Ett kvinnligt begär utan utrymme	264
Kärleken	270
Siri – askungerebell och pionjär för kärleken	273
Från den sociala marknaden till en scen för unika individer	280

KAPITEL 7

Mänsklighet, meningsfullhet och frihet – sammanfattande avslutning	283
En melodramatisk mimesis	283
Brist, instängdhet, utanförskap och utsatthet	287
Kropp, kärlek och sexualitet	290
Friheten som ett humaniseringsprojekt	292
Mot en ny socialitet	295
Avslutande exkurs	298
Noter	303
Referenser	325
Personregister	335
Bildförteckning	340

Förord

En vildfågel i en bur är resultatet av forskningsprojektet ”Känsla och frigörelse – sentimentala och melodramatiska inslag i kvinnors äktenskapsdramatik i det moderna genombrottet” som har finansierats av Riksbankens Jubileumsfond (RJ). Forskningen har pågått under lång tid men med många avbrott. År 2008 föddes idén till projektet och året därefter erhöll jag ett stipendium från Stiftelsen Mary von Sydows, född Wijk, donationsfond. Medlen möjliggjorde att jag kunde frigöra tid för att skriva pilotstudien ”Balancing on the Edge of Indecency”, som publicerades i *Nordic Theatre Studies* år 2010, samt den projektansökan som ledde till forskningsmedel från RJ år 2012. De tre år som forskningsanslaget täckte sammanföll med ett omfattande utvecklingsarbete och administrativa förändringar inom ämnet Teaterstudier som jag huvudsakligen undervisar i vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion vid Göteborgs universitet. Större delen av skrivarbetet med föreliggande monografi har därför skett under perioden 2015–2017. Sedan kom livet emellan och manuset blev liggande ytterligare något år.

Jag har under forskningsperioden gjort flera besök på Musikverkets musik- och teaterarkiv samt Kungliga Teatrarnas Arkiv i Gäddviken. Kunniga Marianne Seid och dito Helena Iggander har försett mig med repertoarlistor, pjäsböcker och annat material. Dessutom har de varit flexibla med tid

och plats, för att jag skulle hinna gå igenom så mycket material som möjligt under mina arkivsökningsveckor i Stockholm. Tack.

Jag vill också tacka mina kolleger Yvonne Leffler, Gunilla Hermansson, Jenny Bergenmar, Åsa Arping, Agneta Rehal-Johansson, Eva Borgström och Sandra Grehn på Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion. De har läst delar av monografin i slutet av arbetsprocessen, inför min ansökan om publiceringsbidrag från Riksbankens Jubileumsfond.

Slutligen vill jag lyfta fram den betydelse som professor Ingeborg Nordin Hennel har haft för forskningsprojektet. Hon uppmuntrade min idé och har upprepade gånger under arbetets gång hört sig för om hur forskningen fortskrider. Sorgligt nog finns inte Ingeborg Nordin Hennel med oss längre.

Göteborg 1 augusti 2019

Birgitta Johansson Lindh

Inledning

Förväntningar som kom på skam

I Alfhild Agrells drama *Räddad* (1883) finns en rättegångsliknande uppgörelses scen i sista akten. Den tysta och underdåniga hustrun Viola låter alla fördämningar brista och rasande talar hon sitt hjärtas mening. Hon konfronterar sin man Oscar och sin svärmor med hur olycklig hon har varit i äktenskapet. I det läget har hon fått veta att hon har fått 6 000 kronor i gåva av en vän och att hennes make har förskingrat pengar på den bank där han arbetar. Han riskerar att hamna i fängelse. Svärmodern försöker övertala henne att låna maken sina pengar, men Viola vägrar. För henne innebär situationen att hon har möjlighet att fly sitt olyckliga äktenskap, få vårdnaden om sitt barn och dessutom ett ekonomiskt startkapital.

Tänkarna går oundvikligen till Noras sorti i Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879). Men det möjliga slut på berättelsen som förespeglas i uppgörelses scenen i *Räddad* är långt mer radikalt än i Ibsens pjäs, där Nora lämnar hemmet utan sina barn eller några pengar. De förväntningar som byggs upp i *Räddad* kommer emellertid på skam när Agrell låter Violas och Oscars barn dö i ett anfall av strypsjuka. Det förändrar drastiskt hela situationen.

Räddad slutar med en mörk symbolladdad bild. I finalscenen kommer Viola in, klädd i kapp och hatt med en svart slöja. I famnen bär hon sin döde son, insvept i en svart sjal. Hon håller penséer och vita hyacinter löst i handen. Hon är förstummad av sorg: "Hon gråter inte, hon talar inte".¹ Det

är kväll och det börjar mörkna men Viola står i beredskap att lämna sin make och sitt hem, med den döde sonen. Hon ska "[l]ångt, långt bort" till sin mors grav, där det finns plats för dem båda två (s. 126). Hon skrattar hysteriskt och säger att hon inte vet vad som kan hända om hon inte får lämna det hus och de människor som dödat hennes son. Hennes svärmor hotar henne med lagen som förbjuder en hustru att lämna sin mans hus utan hans medgivande. Hon erbjuder henne sedan att köpa sig fri. Viola undertecknar då ett lånebrev som ger Oscar de 5 000 kronor som han behöver för att dölja att han har förskingrat pengar. Innan hon lämnar rummet för Oscar fällen på hennes klänning till sina läppar och ber henne att förlåta honom och svärmodern. Violas barndomskamrat Nils utropar: "Ve dem" och Violas gode vän, farbror Milde vacklar ut efter Viola.

Violas sorti gestaltas med melodramatiskt hårt spända strängar. Omständigheterna med den döde sonen, moderns grav som målet för henes vandring och det hysteriska skrattet ger scenen en skräckromantisk anstrykning. Violas position är offrets och hon tecknas med en näst intill helgonlik aura. Denna melodramatiska reträtt från den radikala uppgörelsescenen fann jag så överraskande första gången som jag läste dramat. *Räddad* brukar räknas till verken av en grupp radikala författare under 1880-talet. Enligt litteratur- och teaterhistorieskrivningen bidrog den till att göra dramat och scenen till genusdebatterande fora.² Slutet levde inte upp till de förväntningar jag hade på dramaturgin i det moderna genombrottets samhällskritiska realism. Inte heller stämde dramats uppbyggnad med min uppfattning om hur kvinnoemancipatoriska idéer gestaltades under 1880-talets första hälft.

Anne Charlotte Lefflers *Sanna kvinnor* (1883) avslutas även den med en laddad familjeinteriör. Slutscenen i sista akten visar inte samma drastiska situation och mörka färgsättning som Agrells *Räddad*. Ändå finns likheter. Familjen Bark är samlad till en feststund. De ska fira Pontus och Julie Barks samt äldsta dottern Lissies och maken Wilhelms bröllopsdagar. Den yngsta dottern Berta och hennes arbetskamrat, kamrer Lundberg, deltar också. Champagneflaskor och glas ställs fram på salongsbordet. Sammankomsten är arrangerad av Pontus Bark, som kallar den en "försoningsfest" efter en familjekonflikt.³ Schismen gäller ett gåvobrev som Berta har låtit upprätta för att hindra sin far från att spela bort moderns arv. Hon har fått hjälp av

kamrer Lundberg och sin mor. Snarare än att hylla äktenskapet håller Pontus Bark räfst och rättarting med Berta i sitt tal. Hon förstår successivt att hennes mor har svikit henne i företaget att rädda familjens ekonomi. ”Yr i hufvudet af alla [...] fraser” försöker hon förtvivlat ta in anklagelserna om att ha försökt att lura sin syster på arvet (s. 86). Kamrer Lundberg närmar sig Berta som står för sig själv. Deras samtal utmynnar i att han friar till henne. Berta avböjer erbjudandet med skälet att hon inte kan svika sin mor. Hennes ekonomiska plikter mot modern, gör hon klart, är desamma som Lundbergs mot sin familj. Kamrer Lundberg kysser upprepade gånger hennes händer. Pontus Bark, som har iakttagit dem, höjer sitt glas i tron att de inte bara har bröllopsdagar att fira utan också ett stundande bröllop. Han hejdar sig när Lundberg gör en avvisande rörelse. Fru Bark kommer fram till Berta och ber henne att förlåta. De omfamnar varandra och Berta lovar att vara en god dotter och arbeta för att försörja henne. Pontus Bark säger att det ändå finns ett uns av sann kvinnlighet i Berta. Han klingar i glaset och utbringar ett leve för den sanna kvinnligheten. Ingen av de andra stämmer in.

Också detta slut, i *Sanna kvinnor*, förbryllade mig. Att Berta avböjer Lundbergs frieri i slutscenen är radikalt, dels i relation till den utbredda uppfattningen under 1880-talet att kvinnans kall är det som maka och mor, dels till de dramaturgiska förväntningar på ett försonande slut som rådde på teatrarna. Dessutom menar Berta att en kvinna har samma ekonomiska ansvar för sina föräldrar och syskon som en man. Hon hävdar därigenom sin självständighet liksom ett krav på jämställda villkor för kvinnor och män. Samtidigt skildras de känslomässiga banden mellan mor och dotter genom hela pjäsen som påfallande starka. Berta avböjer äktenskapserbjudandet för sin mors skull. Slutet får en sentimental ton och Berta går att tolka som en god och lojal dotter som offerar sin egen lycka för sin mor. Trots att hon tackar nej till äktenskap och dessutom hävdar samma ansvar som en man, håller sig denna kvinnliga huvudperson därigenom inom rāmärkena för tidens genusnormer. Anne Charlotte Leffler spelar med säkra kort.

I sista och tredje akten av Victoria Benedictssons *Final* (1885) möter vi herr och fru Bruhn.⁴ Direktör Bruhn har förskingrat pengar ur banken och behöver täcka brottet. Hans fru har övertalat honom om det fåfänga i att ge sig ut bland vänner och affärsbekanta för att försöka uppbbringa 30 000 kro-

nor på ett dygn. Fru Bruhn föreslår att han ska fly landet för att vinna tid och att han ska ta med sig den unga Saima som han är förälskad i. Fru Bruhns planer går dock inte i lås. När Saima förstår att direktör Bruhn är ruinerad drar hon sig ur relationen. Situationen förvärras ytterligare när Saimas bror, kandidat Rönne, meddelar att banken redan har upptäckt stölden. Det finns inte tid att fly. Det enda fru Bruhn nu kan göra är att ingjuta mod i sin make. Känslan av tidsbrist förstärks då en banktjänsteman kommer för att hämta nycklarna till bankkvalvet. Dramatiken stegras ytterligare när en kamp kring en revolver utbryter mellan herr och fru Bruhn. Direktör Bruhn rycker till sist åt sig nyckeln till rummet där revolvern finns och låser in sig där. Fru Bruhn väntar förtvivlat utanför. Direktör Bruhn kommer till slut ut från sitt rum. Med hjälp av kandidat Rönne och sin fru försonas han med situationen. Han omfamnar hustrun och ber henne att förlåta. Hon svarar att hon med sin blinda kärlek till honom bidragit till undergången. Stadsfiskalen och banktjänstemän kommer in. Ridån går ned.

Replikföringen är högstämd och gesterna känsloladdade när herr och fru Bruhn kastas mellan hopp och förtvivlan. Intrigen är konstruerad med spänningshöjande fördröjningseffekter, från sista delen av andra akten, då det står klart att direktör Bruhn förskingrat, fram till dramas slut, när alla utvägar stängts och häktningen inte går att undvika. Dessa inslag förknippade jag, vid min första läsning, med underhållningsteater och som något främmande i Benedictssons litterära repertoar. Liksom i de övriga pjäserna hade jag förväntat mig ett tydligare emancipatoriskt slut. Av de tidigare händelserna i pjäsen framgår att Betty Bruhn är sjuk och inte orkar med sin mans extravaganta leverne. Av kärlek till honom har hon ändå anpassat sig efter hans önskemål, i ett maskspel som festernas primadonna. Som Nora i Ibsens *Et dukkehjem* demaskerar hon sig och lämnar den kvinnoroll som hotar att leda till hennes fördärv. Till skillnad från Nora står hon dock kvar vid sin makes sida. Hon tar till och med på sig en del av skulden för händelseutvecklingen.

Alfhild Agrell, Victoria Benedictsson och Anne Charlotte Leffler levde spännande liv, med umgänge i radikala kretsar. De ingick i den författargeneration som kallas åttitalisterna och som stod för något nytt. Dramerna framstår som långt försiktigare än deras livsföring och framtoning som för-

fattare. Det väcker frågor: Vad är det som står på spel i pjäserna? Kräver de en annan läsart än den kanoniserade moderna genombrottsdramatiken av Ibsen och Strindberg? Kan den teaterhistoriska bakgrunden belysa pjäsernas komposition? Är det något annat än det slags frigörelse som Noras sorti i *Et dukkehjem* representerar som är centralt i de tre kvinnornas dramer?

Det var i glipan mellan min förståelse av de tre dramatikerna som representanter för det radikala moderna genombrottet och kompositionen av deras dramer som mitt forskningsprojekt om Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons och Anne Charlotte Lefflers 1880-talsdramatik föddes. Det går faktiskt att förlägga embryot till denna studie till en specifik händelse, nämligen läsningar av bland annat dessa kvinnors dramer och ett uppföljande panelsamtal på Göteborgs stadsteater. Det ägde rum någon gång under våren 2007 i samband med ett gästspel av *Räddad* och *Familjelycka* (1891) i regi av Jenny Andreasson. Där och då i upplevelserna på teatern började resan in i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramavärldar.

Kompositionen av de tre pjäserna skiljer sig åt, men det finns också påfallande likheter. Fokus i den studie som följer kommer att ligga på dessa likheter, nämligen berättelsen om kvinnors erfarenheter av identitet, kärlek och äktenskap. Också de sentimentala och melodramatiska genredragen i dessa tre kvinnors dramatik står i centrum. De tillhörde tidens dramakonventioner och förhöll sig till teaterns estetiska normer. Jag rör mig i gränslandet mellan litteraturvetenskap och teatervetenskap i mina studier av dramatik och kommer att referera till forskning från båda disciplinerna. Skådespelaren och det som sker på scenen är centralt inom teatervetenskapen, men mitt fokus ligger på hur det material som blir grund för skådespelarens arbete är konstruerat och vad det skildrar. Genom att utnyttja litteraturvetenskaplig metod samt tidigare forskning om 1880-talets dramatik och om det sentimentala och melodramatiska narrativet hoppas jag kunna tillföra den teatervetenskapliga forskningen något. Omvänt, hoppas jag kunna bidra till den litteraturvetenskapliga förståelsen av 1880-talets dramatik genom att göra teaterinstitutionens normer för dramakomposition till kontext för dramaanalyserna.



† Anne Charlotte Leffler (1849–1892)

‡ Alfhild Agrell (1849–1923)

⇒ Victoria Benedictsson (1850–1888)



Efterklangsdramatik

Henrik Ibsens *Et dukkehjem* utgör oftast anslag och inledning i berättelsen om det moderna genombrottets dramatik i Norden. Dramat väckte debatt i sin tid. I historieskrivningen om den nordiska dramatiken har detta fått stora proportioner. Med *Et dukkehjem* som milstolpe betraktas kvinnornas dramer från 1880-talet som en efterklang till detta nyckeldrama. Dockhems litteratur är en genrebenaämning.⁵ Denna så kallade efterklangs- eller tendensdramatik skriven av kvinnor är objektet för min studie. Att *Et dukkehjem* öppnade dörren till scenen för en nordisk samhällskritisk realism som debatterade äktenskapet och könsmaktsordningen har blivit en etablerad sanning i litteratur- och teaterhistorieskrivningen. Alfhild Agrells *Räddad* och Anne Charlotte Lefflers *Sanna kvinnor* brukar beskrivas som allt ifrån blekare kopior till självständiga kommentarer till Ibsens drama.⁶ Onekligen skapade *Et dukkehjem* debatt. Otvetydigt finns likheter och beröringspunkter i intrig och motiv i de två kvinnornas pjäser. I *Räddad* är referenserna uppenbara. Sådana beröringspunkter finns också i Victoria Benedictssons dramatik, till exempel är kvinnlighet som maskerad en framträdande figur i *Final* precis som i Ibsens pjäs.

I Lefflers, Agrells och Benedictssons pjäser rör den yttre handlingen det borgerliga äktenskapet, kärleken och genusnormer. Situationer kring pengar, eller mer precist skulder, är genererande konflikter i pjäsernas intriger. Detta är emellertid drag som är gemensamma med mycket av den dramatik som spelades på teatrarna både före och efter 1880. Det som förenar Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser med *Et dukkehjem* är framför allt att huvudpersonerna på olika sätt bryter mot borgerliga kvinnoideal och med den idealism som var förhärskande på landets prestigefyllda offentliga teatrar. Dramaturgin skiljer sig emellertid på flera avgörande punkter. Skillnaden medverkar till en skildring av äktenskapet och familjen från ett annat perspektiv i de tre kvinnornas dramer än i Ibsens pjäs. Dessa pjäser rymmer gestaltning av erfarenheter och en normkritisk diskussion från den borgerliga kvinnans sociala situation. De bär fram berättelser om känslor och kroppsliga erfarenheter skildrade från en underordnad position.

I tidigare forskning och historieskrivning om Agrells och Lefflers drama-

tik har de kvinnliga huvudpersonernas ställning noterats. Ingeborg Nordin Hennel beskriver till exempel Agrells rollfigurer som ambivalenta askungeflickor och revoltörer och hon uppmärksammar också över- och underdriften i pjäsernas dramaturgi.⁷ I *Den svenska litteraturen* (1988) skriver Per Arne Tjäder om Agrells och Lefflers dramatik: "pjäserna verkar ändå så enkla till konstruktionen med sina melodramatiska grepp och sin obekymrat schablonartade rollteckning att de lika gärna låter sig läsas som just 'indignationsstycken'".⁸ Godhjärtade och utsatta kvinnliga dramapersoner var vanligt förekommande i pjäser som frekventerade teaterscener i hela Europa under 1880-talet. De är också ett typiskt inslag i det sentimentala borgerliga dramat och i dess yngre släkting melodramen. I melodramen är den dygdiga kvinnan ofta tydligt polariserad mot en rollfigur med skurkaktiga drag och med ett maktövertag. Dessa extrema positioner är exempel på melodramens hyperbol och polarisering. De kvinnliga huvudpersonernas egenskaper, belägenhet och relationer till andra dramapersoner, liksom andra dramaturgiska särdrag i *Räddad*, *Sanna kvinnor* och *Final*, kan samtidigt betraktas som typiska för 1880-talets så kallade tendensdramatik.

David Gedin påpekar i *Fältets herrar* (2004) att Lefflers *Sanna kvinnor* har kommit att framstå som 1880-talets mest typiska tendensdrama. Alfhild Agrell är den av de tre författarna i fokus här vars dramatik allra mest kommit att förknippas med det nedsättande syskonbegreppet indignationslitteratur.⁹ Jag menar att begreppet tendensdramatik är vanskligt att använda för att benämna dramatik med en viss tematik och form. Dess betydelse var oklar och skiftade redan under 1800-talet. I seklets slut kom ordet att användas i pejorativ mening, ett användande som övertagits i historieskrivningen långt in på 1900-talet.¹⁰ Det är en term vars nedsättande betydelse har sitt ursprung i en teater- och litteraturideologisk strid om kultur, konst och värde som tog fyr under 1880-talet. I Tjäders omdöme förefaller det också finnas ett samband mellan benämningen indignationsstycke och de melodramatiska grepp som han noterar. Jag vill komma bakom benämningarna efterklangsdratik och indignationsdramatik liksom klassificeringen tendensdramatik. För att göra det kommer jag att undersöka form, tematik och ideologi i Alfhild Agrells, Anne Charlotte Lefflers och Victoria Benedictssons 1880-talsdramatik utifrån de dramaturgiska

strategier som var i omlopp och gångbara på teatrarna under 1880-talet.

I det material som ligger till grund för denna studie finns förutom Alf-hild Agrells drama *Räddad* (1883) och Anne Charlotte Lefflers *Sanna kvinnor* (1883) också *Dömd* (1884) och *Ensam* (1884) av Agrell, *Final* (1885) och *I telefon* (1887) av Victoria Benedictsson samt *Elfvan* (1883), "En räddande engel" (opublicerad) och *Hur man gör godt* (1885) av Leffler.¹¹ De unga kvinnliga huvudpersonerna i dessa pjäser befinner sig påfallande ofta i ett bristtillstånd eller under någon form av hot om att få sin situation förvärrad. Även andra dramaturgiska element och motiv som är typiska för melodramen återkommer iögonfallande ofta. Ett exempel är barn som på något sätt blivit skilda från sina ursprungliga familjer eller vars ena förälder dött. Ett annat exempel är rättegångsliknande uppgörelsesscener och tablåartade scener. Sådana dramaturgiska element förekommer inte bara i dessa kvinnors dramatik. De melodramatiska genredragen har sina rötter i 1700-talets borgerliga tragedi, den romantiska äventyrskulturen och i en folklig teatertradition. De levde kvar i dramer och komedier under hela 1800-talet på de europeiska teaterscenerna.¹² De ligger således i tidens drama- och teaterkonventioner och kan inte betraktas som individuella stildrag för dessa kvinnliga författare. Inte heller kan "melodramatiska grepp" eller "obekymrat schablonartade rollteckning[ar]" avfärdas som delar av en undermålig dramatisk teknik, åtminstone inte i en historiskt kontextualiserande läsning.¹³ De ingick i kommunikationsstrukturen mellan scen och salong och var något som 1880-talets dramatiker hade att förhålla sig till i kompositionen av ett drama. De är därför viktiga att beakta. 1880-talets teaterkonventioner och normer för dramakomposition utgör alltså ett centralt sammanhang för mina dramaanalyser. Det intressanta är hur Agrell, Benedictsson och Leffler förhåller sig till och använder sig av dem i sin dramatik.

Min studie kommer att belysa hur Alf-hild Agrell, Victoria Benedictsson och Anne Charlotte Leffler omsätter dessa konventioner i sin dramatik för att gestalta erfarenheter i borgerliga kvinnors sociala position och för att formulera kritik mot sin samtids rådande genusordning. Kärnpunkten i dramernas kritiska berättelse om kvinnors identitet, kärlek, äktenskap och familj är visionen om frihet. En del av syftet är att frilägga och diskutera dramernas emancipatoriska idéer. Jag belyser dramernas genuskritiska utsagor

och de melodramatiska genredragens funktion i dem. Min avsikt är inte att argumentera för att Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer är melodramer eller likadant komponerade som det sentimentala borgerliga dramat, eller för den delen det franska borgerliga salongsdramat eller komedin. Däremot menar jag att genredrag som återfinns i dessa dramaformer sätts i spel i de tre kvinnliga dramatikerens samhällskritiska realism, i olika grad i deras skilda pjäser. Tolkningar som tar dem och tidens teaterkonventioner i beaktande kan fördjupa vår förståelse såväl för pjäsernas dramaturgiska uppbyggnad som deras tematik och ideologi. Ett andra syfte med studien är att visa hur dramernas komposition är ambivalent i relation till idealismens moral och krav på sedlighet samt hur de melodramatiska genredragen bidrar till ambivalensen. De medverkar såväl till att bygga upp den emancipatoriska ideologin och dess retorik som att dämpa dess radikalitet. Därmed skapar de en stor spännvidd i tolkningsmöjligheterna.

Pjäserna skildrar kvinnor i en specifik historisk situation och i den intersektionella knutpunkten kvinna/borgerlig/heterosexuell. Mina analyser är förankrade i detta historiska och strukturella sammanhang. De erfarenheter och den samhällskritik som skildras i dramerna är visserligen inte generaliserbara till andra historiska situationer och sociala positioner, men samtidigt har de fortfarande relevans. Dramerna kan sägas skildra ett utbrytningsförsök från en hederskultur, som fortfarande existerar, mer eller mindre påtagligt i olika samhällen och grupperingar inom dem. I en sådan är mäns positioner och relationer till varandra beroende av att kvinnors kroppar kontrolleras. Känslan av att bli ignorerad som individ och istället ses som representant för en grupp är också en erfarenhet som skär över strukturella positioner och definitioner av människor. De mekanismer som vidmakthåller förtryck och ojämlikhet har likheter oavsett om det rör sig om patriarkal, heteronormativ eller rasistisk maktutövning. Sådana mekanismer friläggs i dramaanalyserna.

1880-talet brukar betraktas som genomslagsdecenniet för den skandinaviska samhällskritiska realismen och naturalismen. Natur och sanning blev principerna för en dramaturgi som strävade efter att representera en observerbar verklighet. Som företrädare för den nydanande dramatiken har främst Henrik Ibsen och August Strindberg kommit att stå. Deras pjäser

har blivit typexemplen på hur sådana dramer är konstruerade och har bildat mönster för tolkning. Framställningen bygger på en litteratur- och teaterhistorisk konstruktion som intresserar sig för det nyskapande och är förknippad med tanken om progression. Genredrag från en äldre tradition har på så vis negligerats. Läsarten har likriktats och 1880-talets samhällskritiska realism och naturalism har gjorts mer enhetlig och genomslagskraftig än vad den var. Som Toril Moi skriver i *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* (2006) sker det moderna genombrottet gradvis under en period av dryga 50 år, då en mängd olika författar- och teaterstrategier var i omlopp.¹⁴ En del var förenliga med det Moi benämner estetisk idealism och den moral som den utgick från, andra bröt mot den.

Begreppet idealism kan förstås på flera olika sätt och kommer att användas både i denna inledning och i det teorikapitel som följer. Jag vill därför redan här förklara hur jag använder det. Jag återkommer sedan till begreppet i kapitel 2, där jag mer utförligt behandlar idealism samt de dramaturgiska normer och konventioner som var kopplade till idealismen. Toril Moi betonar att hon med idealism varken talar om ett filosofiskt system eller en idealisering i psykoanalytisk bemärkelse. Hon avser ett estetiskt ideal och en praktik, där etik och estetik hade ett nära samband, och att dessa var förhärskande i det kulturella rummet under 1800-talet.¹⁵ I avhandlingen *”Det gör godt att skåda”. Bildning, moral och underhållning i dramatik och offentlig debatt under teatersäsongen 1868–69 i Stockholm* (1991) betraktar István Molnár idealism som en uppsättning regler, normer och idealtillstånd. Idealismens förespråkare menade att dessa borde upprätthållas både i det privata och det offentliga livet.¹⁶ Med utgångspunkt i Mojs och Molnárs bruk avser jag med idealism vissa sammanhängande konstnärliga, dramaturgiska och etiska ideal, normer och regler som möttes i teaterns konventioner.

Inspirerad av Mojs Ibsenstudie sätter jag idealismens moral och dramaturgiska normer i centrum för analyserna. De höll fortfarande ett grepp om de offentliga teatrarna och påverkade hur ett drama kunde vara komponerat om det skulle bli spelat under 1880-talet. De dramatiker som ville ha sina dramer uppsatta på ansedda teaterscener hade att förhålla sig till idealismen i valet av sina författarstrategier. Dramatiker gjorde detta på olika villkor och genusstrukturer påverkade valen och möjligheterna. Jag ser alltså 1880-talets

svenska teater som en arena där normer för kvinnlighet och manlighet påverkade hur en kvinna respektive en man kunde skriva pjäser och få dem uppsatta. De kunde förhålla sig till idealismens moral på olika sätt. Men jag menar också att Agrell, Benedictsson och Leffler belyser den borgerliga familjen och äktenskapet från en annan position än de manliga författarna. Deras berättelser blir därmed annorlunda och därför använder de andra dramaturgiska medel. De tre kvinnliga dramatikerens position som kvinnor både i en patriarkal borgerlighet och specifikt inom teatern har alltså varit en central utgångspunkt för mitt tänkande kring pjäserna.

Normer för kvinnlighet, kärlek och sexualitet står i centrum i Agrells, Benedictssons och Lefflers 1880-talsdramatik, och den kritiserar det borgerliga patriarkala äktenskapet och familjen. Det var ämnen som var känsliga att behandla från ett kritiskt perspektiv på teaterscenen, också för manliga dramatiker som Ibsen och Strindberg. På de nordiska huvudstadsscenerna gjordes tolv uppsättningar av Lefflers dramer under 1880-talet, med enaktaren "En räddande engel" som den största publiksuccén. Av Agrells pjäser gjordes tretton uppsättningar på dessa scener.¹⁷ Benedictssons enaktare *I telefon* blev också en scensuccé och kom att spelas ofta under de följande decennierna.¹⁸ Den fråga som infinner sig är då hur pjäserna kunde bli antagna på teatrar och vissa av dem också så populära. David Gedin menar att å ena sidan var det mer komplicerat och känsligt för en kvinna att framträda i offentligheten än för en man, men å andra sidan löpte inte de kvinnliga åttitalisterna samma risk som sina manliga radikala kolleger att få sina alster bedömda som råa. Gedin framhåller också tidens naiva förståelse av "realism" som en mer eller mindre direkt representation av verkligheten. I skildringar av känsliga ämnen, till exempel sexualitet, sågs detta representationsätt som ett hot mot den borgerliga samhällsstrukturen.¹⁹ Hur ett drama komponerades spelade alltså roll för hur representationen av alternativa moraluppfattningar och sanningsbegrepp uppfattades i relation till tidens krav på sedlighet. Det är befogat att anta att teaterinstitutionens normer för moral och sedlighet påverkade kompositionen av Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik. Frågan är då vilken funktion de sentimentala och melodramatiska dragen har i berättelserna och hur de kan relateras till teaternas moraldiskurs.

Agrell, Benedictsson och Leffler skriver sin dramatik och får den uppsatt på teatrar i en tid av förändringar och med flera normer och dramaturgiska strategier i omlopp, både inom teaterinstitutionen och på det litterära fältet. Teater- och litteraturhistorien om 1880-talet har dock i regel skrivits i solidaritet med den framväxande naturalistiska och modernistiska teatern, som radikalt bröt med idealismens moral och didaktiska funktion. Det präglar också den tidigare forskningen om de tres dramatiska författarskap.

Enkelt konstruerade indignationsstycken eller modern dramatik

Anne Charlotte Leffler är den av de tre författarna vars dramatik är mest utforskad medan det, förutom kortfattade beskrivningar och kommentarer i den biografiska litteraturen, finns ytterst lite om Victoria Benedictssons författarskap för scenen. *Den bergtagna* (1890) står visserligen i centrum i flera undersökningar men dramat relateras till prosafragmentet och utan att vikt läggs vid form eller förutsättningar i teaterns normer och konventioner. Alfhild Agrells författarskap har överhuvudtaget ådragit sig ringa intresse i forskarvärlden, påpekar Ingeborg Nordin Hennel i sin biografi om Agrell.²⁰

Inom den rika genusorienterade forskningen om det svenska moderna genombrottets kvinnliga författarskap bidrar alltså dramatiken och teatern endast marginellt till bilden av kvinnors författar- och etableringsstrategier liksom hur motstånd mot en patriarkal diskurs om kvinnor och sökande efter ett alternativ formuleras. Fokus ligger på romanen och kortprosan vid sidan av den biografiskt inriktade litteraturen.²¹ I denna forskning behandlas både hur kvinnoliv och -text präglas av en identitetsproblematik, underordning och brist på självständighet samt visionen om en jämställd kärleksrelation. Det är motiv som också är centrala i mina analyser av Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer, men jag visar hur dessa gestaltas i texter som är skrivna för teaterscenen, alltså för ett specifikt institutionellt sammanhang som skiljer sig från prosalitteraturens.

Bland de olika verken i denna tidigare forskning bör särskilt nämnas Yvonne Lefflers artikel "Maskspel och dubbelexponering. Berättartekniska

strategier hos kvinnliga 1880-talsförfattare” i antologin *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talsförfattare* (1997). Analyserna i den och dess utgångspunkter tangerar det andra delsyftet med min studie, nämligen att lyfta fram kompositionsteknikens ambivalens mellan brott mot och följsamhet med moraliska normer. Yvonne Leffler utläser ett avancerat maskspel där den kvinnliga författaren ofta gömmer sig bakom olika roller, både som biologisk författare och fiktiv berättare. Hon ser det som en konsekvens av den kvinnliga författarens sociala situation i slutet av 1800-talet. Resultatet är en ambivalent berättarhållning som bidrar till en censurering av budskapet och därmed en otydlig tematik. Framför allt är det Victoria Benedictssons och Mathilda Mallings texter som får ge exempel på textinterna censurstrategier som synvinkelskiften och dubbelexponering men analysen omfattar till exempel också Alfhild Agrells novell ”Skymning” (1885).²² Till skillnad från Yvonne Lefflers iakttagelser i de skönlitterära prosatexterna menar jag att de dramer som jag studerar har en tydlig tematik. Den öppnar sig om de sentimentala och melodramatiska genrekonventionerna ges en betydelsebärande funktion och ses som gestaltungsmedel för moraliska konflikter, känslor och relationer. Jag kopplar dem dessutom till en institutionell norm, det vill säga den estetiska idealismens moral och publiktilltal och diskuterar greppens modifierande eller normbrytande potential. I antologin *Bakom maskerna* finns även två artiklar som berör dubblingar, kontraster och sammanfall i kompositionen av de kvinnliga fiktiva personerna och hur de skapar dubbelheter i berättelserna. I ”Kvinnlighet och konstnärskap. Anne Charlotte Lefflers roman *En sommarsaga*” behandlar Alva Uddenberg skildringen av den problematiska livssituationen för kvinnan i det sena 1800-talet genom en narratologisk analys som centreras kring romanens huvudperson Ulla. Jessica Rahm finner med en liknande metod en dold historia om kvinnoförtryck och frigörelse i artikeln ”Vit som liljan, röd som synden. En omtolkning av Alfhild Agrells roman *Guds drömmare*”.²³ I de dramer som jag behandlar uppfattar jag inte gestaltningen av kvinnoliv och förtryck som något fördolt, däremot finns en stor öppenhet för olika läsningar med olika grad av radikalitet.²⁴

Det är framför allt Agrells, Benedictssons och Lefflers liv i relation till författarskapen som ansetts intressanta i tidigare forskning. Maj Sylvans av-

handling *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg* (1984) och Monica Lauritzens *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt* (2012) är biografier, där referat och kommentarer av dramernas handling blir en del av livsberättelsen.²⁵ Båda författarna återger och kommenterar också delar av dramernas mottagande i tidningar och tidskrifter. I *Alfhild Agrell. Rebellen, humorist, berättare* (2014) bygger Ingeborg Nordin Hennel en berättelse om Agrells liv och författarskap på det jämförelsevis lilla biografiska material som finns bevarat. Berättelsen visar hur central Agrell var som dramatiker i Norden i början av 1880-talet.²⁶ Beskrivningar och kommentarer om handling och form i dramerna samt mottagandet av dem vävs in i skildringen av hennes liv. I *Dömd och glömd. En studie i Alfhild Agrells liv och dikt* (1981) behandlar Nordin Hennel hela författarskapet från en biografisk-psykologisk utgångspunkt. Här finns ett avsnitt om Agrells kvinnosyn som bland annat bygger på analyser av *Räddad*, *Dömd* och *Ensam*. Nordin Hennel finner att de kvinnoerfarenheter som Agrell gestaltar spänner över ett brett register. Det tema som återkommer och varierar i hennes texter är kvinnans längtan efter att förverkliga kärleken. Nordin Hennel ställer frågan om vad denna "fixering" beror på och vart den leder.²⁷ Den besvaras genom att hon relaterar de litterära texterna till forskning om hur flickors uppfostran såg ut och hur kvinnors vuxenliv tedde sig. Dramernas form och dess betydelse för tolkningen uppmärksammas dock inte.

I *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap* (2008) skriver Lisbeth Larsson mot den forskning som bidragit till att göra Benedictssons tragiska död till utgångspunkt för tolkningen av hennes författarskap.²⁸ Larsson ger viss inblick i samarbetet mellan Axel Lundegård och Benedictsson kring dramat *Final*. Både *Final* och *I telefon* nämns i Birgitta Holms *Victoria Benedictsson* (2007) och i Margareta Sjögrens *Rep utan knutar* (1979).²⁹ Det är framför allt pjäsernas uppkomstsammanhang, och i Holms biografi även pjäsernas status i det moderna genombrottets offentlighet, som fokuseras. Tematik och form kommenteras endast kortfattat. Holm menar att *Final* är ett typiskt 1880-talsdrama med avslöjanden, be-
drägerier och ekonomiska krascher, men att det går "att läsa fram spännande skikt som rör den kvinnliga skrivprocessen".³⁰ *I telefon* finner Holm intressant därför att den tecknar teknikhistoria, genom att inkorporera nymodig-

heten telefonen som ett dramaturgiskt element.³¹ Mellan raderna i Holms text framgår att de spänningsskapande, underhållande dragen i *Final* som är typiska för den dramatik som oftast sattes upp på 1880-talets scener gör att hon finner pjäsen mindre intressant. Det är slående att Holm ägnar mer intresse åt *I telefon* där hon kan visa att Benedictsson gör något nytt. Dramaturgin i Benedictssons pjäser förefaller inte passa in i berättelsen om Benedictsson som en modern och nyskapande författare. Möjligen kan detta vara skälet till att hennes dramatik ägnats så liten uppmärksamhet inom forskningen överhuvudtaget.

De melodramatiska dragen och påverkan av en tradition med anknytning till det borgerliga sentimentala dramat har noterats i tidigare forskning, men det har inte lagts någon vikt vid deras dramaturgiska betydelse. I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (1993) uppmärksammar Nordin Hennel, som tidigare nämnts, melodramatiska drag i Agrells alster när hon pekar på över- och underdrift. Agrell uttrycker sig både mindre nyanserat och samtidigt försiktigare än sina manliga kolleger. Nordin Hennel ser detta som strategier för den som talar ur ett emotionellt och intellektuellt underläge. Hon liknar Agrells texter vid ett janusansikte, som speglar ambivalensen i 1800-talets kvinnliga livssammanhang och i den kvinnliga författarens situation.³² I biografien från 2014 betraktar Nordin Hennel däremot de melodramatiska genredragen som del av teaterns normer när hon nämner dessa i samband med iakttagelsen att Agrells dramatik inte var nyskapande till formen.³³ Nordin Hennel konstaterar de melodramatiska greppens förekomst men analyserar inte deras dramaturgiska och betydelsebärande funktion. I *Ny svensk teaterhistoria* (2007) behandlar Nordin Hennel Agrells och Lefflers dramatik helt översiktligt i en artikel vars huvudsakliga innehåll berör Elise Hwasser. Den blir exempel på kvinnligt problemdrama och på det tidiga 1880-talets tro på scenen som ett genuspolitiskt forum.³⁴ I avhandlingen *Den avväpnande förtroligheten* (1996) uppmärksammar Anna Lyngfelt också drag och en tradition med anknytning till det borgerliga sentimentala dramat och melodramat. Hon visar bland annat de tablåliknande visuella strukturerna i "En räddande engel" och analyserar *I telefon* utifrån dramaformen proverb. Det huvudsakliga syftet är att visa inflytandet från salongstraditionens dramagenrer på svenska enaktare från perioden 1869–1890. Analyserna utförs huvud-

sakligen för att dra slutsatser om enaktaren som genre. Ansatsen är genealogisk med syfte att skriva fram en formell och innehållsmässig utveckling.³⁵

De melodramatiska dragen har också betraktats som bristfälligheter och ointressant traditionalism i relation till modernitet eller förklarats utifrån psykoanalytiska teorier. Som tidigare nämnts skriver Per Arne Tjäder i avsnittet "Åttiotalsgenerationen" i *Den svenska litteraturen* (1988) om kvinnors så kallade efterklangslitteratur, att pjäserna förefaller enkelt konstruerade med melodramatiska grepp och schablonartade dramapersoner.³⁶ Här framgår, förutom kopplingen mellan de melodramatiska greppen och indignationsepitetet, bristande konstnärlighet som grund för den pejorativa uppfattning som bildades om framför allt Agrells dramer i slutet av 1800-talet och som varit livaktig genom hela 1900-talet. Mycket av den genusinriktade forskningen har strävat efter att befria Lefflers och Agrells dramatik från melodrama- och indignationsstämpeln. I *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* (1999) avfärdar Mona Lagerström de iakttagelser av melodramatiska drag som Tjäder med flera gör. Hon utför sedan en äreräddning av Leffler, genom att placera hennes dramatik innanför en tysk estetisk tradition. Huvudsakligen går Lagerström till storms mot det beroende av Henrik Ibsen och Bjørnstjerne Bjørnsons dramatik som varit ett starkt drag i litteraturhistorieskrivningen. Lagerström menar att Leffler i sina 1870-talsdramer *Skådespelerskan*, *Under toffeln* och *Elfan* behärskade det psykologiska karaktärsdramat långt innan Ibsen skrev sitt *Dockhem*. Hon visar också i sina analyser att genusideologiskt skiljer sig Lefflers 1870-talsdramatik från Bjørnsons tidiga äktenskapsdramatik.³⁷ I en kortfattad och grundläggande dramaturgisk analys av *Sanna kvinnor* i *Det moderna genombrottets dramer* (2004) bygger Yvonne Leffler på Lagerströms forskning och konstaterar att dramat är exemplariskt uppbyggt i fråga om den dramatiska kurvan, men också att kompositionen avviker från det psykologiska karaktärsdramats krav.³⁸ Även Anna Cavallin lutar sig i viss mån på Mona Lagerströms koppling av Anne Charlotte Lefflers dramatik till det tyska välgjorda dramat när hon tar en utgångspunkt i att *Sanna kvinnor* och *Familjelycka* är karaktärsdrivna. I artikeln "Patriarkens position och det dotterliga motståndet" gör hon fäderna, deras position och makt i familjen till analysens huvudsak.³⁹

I monografen *Anne Charlotte Leffler and Modernist Drama. True Women and New Women on the Fin-de-Siècle Scandinavian Stage* (2012) vill Lynn R. Wilkinson lyfta fram Lefflers modernitet. I avsnittet om *Sanna kvinnor* tar det sig uttryck i att hon vill visa att dramat är så mycket mer än ett melodrama. Inspirerad av Toril Mois verk om Ibsens utveckling till en modernistisk författare visar Wilkinson Lefflers nyckelroll för den nya dramatik och den nya teater som växte fram under de sista decennierna av 1800-talet, men rekonstruerar också dialogen mellan olika dramatiker om äktenskap och kön under denna period.⁴⁰ Hon behandlar alla Lefflers dramer, inklusive några pjäser som Leffler skrev avsedda att uppföras i familjens och vännernas krets. Wilkinson inför begreppet kritisk realism för en riktning inom den tidiga modernismen, vilken hon menar emanerar från Ibsens dramatik. Denna riktning gav kvinnorna ett språk för att kritisera sin situation och för att föreställa sig något bättre, en ideal värld.⁴¹ Wilkinson knyter dock inte denna estetik på ett tydligt sätt till Lefflers pjäser och undersöker inte heller hur den fungerar. Jag är enig med Wilkinson om att genredrag som är kompatibla med idealismens moral möjliggjorde för kvinnor att presentera en radikal berättelse för scenen. Jag delar dock inte Wilkinsons syn på att Ibsen bidrog med denna nya "ism" för kvinnliga dramatiker att använda, utan snarare att de, liksom Ibsen, skapade egna dramaturgiska mönster med grund i de normer och konventioner som var i omlopp på teatrarna.

I *Fältets herrar* (2004) ger David Gedin August Strindberg en särskild plats men studerar flera författare under 1880-talet. Agrells och Lefflers dramatik finns med i materialet. Den behandlas framför allt i samband med att begreppen tendenslitteratur och indignationsdramatik utreds. Benedictsson behandlas enbart utifrån sin prosa. Gedin framhåller att de kvinnliga författarna under 1880-talet var kringgårdade av regler som försvårade för dem att skapa sig positioner på ett framväxande autonomt litterärt fält. Varken dramernas komposition eller teaterinstitutionen förs in i diskussionen av Agrell och Leffler.⁴² Gedins litteratursociologiska studie kan placeras i samma tradition som Toril Mois Ibsenstudie, med den skillnaden att Moi kombinerar det kultursociologiska perspektivet med formella analyser. Hennes studie utgår från en kritik av det hon, med Fredric Jamesons vokabulär, benämner modernismideologi och som hon menar har strukturerat synen på det sena

1800-talets samhällskritiska realism och naturalism i historieskrivningen. Ett snävt textinternt formalistiskt synsätt har förlagt den centrala estetiska brytpunkten mellan realism och modernism, menar hon, när det egentliga brottet för tidens författare stod mellan estetisk idealism och det hon kallar protomodernism. Den sistnämnda termen är Mois samlingsbeteckning för den formellt sett heterogena antiidealistiska litteratur som skrevs under perioden 1870–1914 innan modernismens hegemoniska ställning hade etablerats.⁴³ Trots denna alternativa utgångspunkt struktureras Mois analyser av en traditionell litteratur- och teaterhistorisk föreställning om en progressiv utveckling och en dualism mellan idealism och konservatism å ena sidan och det hon kallar protomodernism och radikalism å den andra. Ibsen befriar sig successivt från 1800-talets estetiska idealism genom ett ironiskt (metaestetiskt) förhållningssätt och går mot en skeptisk realism.

Mois inledande diskussioner om den estetiska idealismen som ett centralt kulturellt paradigm under 1880-talet har, som tidigare framhållits, varit avgörande för det historiografiska fundamentet för mina analyser. Min studie bryter dock med den progressionstanke och den dualism som Moi upprättar. Dessa strukturerar för övrigt också både Wilkinsons och Lyngfelts studier. Jag är inte ute efter att teckna någon konstnärlig eller idémässig progression, och är heller inte intresserad av att visa hur de tre dramatikererna bidrog till framväxten av en modernistisk dramatik eller en konstnärlig avantgardistisk teater. Snarare vill jag visa hur de navigerar i förhållande till idealismens moraluppfattning som påverkade teatrarnas normer och konventioner. Hur omsätts dessa i de tre kvinnliga dramatikerens pjäser? Förhållandet mellan radikalitet och estetik är inte så entydigt som i Mois studie, snarare studerar jag en rörelse eller spänning mellan tradition och nyskapande i dramernas erfarenhetsberättelser.

På sätt och vis tangerar min syn Nordin Hennels sätt att se på de melodramatiska dragen eftersom jag också menar att Agrell, Benedictsson och Leffler skriver från en kulturell position med mindre svängrum i förhållande till teaterns normer och konventioner än sina manliga radikala kolleger. Däremot ser jag inte de melodramatiska genredragen som ett uttryck för en känsla av ett intellektuellt och emotionellt underläge, så som Nordin Hennel gör. De är författarstrategier som var i omlopp under 1880-talet och som

dessa kvinnliga dramatiker medvetet valde utifrån sin position och i förhållande till det de ville gestalta.⁴⁴ De melodramatiska och sentimentala dragen liksom förhållningssättet till idealismens moralkrav i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik kan därför inte entydigt ses som symptom på vare sig konservatism, underläge eller bristfällig förmåga. Min utgångspunkt är att Agrell, Benedictsson och Leffler var fullfjädrade dramatiker. Då är det rimligt att anta att de använde sina stilgrepp på ett medvetet och fruktbart sätt i relation till den för tiden moderna tematik de ville gestalta samt till teaterns funktion och publikrelation.

Också dramatikernas positioner i privatlivet är relevanta. Jag betraktar dem som centrala för de erfarenheter som skildras i dramaten och som en utgångspunkt för den kritik som riktas mot äktenskapet, kärleken och samhället. Jag kommer dock inte att, som i den biografiska forskningen, härleda dramernas berättelser till enskilda erfarenheter i Agrells, Benedictssons och Lefflers liv. Min uppfattning är emellertid att deras sociala positioner som borgerliga kvinnor, utifrån vilka de tre författarna iakttar och förnimmar både sitt eget och andra människors liv, kommer till uttryck i gestaltningarna för scenen. Det är erfarenheter och perspektiv som de måste hitta ett språk för att kunna uttrycka i en teaterinstitution, vars moral och estetiska normer innefattade ett kvinnoideal som bara gav plats åt vissa erfarenheter och perspektiv. För att göra detta omsätter de författarstrategier som finns till hands och leker med institutionella restriktioner och möjligheter.

Disposition

I det kapitel som följer härnäst preciseras innebörden i centrala begrepp, så som melodramatiska och sentimentala genredrag, erfarenhet, känslor, frihet och kärlek. Jag resonerar fördjupande kring begreppen utifrån teori. Kapitel avslutas med en redogörelse för studiens metod. I kapitel 2 placerar jag idealism, melodrama och sentimentalitet i ett historiskt sammanhang. Det utmynnar i en beskrivning av de kvinnliga författarnas position i teaterlivet och hur deras pjäser förhåller sig till det som för övrigt visades på två svenska scener, Kungliga dramatiska teatern och Nya teatern i Stockholm. Dessa teatrar förefaller ha varit viktiga för Agrell, Benedictsson och Leffler. Jag

utgår från arkivmaterial, recensioner och den tidigare forskning som finns på området. Resonemang kring valet av de pjäser som studien behandlar kopplas till den bild som jag tecknar där.

Därefter följer i kapitel 3 en analys av de kvinnliga huvudpersonernas dramaturgiska positioner i *Sanna kvinnor* (1883) och *Räddad* (1883). För att mejsla fram dessa jämför jag främst med Nora i *Et dukkehjem* (1879) men också med kompositionen av annan dramatik både från 1880-talet och perioderna dessförinnan. Dramernas ensidighet i perspektivet på äktenskapet och familjelivet ligger till grund för benämningarna indignationsdramatik och tendensdramatik. Jag vill visa att ensidigheten är funktionell i relation till dramernas gestaltning av en kvinnlig individ som hävdar sin självständighet och ett sanningsanspråk för sin känslomässiga erfarenhet. Dessutom är den anpassad till den receptionslogik och det publiktilltal som präglade 1880-talets offentliga teatrar.

De tre följande kapitlen är indelade efter dramatiker och centrala teman i deras pjäser. I kapitel 4 behandlas gestaltningen av identitet, kärlek och frihet i den unga kvinnans liv i Anne Charlotte Lefflers *Elfván* (1880), "En räddande engel" och *Hur man gör godt* (1885). Kapitel 5 ägnas åt gestaltningen av moderskap och kärleken i framför allt Alfhild Agrells *Dömd* (1884) och *Ensam* (1886), men visa delar bygger också på analys av *Räddad*. Självständighet och omsorg uppmärksammas som två motiv kopplade till moderskapet och kärleken. I kapitel 6 behandlas gestaltningen av kärlekens förutsättning och visioner om kärlekens beskaffenhet i Victoria Benedictssons *Final* (1885) och *I telefon* (1887). I det avslutande kapitel 7 sammanfattar jag och för ett resonemang kring dramernas idéer om frihet och en framtida socialitet.

Det finns likheter i motivval, i gestaltningen av erfarenheter, i genuskritiken och i användandet av de melodramatiska greppen i Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser. Jag kommer att lyfta in jämförelser mellan de tre dramatikererna. Samtliga analyser och diskussioner behandlar hur de melodramatiska genredragen används samt hur gestaltningen förhåller sig till idealismens moral, dramaturgiska normer och receptionslogik. *Hur* erfarenhetstematiken och genuskritiken gestalts är alltså en central del av analyserna, liksom på vilket sätt gestaltningen utgör ett normbrott mot idealismen eller är följsam med den.

KAPITEL I

Läsart – teoretiska och metodiska utgångspunkter

I det här kapitlet presenterar jag feministisk teori och genreteori för att skapa en stadgande konstruktion för dramaanalyserna. Genom teorierna redogör jag för utgångspunkterna för mitt tänkande, klargör hur jag använder begrepp, vad analyserna går ut på och slutligen hur jag genomför dem. De tydliggör det perspektiv som min läsning har. Denna moderna teori är ett av flera verktyg som jag använder för att lyfta fram och diskutera de dramaturgiska och ideologiska spörsmålen i dramerna. Teoribygget har vuxit fram ur reflektionerna kring dramerna och det historiska sammanhang som jag tecknat i inledningsavsnittet. Ambitionen har varit att låta teori och empiri gå i dialog med varandra utan att ge teori av en specifik tänkare en alltför dominerande, styrande funktion i dramaanalysen. Jag har därmed velat undvika att göra dramernas feministiska berättelse till den moderna teorins ockuperade land. Det går naturligtvis att utläsa en feministisk berättelse om identitet, kärlek och frihet utan teoribygget, men detta belyser olika aspekter av berättelsen och tydliggör vad som står på spel i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik. Användandet av flera teoretikers tankegångar ser jag också som nödvändigt eftersom studien behandlar både dramaturgiska frågor och genuspolitiska. Sonia Kruks och Iris Marion Young går med sina teorier i politisk filosofi respektive politisk teori i fotspåren av Simone de Beauvoirs existentialism. Adriana Cavareros filosofiska studier befinner sig

i den feministiska tradition som betonar könsskillnad. Kulturteoretikern Sara Ahmed rör sig i en poststrukturalistisk konstruktivistisk tradition. De kan därför tyckas vara något omaka kamrater att ta med på färden. De tre första förenas dock av en syn på subjektet som förkroppsligat och hos Ahmed är det främst idén om känslors riktning mellan subjekt och objekt som är intressant för min studie. Jag använder alltså inte dessa teoretikers hela idékomplex, utan utgår från några av deras idéer för att belysa olika aspekter av min analys.

Valet av den fenomenologiska feministiska tradition som utgår från Simone de Beauvoirs och Jean-Paul Sartres idéer har sin upprinnelse i ett intresse att utforska hur begreppet erfarenhet kan användas som utgångspunkt för feministisk analys. Identiteten hos individer med ett visst kön, en viss hudfärg eller socioekonomisk bakgrund i en viss tid och en viss kultur är aldrig densamma. Likväl kan de ge uttryck för liknande erfarenheter av hur de blir bemötta och kan uppleva tillgången till sociala och ekonomiska resurser på samma sätt. Erfarenhet är på så vis ett viktigt politiskt och vetenskapligt redskap. Jag har därmed valt att lägga tonvikten på individens agens och relationer till andra individer. Den diskursivt påverkade, handlande och kännande individen är utgångspunkt för analyserna. Behovet av ett instrument för att kunna diskutera identitet som en företeelse beroende av relationer mellan individer har lett till valet av Adriana Cavareros idéer. Cavareros distinktion mellan vem och vad en individ är kommer ursprungligen från Hannah Arendts politiska filosofi. Den bidrar till att dramernas gestaltning av kroppsliga och psykologiska mänskliga behov i relation till sociala maktstrukturer kan belysas på ett sätt som berör själva kärnan i devisen "det personliga är politiskt". Utgångspunkten i den kännande individens erfarenhet och identitet förenas med ett ideologikritiskt tänkande. Jag är intresserad av dramernas protagonister som dramaturgiska och mimetiska konstruktioner av förkroppsligade handlande subjekt, liksom av den ideologikritiska potential som finns i dessa konstruktioner.

Redogörelsen och diskussionen av det teoretiska fundamentet i detta kapitel är strukturerat utifrån några av studiens nyckelbegrepp: melodrama, känslor, erfarenhet, identitet, kärlek och frihet. Kapitlet utmynnar i en beskrivning av metod och teorins tillämpning.

En melodramatisk fenomenologisk mimesis

I sin studie av perioden 1880–1920 presenterar Ben Singer (2001) en syn på melodrama som väl belyser den kulturella spridning och det genomslag som melodramatiska genredrag hade på teatern efter 1800-talets mitt. Han föreslår att melodrama bör betraktas som någonting mellan en etablerad specifik enhetlig genre och ett genomgripande modus som spänner över flera genrer. Detta melodramatiska spektrum karaktäriseras av en uppsättning typiska genredrag: a) en appellstruktur avsedd att väcka känslor, b) en betoning av känslomässiga tillstånd i dramaturgin, c) polariserade positioner för att dramatisera moraliska konflikter, d) icke-klassiska dramaturgiska mekanismer, e) visuella effekter.⁴⁵ Singer är främst intresserad av melodramatiska strukturer i film, men hans förståelse av melodrama som något som genomsyrar många genrer och som är kopplat till en uppsättning dramaturgiska särdrag är adekvat i förhållande till drama och teater under den period som jag behandlar. Nackdelen med det mellanting eller modus som Singer talar om är att det är relativt ogripbart. Därför vill jag snarare betrakta melodrama som en uppsättning konventioner inom teatern. De dramaturgiska genredrag eller motiv som Singer räknar upp varierar i melodramat, den borgerliga dramen, historiedramat och den sentimentala borgerliga tragedin. De genrebeteckningar som användes för pjäser är heller inte entydiga, vare sig i primärt material från 1880-talet eller i forskningslitteraturen. Åtskillnaden mellan dessa pjäsgenrers karaktäristiska drag kommer därför inte att vara viktig i mina analyser utan fokus ligger på de gemensamma särdrag som utvecklats till normer och konventioner i 1800-talets teater. Inte heller är relationen mellan sentimentalitet och det melodramatiska av avgörande betydelse, utan sentimentalitet ser jag som en del av ett melodramatiskt modus som berör ett dramas appellstruktur. Relationen mellan sentimentalitet och det melodramatiska diskuteras däremot ur ett historiskt perspektiv i kapitel 2.

De melodramatiska konventionerna förhöll sig till idealismens moral och teaterns didaktiska uppgift som påverkade relationen mellan scen och salong. De influerade därmed också kraven på hur ett drama skulle komponeras. I *Känslans röst* (2002) framhåller Maria Karlsson att melodramat brukar betraktas som en ambivalent genre med potential att lyfta fram mar-

ginaliserade värden och sociala problem lika väl som att befästa rådande ordningar. Meningarna om huruvida det är en konservativ eller progressiv genre går isär i forskningen.⁴⁶ Jag menar att de melodramatiska genredragen bär med sig en förväntningshorisont, det vill säga spår från tidigare berättelser och genrer där de har ingått, men de är inte låsta till en specifik ideologi eller diskurs, utan den beror på hur de omsätts dramaturgiskt och på den teatrala och i övrigt kulturella och sociala kontexten. I Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik betraktar jag de melodramatiska elementen som dynamiska strukturer som de tre dramatikererna omsätter på sina specifika sätt, för att gestalta kvinnors erfarenheter av en identitetsproblematik, kärleksrelationer och äktenskapet.

Genom studiet av hur de melodramatiska elementen omsätts i relation till idealismens moraldiskurs kan också dramernas genuskritiska eller normbrytande strategier belysas. Melodramatiska genredrag kan, beroende på hur de omsätts, betona radikaliteten i den genuskritiska utsagan men också modifiera den. Varken dramaturgiska eller feministiska normbrott behöver dock nödvändigtvis förhålla sig ikonoklastiskt till normen. De melodramatiska elementen kan också skapa en ambivalens i berättelsen, i förhållande till idealismens moral. I sådana fall bidrar de till ett stort tolkningsutrymme som möjliggör realiseringar på scenen som i olika grad är följsamma med eller bryter mot idealismens moralnormer.

Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer berättar om kroppsliga och känslomässiga erfarenheter och de melodramatiska strukturerna har också en viktig mimesis-funktion. Bland de melodramatiska karaktäristiska drag som Ben Singer framhåller har betoningen av känslomässiga tillstånd en privilegierad plats i mina analyser. Singer påpekar att sambandet mellan melodrama och expressionistisk överdrift är en grundläggande idé som är vida spridd och accepterad hos melodramateoretiker.⁴⁷ Peter Brooks knyter till exempel melodramats excess till ambitionen att förmedla något förträngt som inte kan uttryckas med vardagsspråket. Detta förträngda tillhör en domän för andliga värden som han benämner "det moraliskt ockulta" och som består av fragmenterade rester av myter som förlorat sin sakrala laddning. Melodramat lokaliserar och artikulerar denna avskurna dimension av andlig mening och dito värde som människan är avskuren från i vardagslivet.

Brooks upprättar en förbindelse mellan det moraliskt ockulta och psykoanalysens fokus på det omedvetna. De är strukturerade på samma sätt och hårbärgerar människans mest grundläggande begär och förbud.⁴⁸

Med utgångspunkt i Brooks idéer har psykoanalysen och melodramat blivit väl etablerade bundsförvanter. Via läsningar av Freud och psykoanalysen har också hysteri förknippats med melodramats känslomässiga överdrift och därigenom setts som en kroppslig representation av något undertryckt. Jan Campbell tar bland annat den feministiska filmforskningen som exempel. I den klassiska Hollywoodfilmens narrativ betraktas kvinnor som förtryckta genom att de förnekas subjektivitet och den melodramatiska excessen kopplas samman med hysteri och som en reaktion på förtrycket. I vissa studier uttrycker hysterin en förkroppsligad femininitet och i andra en alienerad, fragmenterad sådan. Huvudpersonernas känslomässiga urladdningar har setts som uttryck för mod och lidande och som representationer av en dödlig och farlig kvinnlig sexualitet.⁴⁹ Teatervetaren Elin Diamond laborerar med ett förkroppsligat mimesis-begrepp. Med utgångspunkt i Ibsens realism i slutet av 1800-talet avtäckes hon hur ett platoniskt sanningsbegrepp, både i realismen som estetisk inriktning och i vetenskapen, legitimerades genom gestaltningen av melodramats fallna kvinna som hysteriker. Samtidigt, menar hon, destabiliserar gestaltningen av den kroppsligt utlevda hysterin detta sanningsanspråk. Det melodramatiska blir realismens dubblering, en feministisk mimicry som kan omstörta en klassisk realistisk mimesis.⁵⁰

Liksom Diamond uppfattar jag en subversiv potential i den melodramatiska excessen. De kvinnliga huvudpersonerna i Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser agerar på ett sätt som ifrågasätter den patriarkala ideologins sanningsanspråk likväl som idealismens moraliska diskurs. Mina analyser lyfter också i likhet med feministiska filmstudier från 1980- och 90-talen fram hur de melodramatiska elementen uttrycker egenskaper och tillstånd som lidande, mod och fragmenterad identitet. Till skillnad från denna tidigare forskning frikopplar jag emellertid den melodramatiska excessen i dramatexterna från en psykoanalytisk tolkningsmodell och från en kvinnlig hysteri som tecken på något undertryckt. De melodramatiska genredragen tillhör för det första inte ett marginaliserat uttryckssätt i 1880-talets teater och dramatik. En syn på de melodramatiska elementen som marginaliserade

utgår från en historiografisk konstruktion där det klassiska dramat ses som ursprungligt, med en arvtagare i en 1800-talsrealism som ges en hegemonisk position i 1880-talets kultur gentemot vilken melodramats struktur sätts. En sådan realism har verkat normerande i traditionell historieskrivning och därmed i teoribildningen, men det betyder inte att den var det i 1880-talets kultur. För det andra menar jag att hysteri med sin genealogi bidrar till att associera kvinnors kroppslighet och känslomässiga expressivitet med något negativt och problematiskt, för att inte säga patologiskt. Jag vill därför inte göra den kopplingen till vare sig kvinnlighet eller melodramats starka känsloutryck. För det tredje ser jag inte heller att kopplingen till psykoanalysen skulle vara nödvändig för att betrakta den melodramatiskt känslomässiga styrkan som uttryck för upplevelser som inte legitimerades innanför ramar för teaterinstitutionens eller 1880-talssamhällets rådande ordning. Psykoanalysen blir ett användbart redskap i den mån en narrativ dominant struktur i texter ses motsvara en hegemonisk struktur i ett samhälle som på något vis står i konflikt med individens omedvetna. Sådana strukturalistiska systembyggen rimmar illa med min syn på dramatikern som en agent i ett fält där hen väljer sina dramatiska strategier utifrån sin position och vad hen vill gestalta, och i relation till den horisont av möjligheter och restriktioner som fältet tillhandahåller.

Till skillnad från Brooks och de feministiska teoretikerna betraktar jag de melodramatiska uttrycksmedlen som en etablerad mimesis-praktik under den aktuella perioden. I *Känslans röst* ser Maria Karlsson det melodramatiska som

ett historiskt betingat uttryckssätt vilket ofta, men inte alltid, söker kunskap om och/eller tydliggör perifera eller dolda krafter, fenomen, tillstånd, principer etcetera hos individen och i kulturen. Dessa behöver inte primärt vara av moralisk eller etisk karaktär som Brooks föreslår utan kan, som flera forskare hävdar, mycket väl röra andra förhållanden.⁵¹

Hon frigör därigenom det melodramatiska från den bestämmande orientering mot psykologiska och kulturella system som enligt Brooks ger det

mening, men behåller det melodramatiskas potential att uttrycka något marginaliserat eller tystat hos en individ eller i en kultur. Singer betraktar på liknande vis melodrama som ett "klusterbegrepp", vilket innebär att han ser "melodrama som en term vars betydelse varierar från fall till fall i relation till olika konfigureringar av en uppsättning av grundläggande drag och konstituerande faktorer".⁵² Som jag förstår Singer menar han att det melodramatiska får olika utseende och effekt beroende på hur de grundläggande komponenter som jag presenterar i detta avsnitts inledning kombineras, och avhängigt den övergripande kompositionen av berättelsen.

I de pjäser som jag analyserar förekommer den melodramatiska excessen i en komposition där de kvinnliga huvudpersonerna och deras situationer utgör berättelsernas nav. Dessa dramapersoner äger ett större psykologiserat djup och allsidighet i skildringen än melodramats schematiska typer. Snarare än att melodramatisk polarisering och hyperbol, som hos Brooks, skulle peka på en struktur i det omedvetna och representera något undertryckt menar jag att dessa dramaturgiska element signalerar något om dessa huvudpersoners situationer och reaktioner på dem, i form av sinnestillstånd, känslor och kroppsliga förnimmelser. De melodramatiska elementen i pjäsernas konstruktion tydliggör positioner och moraliska dilemman och exponerar dramapersonernas egenart. Jag ser alltså dessa drag som författarpraktiker förenliga med realism. De bidrar till en fenomenologisk mimesis kopplad till en berättelse om en kroppslig erfarenhet som varken är undertryckt eller avskuren från en realistisk representation. En sådan syn gör det möjligt att förstå de melodramatiska elementen i kvinnornas dramatik som en mimetisk praktik med syfte att dramatisera känslomässiga erfarenheter och moraliska konflikter. Det gör dem intressanta i relation till dramernas berättelser om identitet, kärlek och äktenskap. De melodramatiska genredragen betraktar jag därmed som viktiga i dramernas appellstruktur, men också som instrument för att gestalta känslomässiga reaktioner och handlingar på dramernas tematiska nivå.

Känslor och dramernas receptionslogik

Ordet känsla kan betyda mycket och i forskningslitteratur används dessutom flera ord nästan synonymt. Orden emotioner, känslor och affektioner används dessutom på olika sätt inom olika traditioner. Än mer komplicerat blir det när utgångspunkt tas i engelskspråkig forskningslitteratur, då engelskans vardagsspråk har fler ord. *Emotion, feeling, sensation* etcetera ger nyanser och skillnader som det svenska ordet känslor inte visar. Sonia Kruks talar omväxlande om känslor (*feelings*) och emotioner (*emotions*). Hon vill med det antyda att det finns en kännande sida i emotioner. Medan enkla känslor, till exempel frusenhet, inte behöver väcka emotioner, är nästan alla emotioner modulerade på sådana enkla känslor eller sinnliga förnimmelser.⁵³ Sara Ahmed går steget längre och menar att skillnaden mellan sensorisk upplevelse (*sensation*) och emotion bara kan vara analytisk och som sådan vilar på ett förtingligande av företeelser. Erfarenheten och igenkänningen av smärta som just smärta, till exempel, inbegriper komplexa former av association mellan sensorisk upplevelse och andra känslonivåer. Ahmed väljer ordet intryck (*impression*) för att undvika analytiska distinktioner mellan kroppsliga sensationer, känslor och tankar samt för att komma närmare mänsklig erfarenhet.⁵⁴ I de dramer som jag analyserar använder jag ordet känsla på samma inkluderande vis, det vill säga jag betraktar det som en beteckning för ett sammansatt fenomen med en både sinnlig och mental sida, liksom för både direkta och mer långvariga psykologiskt förankrade sinnestillstånd, förnimmelser och reaktioner. Centralt är också att känslor är relationella. De involverar (re)aktioner eller relationer i riktning mot eller bort från objekt eller andra individer i den kännande personens sociala miljö. Känslor riktas mot objekt, som de på så vis skapar och är också skapade genom kontakt med objekt, skriver Ahmed. Inget av dessa sätt att närma sig ett objekt förutsätter att det har en materiell existens, det kan också vara föreställt eller bestå av ett minne. En känsla är en effekt av ett möte som orienterar det kännande subjektet bort från eller närmare objektet. I bemärkelsen att känslor involverar en riktning mot ett objekt är de intentionella. De är *om* någonting.⁵⁵

Bland de karaktäristiska drag som Ben Singer tillskriver det melodra-

matiska är en appellstruktur avsedd att väcka känslor hos läsaren eller åskådaren. Agrell, Benedictsson och Leffler skrev sina dramer för en teater med en sådan receptionslogik. Centralt i tidens pjäsutbud på teatrar stod frågor om moral och publikens känslomässiga reaktioner togs i anspråk för att övertyga om det rätta. Men Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer skulle inte som de gängse pjäserna på teatern befästa rådande normer utan de var kritiska mot dem. De skulle inte skapa försoning utan insikt och upprördhet. För att diskutera dramernas appellstruktur utgår jag från Ahmeds tanke att känslor produceras som cirkulationseffekter. Det som cirkulerar är effekter av individers känslomässiga svar på objekt. Reaktionerna på dessa objekt kan variera mellan individer, men de kan också likna varandra och skapa ett "jag" eller ett "vi". Rum i vilka delade känslor står på spel och förefaller omge oss som en täthet i luften, eller som en atmosfär, kallar Ahmed intensiva. Men känslor som produceras i sådana rum ger inte bara förhöjd spänning, de är också i spänning. Ahmed påpekar att känslor i sin intensitet involverar missförstånd och även när vi hyser samma känslor behöver vi inte nödvändigtvis ha samma relation till känslan. Delade känslor behöver inte innebära att känna samma känsla. I min analys av dramernas appellstruktur fokuserar jag på själva objekten och särskilt sådana som med Ahmeds vokabulär har potentialen att bli "klibbiga", det vill säga har den kvaliteten att de lätt kan dra åt sig eller producera känsloeffekter som cirkulerar.⁵⁶ Objekten i min analys utgörs av tematiska och dramaturgiska element i pjäserna. Jag diskuterar en avsedd känsloeffekt på en läsare, och i förlängningen en teaterpublik, med grund i dramernas komposition via en jämförelse med teaterns normer och konventioner under den aktuella tiden.

En känsloeffekt är det som kan uppkomma hos läsaren eller i en publik på grund av uppbyggnaden och berättelsen och som möjliggör att dramerna kan påverka. Pjäserna interPELLERAR en mottagare som en individ med vissa ståndpunkter kring orättvisor och lidande. Ahmed analyserar ett brev adresserat till allmänheten om det fysiska lidande som landminor orsakar människor och menar att det syftar till att uppmäna till handlingskraft via en omväg genom ledsnad och ilska över beskrivningen av människors smärta och lidande. På samma sätt belyser mina analyser hur bland annat användandet av melodramatiska drag medverkar till att få en läsare eller teater-

publik att reagera på de kvinnliga protagonisternas utsatthet och lidande för att medvetandegöra och skapa en kritisk ståndpunkt mot en djup orättvisa. Ahmed menar att anspråk på lidande och smärta på något vis måste kopplas till vad dessa tillstånd gör med kroppar som upplever dem. Det att bevittna andras smärta är att läsa kroppar som tecken på smärta. Ahmed föreslår att etiken i att svara på smärta och lidande ligger i att hålla sig öppen för att påverkas av det man inte själv kan känna eller uppleva.⁵⁷ En sådan etik är relevant för min förståelse av receptionslogiken i de pjäser som jag analyserar.

Dramernas receptionslogik indikerar olika former av avsedd känslomässig reaktion hos en läsare/publik. Sandra Lee Bartky diskuterar sympati som utgångspunkt för ett solidariskt förhållningssätt i feministisk praktik. Med grund i den tyske filosofen Max Schelers fenomenologiska begrepp *Mitgefühl* gör hon en uppdelning av fenomenet sympati i fyra olika kategorier. Den första benämner hon sann medkänsla. Den innebär att känna likadant och i samma ögonblick som en annan person, med grund i att känslorna har samma orsak: den andra personens sorg är ens egen och vice versa, utan någon objektrelation till den andres känsla, känslans objekt ligger utanför båda personerna och är gemensam. Den andra typen av sympati kallar Bartky emotionell smitta. En sådan uppstår till exempel när man smittas av en stämning av glädje eller sorg utan att ens känslor medvetet är riktade mot en annan person eller att man vet orsaken till stämningen. Bartky exemplifierar också sådan emotionell smitta med masspsykologiska fenomen som kan föra individer till handlingar bortom sina intentioner.⁵⁸ Översatt till Ahmeds vokabulär blir själva intensiteten som flera individers känslor skapar i ett rum objektet för känslan. Den tredje formen för sympati är emotionell identifikation. Den uppstår genom att en individ känner med annan person så till den grad att hen förlorar sig helt i den andre, eller införlivar den andres ego med sitt eget. Scheler relaterar sådan identifikation bland annat till drömmar, hypnos, bandet mellan mor och barn samt till psykisk sjukdom och menar att den, liksom den emotionella smittan, är av litet moraliskt värde eftersom den inte befinner sig på ett medvetet plan och direkt motarbetar utveckling och befastande av en djup subjektivitet. Genom att hänvisa till den feministiska pedagogen och filosofen Nel Nodings beskrivning av omsorg ifrågasätter Bartky Schelers resonemang. Hon ser denna form av sym-

pati som ett produktivt medvetet tillstånd av emotionell identifikation, som individen medvetet kan försätta sig i. Genom att tillfälligt trycka tillbaka impulsen att analysera och planera kan betraktaren ta emot den omsorgsbehövande individens känslor och se med dennes ögon. Den fjärde kategorin av sympati benämner Scheler äkta medkänsla och den grundar sig i andras manifesterade känslouttryck som direkta intentionella objekt, det vill säga i förmågan att föreställa sig den andres situation och "känna med" denne. Till skillnad från den första kategorin av sympati, sann medkänsla, som enligt Bartky innehåller individens egoistiska återupptäckt av sig själv i den andre, har äkta medkänsla en kärleksfull eller snarare solidarisk orientering mot en annan individ. Denne ses som åtskild den betraktande individens själv och i en situation som också är åtskild den egna. Den andra individens position just som en annan och olik mig själv behålls i denna typ av medkänsla och förutsätter medvetenheten om en distans till den andre. Utifrån detta slags sympati föreslår Bartky *feeling-with another* som grunden för en feministisk solidaritet och ett systemskap som sträcker sig bortom en identitetspolitik. Positionen innebär en solidaritet som medger en viss distans till den person vars situation vi sätter oss in i, men från en jämställd position med erkännande av den andra personens agentskap.⁵⁹ I mina analyser laborerar jag främst med denna "äkta medkänsla" och den första kategorin, "sann medkänsla", för att diskutera dramernas appellstruktur.

Analysen behandlar inte bara känslor i relation till en läsare och en tänkt publik. utan också på en tematisk nivå, i konstruktionen av dramapersonernas känslor, uttryckta som reaktioner och handlingar. I en kritik av Ahmeds sätt att resonera konstaterar Margareth Wetherell att känslor som effekter av objekt inte cirkulerar fritt utan har en hemvist i situationer och i relationer mellan mänskliga sociala aktörer.⁶⁰ I likhet med Wetherell betonar jag att känslor produceras i sociala och relationella situationer mellan förkroppsligade subjekt. Mina analyser rör gestaltningen av dramapersonernas känslor som reaktioner på mötet med situationer och individer i deras sociala rum. Jag ser känslouttrycken som centrala komponenter i dramernas erfarenhetsberättelser.

Erfarenhet och det förkroppsligade subjektet

Att inte bli betraktad som en självständig individ i egen rätt utan som någon som är till för andra kan upplevas som djupt splittrande och främmandegörande. Sonia Kruks påtalar att en sådan alienation kan upplevas på flera olika sätt. Till exempel kan individen erfara en situation av social objektivering. Situationen upplevs som ett misslyckande eller ett problem, i vilka fysiska och sociala aspekter blandas.⁶¹ I Agrells, Benedictssons och Leffers pjäser intresserar jag mig för representationen av en sådan alienation som följd av den strukturella objektivering och underordning som präglade borgerliga 1800-talskvinnors tillvaro som döttrar, hustrur, mödrar och älskarinnor. Objektiveringen och den möjliga erfarenheten av den som en alienerande situation kan också beskrivas med den italienska filosofen Adriana Cavareros feministiska teorier. De bygger vidare på Hannah Arendts distinktion mellan den filosofiska bestämningen av *vem* någon är och *vad* någon är.⁶² Kvinnor är enligt Cavarero klämda mellan två typer av maktlöshet som berör både deras status som unika personer och definitionen av dem som kvinnor. Cavarero identifierar först en generell brist på det hon kallar politiska scener, där en kvinna kan exponera sin unika personlighet genom handling och därmed visa vem hon är. I tillägg framhåller hon den genomgripande symboliska ordningen, vilken definierar vad en kvinna är, till exempel maka, mor eller älskarinna, det vill säga något i relation till en man. Patriarkala sociala strukturer tenderar att reducera vem en kvinna är till vad hon är.⁶³ Att skaffa utrymme för en kvinna att visa vem hon är har således en frihetlig dimension och kan bidra till en vidgning av den socialt bestämda position som hon har tilldelats. Spänningen mellan vem en person är och vad hon är betraktar jag som central för det emancipationsprojekt som ligger i grunden för dramernas tematik och dramaturgi.

Cavareros resonemang kring den symboliska ordningen implicerar en social eller ideologisk nivå i den filosofiska bestämningen av vad en människa är. Men Cavarero intresserar sig främst för människans partikulära förkroppsligade tillstånd och utvecklar inte några ingående resonemang vare sig om den filosofiska universella definitionen eller en persons sociala bestämning. Eftersom individen agerar i ett socialt strukturerat samman-

hang som påverkar hennes liv och handlingsutrymme behöver Cavareros resonemang kompletteras. Det gör jag med hänvisning till den feministiska forskningstradition som tagit utgångspunkt i Simone de Beauvoirs fenomenologiska idéer och den centrala kategorin *the lived body*. Iris Marion Young förklarar att termen avser tanken att individen agerar i en specifik sociokulturell kontext. Det sker i relation till givna materiella och sociala restriktioner. Den socialt och historiskt bestämda begränsningen och tillgången till frihet är inte jämlikt fördelad i det sociala rummet. Utformningen av särskilda tillgångar, regler, normer och preferenser skapar de begränsningar som vi kallar sociala grupper, baserade på genus, klass, ras, ålder etcetera.⁶⁴ Young talar om sådana grupper som serier. En serie är ett kollektiv, vars medlemmar passivt förenas av den relation deras handlingar har till den sociala miljön. Begreppet serialitet som myntats av Jean-Paul Sartre understryker att kollektivet har en oorganiserad karaktär och avser rutinens och vanehandlingarnas nivå i den sociala existensen, vilken är normbunden och socialt strukturerad.⁶⁵ I min läsning av Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik förstås den sociala bestämningen av vad en kvinna är utifrån sådana strukturer. De melodramatiska elementen bidrar till att gestalta den situation som de kvinnliga huvudpersonerna konstrueras i. Pjäserna är didaktiska och syftar till att ingripa i kvinnors sociala underordning och begränsade positioner. De kan betraktas som estetiska och ideologiska konstruktioner byggda på igenkännbara element hämtade från den sociala kontexten.

Young understryker att eftersom all erfarenhet är ideologiskt medierad klarar sig inte en feministisk analys utan genusbegreppet. I individens sociala miljö, som formas av normer, traditioner och praxis, ingår serierna som tilldelar individen den position som hen måste hantera.⁶⁶ I Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer intresserar jag mig för skildringen av levd erfarenhet utifrån en position som tilldelats individer som delar serien kvinna och dessutom serien borgerlig samhällsklass. Genom att betrakta genus som en serie, vilken påverkar den sociala positionen och förenar kvinnor med externa band kan den subjektiva erfarenhetens strukturella dimension betonas. Även om varje individ kan reagera och handla på olika sätt utifrån positionen finns också en gemensam grund för erfarenheten genom det handlingsutrymme som den sociala miljös materiella och ideologiska

förhållanden påverkar. I analyserna av pjäserna intresserar jag mig främst för situationer skildrade som begränsande. Huvudpersonerna strävar mot ett större handlingsutrymme. I fokus står hur de kroppsliga och emotionella erfarenheter, som därvidlag gestaltas, synliggör och ifrågasätter den sociala miljöns materiella och ideologiska förhållanden.

Berättelser om erfarenhet, skriver Young, kan ses som ett specifikt modus av språk, som uttrycker subjektivitet. Det beskriver individens känslor, motiv och reaktioner, så som de påverkar och är påverkade av de sammanhang i vilka individerna befinner sig.⁶⁷ Dramerna skildrar känslor och kroppsliga upplevelser som inte erkändes eller rymdes i 1880-talets dominerande patriarkala strukturer som definierade *vad* en kvinna var och inte heller inom ramarna för idealismens konventionella normer för dramatik. Denna dimension är viktig att uppmärksamma för att synliggöra radikaliteten i dramernas behandling av genusnormer och av äktenskapet. Huvudpersonerna, vilka framför allt kommer att vara utgångspunkt för analyserna, gestaltar handlingar, kroppsliga och känslomässiga upplevelser som är knutna till en social position. Genom studiet av dessa vill jag komma åt det motstånd som görs i dramerna mot de normativa genusstrukturer som teatern hade att socialisera in publiken i.

Sonia Kruks hänvisar till en fenomenologisk materialism, i vilken medvetandet inte betraktas som avskilt från kroppen. Mänsklig erfarenhet betraktas som förkroppsligad subjektivitet, i vilken en organisk eller faktisk dimension är samtidig med en medvetandedimension utan att någon dualism mellan dessa upprättas.⁶⁸ Termerna subjekt och subjektivitet ska förstås på ett sådant vis i mina analyser, det vill säga som förkroppsligade utan någon över- eller underordning av vare sig kropp eller medvetande. Subjektet omfattar intellekt, känslor och kroppsliga förnimmelser. I vissa av analysernas diskussioner finns emellertid anledning att tala om kropp i relation till medvetande. En av de strukturella och materiella begränsningar för kvinnor som dramerna gestaltar är knuten till synen på kvinnors kroppar. Genom att uppmärksamma det Kruks kallar medvetandedimension, det vill säga representationen av intellektuella och moraliska egenskaper hos de kvinnliga karaktärerna vill jag visa hur en alternativ syn på kvinnor konstrueras i relation till den rådande ordningens reducering av dem till kroppar.

Identitet och det berättarbara självet

I Iris Marion Youngs syn på genus som serialitet knyts, som tidigare nämnts, kvinnor samman, inte för att de delar en identitet utan av sina handlingar i relation till den sociala miljöns strukturer och praktiker. En sådan syn på genus låter sig förenas med Adriana Cavareros syn på identitet. För henne är identitet inte i första hand förankrad i sociala strukturer utan knuten till en persons individualitet och för denna är livshistorien central. *The narratable self* är ett nyckelbegrepp knutet till *vem* en människa är.⁶⁹ Det avser ett själv som korresponderar med livshistorien och som från födseln exponeras på livsvärldens interaktiva scen. Cavarero bygger vidare på Hannah Arendts idé att människan befinner sig i en konstituerande relation till andra människor när hon påpekar att varje människa är beroende av en annan individ för åtkomsten av sin livshistoria. Vi kommer visserligen också i kontakt med livshistorien via minnet, som ständigt återberättar den för oss, men kan till exempel inte själva minnas vår födelse eller de första barndomsåren. Genom berättelsen om livshistorien får individen en känsla av att äga ett unikt själv.⁷⁰ Med tanken om individens identitet som kopplad till ett berättarbart själv utvecklar Cavarero Arendts idé om det konstituerande framträdandet inför den andre. Människan lever med vetskapen om att hon själv, liksom alla andra individer, är berättarbar.⁷¹ När en individ reduceras till *vad* hon är och förnekas att träda fram som berättarbar och unik inför den andre påverkas alltså synen på den egna identiteten. Att bli negligerad som unik individ innebär att bli utsatt för en smärtsam handling.

Enligt Cavarero råder inget motsatsförhållande mellan *vad* och *vem* en människa är utan snarare ett spänningsförhållande. Följaktligen, menar jag, kan inte det unika självet och livshistorien betraktas som helt och hållet individuella. Kruks resonemang tangerar Arendts och Cavareros idéer kring distinktionen mellan *vad* och *vem* en person är och poängterar spänningen mellan dessa dimensioner: Genom att individer placeras i socialt strukturerade serier och därmed är passivt förenade förändrar varje individs handlingar betydelsen av andra medlemmars agerande, och genom de andras handlingar förändras betydelsen av de egna.⁷² Det passiva enandet via yttre

strukturer medför gemensamma drag i de unika livshistorierna. Omvänt har den unika individ som med sin livshistoria gör motstånd eller överskrider de sociala restriktionerna för serien en potential att förändra dem för fler än för sig själv. Individens livsföring som bryter med sociala gränssättningar har därmed en politisk förändringspotential.

Centralt både i Cavareros resonemang om livshistoriens innebörd för identiteten och för mina dramaanalyser är att varje individ har *känslan* av att äga ett unikt själv, och att den åtföljs av ett begär efter den enhet som berättelsen om livshistorien ger. Cavarero ser identitet som en "instabil och substanslös enhet" som varje människa har ett behov av att känna.⁷³ Exponeringen av självet för omvärlden medverkar till upplevelsen av en enhetlig identitet. Samtidigt som exponeringen är konstituerande gör den individen sårbar, då den utsätter människan för andras ord och handlingar, vilka är påverkade av diskursens bestämning av *vad* hen är. En behandling som inte tar hänsyn till *vem* en individ är kan upplevas som våld.⁷⁴ Cavareros idéer tangerar Kruks resonemang om att objektifiering kan upplevas som alienation. De har också beröringspunkter med Judith Butlers idéer om det sociala livets interpellation av subjekt som kan innebära ett våld mot individen.⁷⁵ I *Excitable Speech* (1997) beskriver Butler interpellationen i relation till en konstituerande lingvistisk sårbarhet hos subjektet. Hon framhåller att interpellationens alienerande effekt ofta har som resultat att en person blir konfronterad med benämningar som inte alls stämmer överens med vem hen upplever sig vara, men betonar själva benämmandet och den sedimenterade historia som ligger i namnet som smärtans kärnpunkt.⁷⁶ Hos Cavarero ligger fokus på känslan av att *vem* en är inte adresseras och inte har någon plats alls på den scen där namngivningen pågår.

I mina dramaanalyser kommer jag främst att använda Cavareros idé om människans begär att få sitt unika själv sett av den andre och den frihetliga dimensionen som finns i att exponera vem en kvinna är i relation till de normerande diskurser och praktiker som talar om vad hon är. Idén belyser identitetsproblematiken och strävan efter att utvidga gränserna för den borgerliga kvinnans position som gestaltas i dramerna. Analyserna av de kvinnliga huvudpersonernas interaktioner med de andra dramapersonerna och

den sociala miljö som konstrueras i dramernas sociala universum fokuserar individens begär efter att bli sedd som unik individ och tillgången till känslan av en enhetlig identitet.

Kärlek

Distinktionen mellan vem och vad en människa är har betydelse också för diskussionen av gestaltningen av kärlek i dramerna. För Cavarero är den ömsesidiga exponeringen av två personers unika själv grundförutsättningen för kärleken. Ömsesidigheten i riktningen mot den andre och begäret efter den andres livshistoria är centrala. Två berättarbara själv kompletterar varandra genom delaktigheten i sina begär. Den älskande lägger sin livshistoria i den andres vård och denne lär sig den utantill, det vill säga läser historien "med hjärtat". I kärleksrelationen förnimmer individen den andre i sin konstitutionella ömtålighet. Dess språk talas utanför den sociala scenens förhandlingar som bygger på *vad* en människa är, skriver Cavarero.

I kärleksrelationen sammanfaller det ömsesidiga delandet av livshistorier med kroppens språk, i en rytm som alternerar fram och tillbaka mellan kroppslighet och berättande. Ett sinnligt och sexuellt begär sammanfaller alltså med begäret till den andres själv. I kärleken är individens unika själv förkroppsligat och omöjligt att ersätta. Cavarero polemiserar mot uppfattningen om kärlek som mest perfekt då eros isoleras från det biografiska berättandet. Hon talar om den sortens kärlek som en modern myt, men med ett uns av sanning därför att traditionellt sett har män kunnat hantera kärleken så. En kärlek som utesluter det biografiska berättandet förutsätter ett snitt mellan kropp och själ och ger eros autonomi. Enligt Cavarero har kvinnor, traditionellt sett, varit mer benägna att anamma en syn på kärlek som innefattar det biografiska berättandets språk. Genom en romantisk stereotyp har kvinnor därmed setts som sentimentala, med en benägenhet för fantasier om kärleken, på ett sätt som verkat kväljande för förespråkarna av eroticismens envælde. Kvinnors så kallade sentimentalism hänger samman med en riktning mot den andre individens unika själv och en amorös scen, i vilken livshistoria och förkroppsligad existens är oskiljbara. Cavarero vänder sig också mot föreställningen att den erotiska kärleken (*eros*) och

döden (*thanatos*) sammanfaller och att de två älskande upplöses i en virvel av ingenting. I sammansmältandet med varandra, invänder hon, återföds de älskande i det ömtåliga tillstånd de hade i begynnelsen av sin existens. De frågar inte efter utplåning utan om acceptans. I kärleksakten är individen glömsk inför sina personliga kvaliteter och *vad* hon är socialt, och på grund av denna avklädande glömska kan hen plötsligt komma ihåg det ursprungliga sammanfallet mellan existensen och liv.⁷⁷

Till skillnad från vänskapen, som kan mångfaldigas och göra två till ett nätverk av individer, är kärlekens karaktär exklusiv och det är, enligt Cavarero, dess tragiska sida. Den fångar de älskande i en dualistisk scen och gör världen och andra till en bakgrund. I kärleken ser visserligen individen den andres konstitutionella ömtålighet, men den erbjuder inte något skydd. I denna typ av relation exponerar individen sitt själv totalt och ohjälpligt, men det betyder inte att hen med automatik framträder som outbyttbar för den andre. I den utsatthet och sårbarhet som detta innebär ligger ytterligare en tragisk, eller snarare grym, sida av kärleksrelationen. Om kärleken inte är ömsesidig är det bara den ena individens själv som framträder. Hur mycket en person än älskar riskerar hen att förbli en oförlöst unik individ i relationen och ett *vad* inför ett *vem*.⁷⁸

Jag är inte enig med Cavarero i alla stycken av hur hon beskriver kärleken. Särskilt svårartad är hennes kategoriska indelning av beteenden i kvinnligt och manligt, som, även om den grundar sig på hur det sett ut i historien, är generaliserande. Överhuvudtaget är avsaknaden av diskussion av utgångspunkten i manligt och kvinnligt som helt stabila och odiskutabla kategorier en brist i hennes teoribygge. Också hennes syn på att kärlekens exklusiva tvåsamhet skulle innebära att den står utanför "världen", det vill säga det sociala, förefaller problematisk och skulle behöva underbyggas bättre. Som jag förstår hennes resonemang utesluter hon inte genusmaktrelationen ur kärlekens tvåsamhet. I förlängningen av hennes resonemang, om att män traditionellt haft en benägenhet att isolera och överordna eros samt om kvinnors riktning mot ett själv i kärleksrelationen, ligger att kvinnor och män har gått in i kärleksrelationer från olika maktpositioner och utifrån olika sociala behov. En individ som självklart kan se sig själv och också ses av andra som en självständig individ har inte samma behov av att få sitt unika själv be-

kräftat i kärleksrelationen som den utan social självständighet och med begränsad tillgång till sociala scener, där hens unika själv kan exponeras. Den individuella identiteten och den sociala är aldrig helt separerbara, inte ens i kärleken. Cavareros påpekande om att en kärleksuppfattning som innefattar individens livsberättelse nedsättande betraktats som kväljande sentimentalism lyfter också fram en maktrelation. Att som Cavarero ge livsberättelsen en central plats i kärleksrelationen och se kärleken som det tydligaste beviset på att det unika i en människa alltid har ett ansikte, en röst, en blick, en kropp och ett kön har därmed enligt min mening en genuspolitisk potential.⁷⁹

I mina analyser av kärleken och kritiken av genusmaktordningen i de tre dramatikernas texter kommer jag att ta avstamp i de distinktioner som Cavarero gör kring kärleksrelationen. Föreningen av kroppens och det biografiska berättandet kommer att ställas mot kärleksuppfattningen som innebär att eros isoleras och överordnas. Kärleksakten som ett återfödande kommer att lyftas fram samt sårbarheten som individen utsätter sig för i kärleksrelationen. Också den distinktion mellan vänskap och kärlek som Cavarero gör kommer att återopas.

Frihet

De dramer av Agrell, Benedictsson och Leffler som ingår i min undersökning har ett samhällsförändrande syfte som riktar sig mot de strukturer och praktiker som producerar serierna genus och samhällsklass. De är i den mening politiska. Det politiska projektet kan ses som en frihetssträvan med syfte att vidga de gränser som omgärdar borgerliga kvinnors sociala position. Att hävda kvinnor som unika individer får en frihetlig betydelse, då sociala strukturer och praktiker situerar dem som funktioner i andras liv. Analysen av dramerna kommer att fokusera hur frihetsprojektet gestaltas i kvinnors relationer till andra människor. En central sådan är den heterosexuella kärleksrelationen och äktenskapet, men också relationen mellan föräldrar och barn, i synnerhet relationen mellan mödrar och döttrar.

Cavarero använder "det politiska" i Arendts mening som ett delat handlingsutrymme, i vilket unika individer interagerar – med Cavareros ord en "sann politisk scen".⁸⁰ Kvinnor har förnekats en sådan interaktiv scen, delad

av många i offentlighetens ljus. Hemmet och privatlivet har mestadels varit platsen för deras existens. Vänskap kvinnor emellan har därför varit viktig för ömsesidig exponering av kvinnors berättarbara själv. Cavarero påminner också om att det ömsesidiga berättandet av livshistorier fick en politisk funktion i de medvetandehöjande grupperna i 1970-talets kvinnorörelse. Då kvinnors historier sammanflätades på en separatistisk scen kunde ett perspektiv på världen som gjorde anspråk på neutralitet men i själva verket var anpassat till mäns önsknings och behov dekonstrueras. Kvinnors berättande om sig själva och bekräftande av andra kvinnors berättande innebar legitimering av en identitet som låg utanför den standardiserade manliga, universella blicken.⁸¹ Referensen till 1970-talets kvinnorörelse tydliggör den politiska potentialen i historieberättandet om det personliga och vikten av det ömsesidiga relationella handlandet.

Hannah Arendt föreslår att det faktum att varje individuellt liv till slut kan berättas som en historia med en början och ett slut är det förpolitiska och förhistoriska villkoret för historieskrivning. Cavarero går ett steg längre. Hon formulerar detta villkor som varje individs berättarbarhet, vilket föregår den berättelse eller historia som den specifika individen sedan lever och lämnar bakom sig.⁸² Det är inte bara i berättandet om det personliga som jag förlägger en politisk potential i dramerna utan också i de gestaltade kvinnornas begär att få sina unika själv sedda av andra individer. Den politiska potentialen ligger i varje individs vetskap om att hon själv liksom alla andra människor är berättarbar, det vill säga en unik individ. Hos Cavarero, som hos Arendt, utgår den politiska potentialen från det grundläggande livsvillkoret att vi som unika personer framträder som kroppar i världen och lever i en pluralitet av unika personer och i relation till dessa andra.⁸³ Detta partikulära, förkroppsligade, relationella tillstånd är gemensamt för alla människor, det vill säga universellt.

I *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005) utgår Cavarero från rösten som ett uttryck för denna mänskliga grundförutsättning. Genom rösten uttrycks kroppsligheten hos unika varelser. Det vokala yttrandet är framför allt resonans.⁸⁴ Det är inte bara en manifestation av en persons förkroppsligade unicitet utan också en handling som manifesterar det för andra i ett materiellt varande här och nu. Det uttrycker därmed

individens relationella tillstånd till varandra. Genom framträdandet på en interaktiv scen tillsammans med andra övergår framträdandet av uniciteten från att manifesteras det ontologiska tillståndet till att verka på politikens nivå.⁸⁵ I mina dramanalyser ligger resonemanget om individens förkroppsligade unicitet och relationella tillstånd som politiskt till grund för diskussioner om hur dramernas frihetsdiskurs innefattar en vision för ett nytt slags socialitet. Dramaanalyserna berör således inte bara vad förändringen ska befria borgerliga kvinnor och den sociala miljön från utan också målet för friheten, vad den ska leda till. Med betoningen av den förkroppsligade uniciteten och det relationella tillståndet som en mänsklig grundförutsättning vill jag också betona den existentiella botten som finns i dramernas emancipationsprojekt.

I *The Human Condition* argumenterar Hannah Arendt för en uppdelning av mänsklig aktivitet i arbete (*labour*), produktion (*work*) och aktion (*action*). Inom de två förstnämnda områdena är handlingarna förbundna med livsnödvändighet och instrumentell nytta och människan är inte betydelsefull som unik individ. Endast inom aktionens område har handlingar ett annat mål än att upprätthålla livet eller fabricera något som samhället behöver för sitt sociala och materiella liv. Det är också på denna nivå som den unika individen framträder och interagerar med andra individer i politisk handling med frihet som mål. Den politiska handlingen kräver en offentlig plats där individen kan möta andra som medlem i ett kollektiv, den kräver en plats för kommunikation och talakter som exponerar individer. *Action* är en offentlig kategori och handlingar inom den har dessutom kvaliteten att initiera något nytt med oförutsägbart resultat. Det är bara på detta område som egentlig frihet kan uppnås, enligt Arendt.⁸⁶ I mina dramaanalyser kommer Arendts olika nivåer för mänsklig handling att användas för att diskutera skillnader i de frihetsanspråk för borgerliga kvinnor som görs i de olika dramerna. Som maka, mor och älskarinna begränsades deras aktionsradie till den kategori som Arendt kallar *labour*. Jag kommer att diskutera den vidgning av kvinnors sociala position som dramerna gör anspråk på med utgångspunkt i dessa nivåer. Jag utgår också från Cavareros idé om den politiska potential som ligger i underordnade individens exponering av sig själva som unika, och den möjlighet att skapa nya perspektiv på världen som bekräftelsen och legitimeringen av deras livshistorier ger.

Metod och teorins tillämpning

Undersökningen av Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer började i iakttagelserna av melodramatiska inslag i pjäserna. Variationer på de dramaturgiska genredrag som Ben Singer finner vara typiskt melodramatiska karaktäriserar dramernas komposition, om än i varierande grad:

- känslomässig excess och hyperboliskt tecknade situationer
- polariserade positioner i vilka den kvinnliga huvudpersonen ofta är försatt i offrets position och tampas med en person i antagonistisk position med ett maktövertag
- rättegångsliknande uppgörelsescener, i vilka den kvinnliga huvudpersonen gör upp med sin antagonist eller den fientliga omvärld som förtrycker henne
- tablåartade scener, i vilka kommunikationsstrukturen bygger på visuella element i en tänkt uppsättning
- kärleksrelationen och äktenskapet som centralt motiv, förenat med någon form av hinder eller problem
- variationer på motivet föräldralösa barn: barn som förlorat en förälder eller båda, barn som på något vis har skilts från sina ursprungliga familjer, barn som är omhändertagna av släktingar och på det viset socialt underlägsna
- motsättningen natur/kultur, stad/landsbygd
- inre kvaliteter ställda mot yttre, där sanning, trohet, integritet, omtanke ofta karaktäriserar den kvinnliga huvudpersonen och polariseras mot borgerskapets pengar och konventioner

De melodramatiska elementen ser jag som operativa i att skildra motiven identitet, relationer inom familjen och individens frihet. Jag tolkar motiven genom att lyfta fram de melodramatiska genredragens funktion. Det görs med en strukturalistisk och semiotisk dramaanalys, i vilken sådant som temporala aspekter och dramapersonernas positioner och relationer till varandra studeras. Likaså tas den performativa handlingen, det vill säga dramapersonernas agerande visualiserat på en tänkt scen, i beaktande.

Denna formella analys tjänar till att lyfta fram de dramaturgiska strategier som utgör dramernas retoriska nivå, det vill säga själva formuleringen av de motiv, teman och idéer som är av relevans för ideologikritiken och de alternativ till den rådande genusideologi och praxis som skisseras. I denna analys införlivas också dramernas appellstruktur, det vill säga riktningen ut mot en läsare och i förlängningen en tänkt åskådare.

I *The Sentimental Education of the Novel* (1999) betraktar Margaret Cohen litteraturhistorien som ett arkiv. Med grund i materialistisk teori, framför allt Fredric Jamesons och Pierre Bourdieus, ser hon arkiv dels som ett antal försummade verk, dels ett antal diskursiva praktiker som är knutna till ett socialt strukturerat fält. I enlighet med Cohen betraktar jag idealismens moral samt de normer och praktiker för dramakomposition som den förde med sig som en uppsättning diskursiva praktiker och institutionella restriktioner knutna till teatern.⁸⁷ Agrell, Benedictsson och Leffler komponerade sina dramer i relation till dessa och ingriper i dem med sina praktiker. Intressant för mina analyser är den strävan efter förändring eller förskjutning av den etablerade moraluppfattningen och de därtill hörande dramaturgiska konventionerna som jag ser i pjäserna. De melodramatiska elementen i dramerna betraktar jag som en del av teaterns praktiker och restriktioner för dramakomposition som Agrell, Benedictsson och Leffler utnyttjar i de ideologikritiska berättelser som kommuniceras.

För att definiera hur de melodramatiska konventionerna används innehåller analysmetoden ett komparativt inslag. Margaret Cohen menar att nyckeln till litterära texters poetik finns i den historiska samtiden och den problematik som texterna ingriper i. Poetiken måste rekonstrueras genom att a) etablera vilka andra texter en text liknar, till exempel i fråga om titlar, motiv och teman, b) jämföra med kanoniserade texter som behandlar samma problematik, c) relatera problematiken till de dominanta praktikerna från den omedelbart föregående litterära perioden, d) använda teori som bevarat de litterära och sociala frågor som stod på spel i den historiska perioden.⁸⁸ För att belysa hur teaterns normer och konventioner omsätts i Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser och hur dessa omförhandlingar förhåller sig till idealismens moral jämför jag med andra pjäser från samma tidsperiod och perioderna före. Jag har läst några melodramer och sentimen-

tala borgerliga dramer från 1800-talets första hälft och ett antal pjäser som fanns på teaterrepertoarerna under 1880-talet. Sammanlagt rör det sig om ett trettiotal dramer. För att göra detta material hanterbart har jag begränsat urvalet som representeras i studien till ett fåtal exempel på melodramer och sentimentala borgerliga dramer.

I analyskapitlet refererar jag till Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* (1784), Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* (1772), August von Kotzebues *Världsförakt och ånger* (1791) och Johan Jolins melodram *Barnhusbarnen eller Verldens dom* (1849). De tre förstnämnda pjäserna är sådana som fick ett genomslag på svenska teatrar liksom på scener i övriga Europa under 1800-talet. *Barnhusbarnen eller Verldens dom* förekom på Kungliga Dramatiska Teaterns repertoar under 1880-talet och tidigare. För hanterbarhetens skull har jag begränsat pjäserna på 1880-talets repertoarer till sådant som sattes upp på Kungliga Dramatiska Teatern och på Nya Teatern i Stockholm, under denna tid de två högst ansedda teatrarna i Sverige dit de tre aktuella dramatikererna i första hand sände sina pjäser. Till min ledning för urvalet har jag haft Georg Nordensvans *Svensk Teater* (1918) som ger en fingervisning om vad som blev publiksuccéer och stannade kvar länge på repertoarerna, vad som väckte debatt och vad som betraktades som nyheter.⁸⁹ Likaså har jag använt mig av Emil Michals repertoarförteckning från Kungliga Dramatiska Teatern samt Repertoarförteckning från Nya Teatern.⁹⁰ Framför allt är det Ibsens *Et dukkehjem* (1879) och Alexandre Dumas den yngres pjäser som jag jämför med. Ett av skälen till detta är att likheterna mellan studiens primärmaterial och dessa dramatikers verk ofta framhålls i forskningslitteraturen och de blir därför effektiva referenspunkter.

I enlighet med den sista av Cohens punkter i listan för komparation använder jag också melodramateorin som jag har presenterat i detta kapitel för analysen av pjäsernas formella och retoriska nivå, liksom annan forskningslitteratur om melodrama. Det är också här som Sara Ahmeds "affektiva ekonomier" och Sandra Bartkys kategorisering av sympatibegreppet blir operativa. Dramernas ideologikritik relateras till den feministiska och politiska filosofi som också presenterats tidigare i kapitlet. Det är nutida teori och forskning om sådana sociala frågor som stod på spel under den brytningsperiod som karaktäriserar det moderna genombrottet. Jag hänvisar också

till forskning om kvinnors sociala och kulturella position under 1800-talet.

Identitet, familje- och kärleksrelationer samt frihet är centrala motiv i de tre dramatikers alster. De ingår i en ideologikritik som riktar sig mot 1880-talets borgerliga genusnormer. Gestaltningen av "levd erfarenhet" ser jag som en central strategi i denna ideologikritik. Befästandet av de rådande genusnormerna och de därmed förbundna uppfattningarna om familjen och äktenskapet var, som tidigare nämnts, ett av de didaktiska och socialiserande syften som idealismens förespråkare tillskrev teatern. Förhållandet mellan idealismen på teatern och den sociala nivåns genusnormer kan beskrivas med Roland Barthes mytologibegrepp: pjäserna och teatern fungerade som leverantörer av en mytologi, ett slags förvrängning och skönmålning av en samhällsideologi och -praxis.⁹¹ En del av ideologikritiken i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer går ut på att visa ett sådant samband och kritiken riktar sig således både mot teatern och det sociala och kulturella rum som omger den. Men mina analyser frilägger inte bara dramernas ideologikritik, utan också ansatser till visionära idéer om kärleksrelationen, äktenskapet och friheten.

I pjäskorpusen av de trettiotal kanoniserade och marginaliserade pjäser från 1880-talets repertoarer och tidigare som jag har gått igenom som jämförande material framstår moral, heder och dygd som det allt överskuggande temat. Denna centrala plats gör det befogat att betrakta förhållningssättet till moral som ett avgörande ställningstagande i en dramatikers val av kompositionsstrategier. Idealismens moral, som står för traditionella normer och värderingar, hade fortfarande en stark position inom konsten och kulturen. Det är därför rimligt att betrakta den som en horisont för dramakompositionens restriktioner och möjligheter i 1880-talets teater. Jag relaterar därför de dramaturgiska strategierna i Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser till denna moral, för att visa på vilket sätt de var normbrytande och på vilket sätt de var kompatibla med dess normer.

Idealismens moral och relationen till en sentimental och melodramatisk teatertradition förankras historiskt i nästa kapitel och sätts i samband med 1880-talets teaterkonventioner. Dessutom behandlas Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons och Anne Charlotte Lefflers positioner inom teatern, liksom studiens pjäsurval och begräsning i tid.

KAPITEL 2

”Man ska heta Ibsen för att så våga trotsa publikens smak” – moralen, konventionerna och de kvinnliga dramatikererna

I detta kapitel tecknar jag en del av det teatersammanhang som Alfhild Agrell, Victoria Benedictsson och Anne Charlotte Leffler främst skrev sin dramatik för. Jag har avgränsat det till att behandla idealismens moral, normer och konventioner så som de kom till uttryck inom teatern och hur de sentimentala och melodramatiska genredragen förhöll sig till dem. Idealismen var en övergripande kulturell diskurs och påverkade naturligtvis andra litterära grundformer än dramatik. Det finns också gott om förbindelser mellan romankonsten och det sentimentala borgerliga dramat, melodramat och 1880-talets så kallade speldramatik. Sådana kopplingar nämns i min framställning men i första hand fokuserar teckningen av detta historiska sammanhang på dramatiken. Avsnittet är därefter främst begränsat till de tre pjäsförfattarnas position i huvudstadens teaterliv och de teatrar där deras pjäser mestadels spelades.

Moralen på teatern

Moral, heder och dygd är de allt överskuggande temana i pjäser i Kungliga Dramatiska Teaterns och Nya Teaterns repertoarer under 1880-talet. De förekommer i franska komedier, salongsdramer, tesdramer, tyska lustspel och historiedramer, men de olika kombinationerna av dramaturgiska

element i de skilda pjäserna varierar. I vissa finns en stark moraliserande, didaktisk tendens, i andra är denna mer dämpad. Kombinationen av dramaturgiska grepp ger också i en del pjäser en samhällsdebatterande tendens, medan denna saknas i andra. Moral blir i de sistnämnda en individuell affär.⁹² Ett exempel är George Sands bondedrama *Claudie*, som spelades på Nya Teatern 1885.⁹³ I detta har titelpersonen fött ett barn som sedan dött. Fadern till barnet har övergett henne när hon gick miste om ett arv. Samme man har också lurat hennes farfar att börja dricka, så att han har blivit sjuk. *Claudie* sliter nu hårt på åkrarna för att försörja sig och sin sjuke farfar. En välbeställd bondson är handlost förälskad i *Claudie*, men hans far vill att han ska gifta sig med en välbeställd ung kvinna. Pengar och kärlek står i centrum och det rör sig om starka känslor. Den unge mannen älskar *Claudie* så mycket att han är beredd att slänga sig framför oxen om han inte får gifta sig med henne; han förmår inte annat än att ligga på logen med ansiktet i höet för att kväva sin jämmer. I rättegångsliknande scener diskuteras om han kan gifta sig med någon som har haft ett föräktenskapligt barn. Det långdragna slutet landar i harmoni och den unge mannen får sin *Claudie*.

Konflikten mellan kärlek och pengar är del i en sentimental berättelsestruktur. Det är också bondsonens sorg. Den representerar ett annat karaktäristiskt drag i den sentimentala berättelsen som ofta hänger samman med motivet kärlek eller pengar, nämligen konflikten mellan individens kärlekslycka och det kollektivt bästa.⁹⁴ Dessa konflikter är vanliga dramaturgiska element i de pjäser som jag har gått igenom, både dem som spelades före 1880-talet och under detta decennium. I *Claudie* polemiseras mot plikten för en ung kvinna att gifta sig med den som hon har haft en föräktenskaplig relation med, och den unge bondsonens förtvivlan över att inte få den han älskar är accentuerad. Dessa drag kan naturligtvis ses som retoriska instrument för att väcka tankar kring ett orättfärdigt normsystem. Kärleksintrigen är dock överordnad moraltemat. Dramaturgiskt utgör *Claudies* utomäktenskapliga förbindelse och föräldrarnas önskan att sonen ska gifta sig välbärgat de hinder som måste överkommas för att samförståndet som pjäsen slutar i ska kunna råda och kärleken segra.⁹⁵ Den hårbärgerar därför inte, i likhet med de flesta andra av pjäserna, en tydlig ideologikritik. Frekvensen av motiven dygd och moral i pjäskorpusen gör det befogat att betrakta dem

som knutna till teaterinstitutionen. Sedligheten var viktig i den konservativa borgerligheten under 1880-talet och de estetiska diskussionerna präglades ofta av frågan om moral: vad kunde visas och diskuteras i offentligheten och på vilket sätt kunde det göras?

Att moral var en faktor som avgjorde vilka pjäser som sattes upp på de kungliga teatrarnas scener i de nordiska länderna visar Margareta Wirmarks genomgång av material över vad som refuserades på huvudstadsteatrarna 1879–99. Kvalitetsbedömningarna av lektörer och censorer grundade sig till stor del på en moralisk censur. Wirmark tar utlåtanden från lektören Ernst Lindqvist, verksam på Kungliga Dramatiska Teatern 1883–88, som exempel. Han hänvisar ”påfallande ofta till publiksmaken” och avvisar sådana pjäser som han finner moraliskt stötande.⁹⁶ Wirmark lyfter också fram att vissa av Ibsens pjäser refuserades på de nordiska nationalscenerna och kritiserades hårt på moraliska grunder i recensioner. På flera ställen i framställningen återkommer hon till hur framför allt *Gengångare* (1883) blev ett slagfält om moral och estetik. På Kungliga Dramatiska Teatern refuserades den först, innan Anders Willman tillträdde teaterchefsposten.⁹⁷ För de dramatiker som företrädde nya idéer var det inte lätt att få fotfäste på teatern. Dessutom fanns en inre censur, i och med att det långt ifrån var säkert att instruktörer och skådespelare satte upp en pjäs så som dramatikern önskade.⁹⁸ Litteraturvetaren David Gedin ställer en realism, som sågs som en direkt representation av verkligheten, mot idealrealismens förskönade världar. I skildringar av känsliga ämnen, som till exempel sexualitet, sågs en direkt representation som ett hot mot den borgerliga samhällsstrukturen.⁹⁹

Gedin menar att begreppet sedlighet är så centralt för det borgerliga 1800-talssamhället att det inbegriper hela dess etiska och estetiska grundval. Under 1800-talet utvecklades begreppet mot den nutida, smalare betydelsen av att uteslutande syfta på sexualmoral och sexuellt beteende. Ännu under sekelslutet uppfattades osedlighet emellertid som ett hot mot hela det borgerliga samhället, eftersom den automatiskt innebar ett ifrågasättande av ett helt värdesystem som svarade för individens bästa. Som begreppet kom att användas i Sverige syftade det på individens förpliktelse att följa sin inre kunskap, men denna inkluderade ett socialt ansvar att stödja det rådande samhället eftersom dess värderingar, traditioner och praxis byggde på före-

gående generationers kunskap om det rätta och det goda. Sedlighet innebar alltså mer än en hög sexualmoral, men de sedlighetsfrågor som debatterades under 1880-talet dominerades av äktenskapet och sexualiteten som sociala frågor. Dessa två ämnen kom successivt att sammanfalla. Frågan om sedlighet delade 1880-talets kvinnorörelse. Den organiserade kvinnorörelsen förband kvinnoemancipation till sedlighet grundad i en andlig jämlikhet mellan könen och ställde sig negativ till sexualliberala förslag. Den försvarade den kristen om än reviderad norm i synen på sedlighet. Mot denna kristet grundade ståndpunkt opponerade sig många radikala kvinnor och erotikerna blev en vattendelare för dem som var engagerade i emancipationsfrågan.¹⁰⁰

Den kristna färgningen och ursprunget i Uppsalafilosofen C.J. Boströms idéer gav sedlighetsuppfattningen sin hemvist i samma marker som idealismen. Här hörde också konservatismen i både den sociala och estetiska ståndpunkten hemma.¹⁰¹ Men frågor om moraliskt värde omfattades även av tidens kulturradikaler. Irene Iversen skriver om det norska moderna genombrottet, att för tidens litterära vänster ingick frågor om moral i värderingen av ett litterärt verk. För en författare som Amalie Skram var det en viktig fråga om Nora i *Et dukkehjem* handlade riktigt.¹⁰² Grunden för de olika former av antiidealistisk estetik som växte fram var splittringen av treenigheten det sköna–det sanna–det rätta, och skilda inriktningar kom att betona olika delar. Toril Moi lyfter bland annat fram naturalismens betoning av sanning. Hon visar också hur Ibsen i *Vildanden* (1884) kritiserar idealismens förbund mellan skönhet, sanning och moralisk godhet och söker en väg för en ny etik i det vardagliga, ett område som pjäsens idealist, dramapersonen Gregers Werle, föraktar.¹⁰³

Wirmark framhåller att under 1870- och 80-talen framväxte uppfattningen om teatern som ett debatterande forum. Åsikten omfamnades av yngre dramatiker liksom av teaterns nya kritiker. Många av dessa dramatiker stod i början av sina karriärer och med varje nyskrivet drama fick de utkämpa en hård strid för att få det uppfört på teatern.¹⁰⁴ Den nya samhällskritiska dramatiken var inte en etablerad och allmänt accepterad företeelse på teatrarna under 1880-talet. Charlott Neuhauser nämner i *Fruktansvärd, ospelad och nyskriven. Kriser och konflikter kring ny svensk dramatik* (2016) tre parallella diskurser om den svenska dramatikers betydelse som drevs inom det aka-

demiska fältet, i pressen och av dem som var verksamma inom teatern. En av skiljelinjerna gick mellan synen på teatern som affärsdrivande verksamhet och en betoning av de konstnärliga ambitionerna för vilka recensenternas ideal var vägledande. Ibland sammanföll det affärsmässiga och konstnärliga i en publiksuccé som också tilltalade så kallade kännare.¹⁰⁵ Påpekandet lägger ytterligare en parameter till den konflikt mellan idealismens syn på konst och de antiidealistiska strömningar som Moi, Gedin och Wirmark utgår ifrån i sina resonemang. Affärsmässiga hänsyn accentuerade den vikt som publikens preferenser hade och som var känsliga för frågor om moral men också för en pjäs och en teaterföreställnings nyhetsvärde.

Idealism och teaterns normer och konventioner

Toril Moi använder begreppet estetisk idealism och avser ett estetiskt ideal, i vilket etik och estetik sammanfaller och påverkar praktiken. Inspirerad av Naomi Schors pionjärsats i *Georg Sand and Idealism* (1993) poängterar hon detta estetiska ideal som en praktik med ett fast grepp om känslor och medvetande hos författare, konstnärer kritiker och publik under hela 1800-talet. Hon drar trådarna bakåt till Platons idealism och den litterära idealism som föddes under renässansen samt påminner om att nyklassicismen alltid har varit idealistisk. Romantiken bidrog dock utan tvekan med den postkantianska idealism som rikast och mest direkt genomsyrade 1800-talet. Moi härleder det sena 1800-talets idealistiska estetik och praktik från den tyska idealismen och tecknar en utveckling från Schillers extatiska, revolutionära romantiska vision om mänsklig perfektion. Utvecklingen yttrar sig i en delning i å ena sidan en progressiv modern realism, företrädd bland andra av Georg Brandes i hans "emigrantlitteratur" som förde vidare Schillers ideal om en historisk, politisk och utopisk vision om mänsklig perfektion; å andra sidan uppstod en blandning av etik och estetik som bland annat kom att ge upphov till en moralisk glorifiering av självupppoffring i litteraturen.¹⁰⁶ Frikopplad från de romantiska revolutionära idealen kom denna idealism att karaktäriseras av en förtorkad moralism, omfamnad av en religiös och social konservatism över hela Europa. Versioner av detta estetiska ideal, i

den vulgariserade, uttunnade och förenklade varianten, visade sig praktiskt taget överallt i 1800-talets estetiska diskussioner, som en mycket stark kraft. Kontrasten mellan en moraliskt upplyftande idealistisk realism och naturalismen eller en desillusionerad realism upplevdes som stark av idealismens förespråkare under 1880- och 90-talen. Moi framhåller att begreppet estetisk idealism är användbart för att få grepp om hela perioden 1870–1914. Hon betraktar perioden som ett historiskt ögonblick karaktäriserat av ett stort antal olikartade men högst självmedvetna estetiska försök att negera den estetiska idealismen. Rörelsen bort från idealismen var en långvarig, långsam och uppstyckad process och naturalismen utlöste på 1880-talet en strid om huruvida antiidealistisk realism kunde vara konst. Idealismen levde vidare, sida vid sida med en mängd olika avantgardismer under perioden och in i 1900-talet.¹⁰⁷ Som jag skriver i inledningen avser jag med idealism, i likhet med Moi, det estetiska 1800-talsideal som hängde samman med idén om att litteraturen och teatern skulle vara moraliskt upplyftande och som präglades av religiös och social konservatism. Idealismens normsystem står för den tradition som de nya avantgardismerna sökte att förändra.

István Molnár har gått igenom den offentliga debatten om dramatik på teatern och Stockholmsteatrarnas repertoarer under spelåret 1868/69. Hans slutsats ger en uppfattning om den moral och de dramatiska strategier som idealismens väktare på teaterns fält värnade. Till grund för utformningen av pjäsernas handling låg de normer som individen förväntades leva efter för att uppnå vissa idealtillstånd såväl i det privata som det offentliga livet. Ett exempel är kollektiv lycka och samförstånd i slutet av pjäserna, vilket framställdes som ett resultat av att dramapersonerna bejakat de rätta normerna. Idealismens moral utgjorde således en förbindelse mellan pjäsernas sociala värld och åskådarnas livsvärld. Teatern hade ett didaktiskt syfte. Den skulle socialisera in borgerskapet i den rätta moralen och den förmodade effekten på publiken avgjorde dess värde. Den bildning och moral som teatern skulle förmedla bestod i stort sett i att borgerskapets livsstil och tankesätt bekräftades. Omvänt bekräftade de idealiserade representationerna av borgerlighetens normer och livsvärldar på scenen att publiken var bildad.¹⁰⁸ Denna uppbyggnad och intention gentemot publiken kan ses som en samhällsbevarande tendens som idealismens sammanhängande

konstnärliga, dramaturgiska och etiska ideal, normer och regler syftade till.

De dramatiker som idealismens förespråkare uppskattade förväntades hämta sina motiv ur den omgivande verkligheten, men realismen fick inte drivas för långt. Den måste underordna sig idealismens fordringar och dessa måste genomsyra hela framställningen. Det moraliskt upplyftande och representationen av en upphöjd eller idealiserad verklighet var beroende av varandra. Idealismens tre fixstjärnor – det sanna, det sköna och det rätta – sågs som ett. Till skillnad från i Platons tankevärld betraktades det sköna som högst stående. Det ansågs omspänna det sanna och det rätta och nå både människans sinnen och intellekt.¹⁰⁹ Strävan efter det sköna handlade till stor del om att skildra människan och världen som de borde vara i enlighet med de rådande moraliska normerna och dramatikerna hade att välja sådana beståndsdelar ur verkligheten som kunde gestalta en värld där de rätta idealen rådde. Att skildra en materiell värld utan ideal skulle ha betydtt att sanningen i skildringen gick förlorad.¹¹⁰ Teaterpjäsen skulle gå på djupet och lyfta fram allmänna sanningar, samtidigt som den skulle undvika osköna, låga motiv. Den fick heller inte kunna uppfattas som social kritik.¹¹¹

Två tematiska inslag garanterade mer än andra en god sedlig tendens på teatern: skildringar av oegennyttig kärlek och familjelycka. Teatern förväntades ge en positiv bild av familjen och det var en viktig aspekt i bedömningen av en pjäs sedlighet. Kärlek och pengar var det dubbla motivet i gestaltningen av äktenskapsbildningen: de hedervärda männen och kvinnorna i pjäserna gifter sig av kärlek, medan de skurkaktiga försöker gifta sig av penningintresse. Paradoxalt nog blir de ärbara ofta rikligt ekonomiskt belönade för sin uppriktiga kärlek när de till slut får gifta sig. Pjäser i vilka familjemotivet dominerar skildrar vanligen en problemfamilj som förvandlas till en harmonisk. Familjen skildras som en fridens boning i en otrygg omvärld.¹¹²

Idealismens åtskillnad mellan en faktisk mänsklig natur, som kan vara låg och dålig, och en genuin natur, som är den sanna, det vill säga idealiserad, fick konsekvenser för skildringar av sexualitet. Sexuell passion sågs som ett utslag av den faktiska mänskliga naturen. Den var rent materiell och utan andliga inslag. För att den inte skulle bli rå och vulgär måste medvetandet få övertag över kroppen – moral, plikt och vilja måste vinna över kroppsliga begär. Således krävdes att representationen av sexualitet förädlades och för-

skönades. Gestaltningen av kvinnor påverkades av samma tänkande eftersom de ansågs vara bärarna av sexualitet och de behövde idealiseras mycket starkare än män för att lyftas upp från en rent animalisk nivå. Den kyska, rena kvinnan blev en ikon för den idealistiska estetiken. Med en idealiserad kvinna kunde mannens känslor för henne representeras som ideal kärlek snarare än ett lågt uttryck för djurisk natur. Den kyska, rena kvinnan är således grundläggande för den idealistiska estetiken.¹¹³

Motivet kvinnlig självuppföring liksom tanken att det är bättre att offra sitt liv än sin moraliska självrespekt var vitt spridd i 1800-talets europeiska litteratur. Toril Moi nämner till exempel hur centrala dessa är i Ibsens dramatik.¹¹⁴ För kvinnors del var moralisk självrespekt liktydig med kroppslig kyskhet. Moi menar att i relation till idealismens hierarkiska förhållande mellan ande och kropp är det en underlig omkastning att en kvinnas heder och ära helt och hållet ansågs vila på hennes kropp.¹¹⁵ Jag menar dock att det inte rör sig om en omkastning. Trots att ett fokus lades på kvinnliga karaktärer i många pjäser och i andra konstnärliga verk var hon egentligen inte subjekt i idealismens tankevärld. Hon betraktades inte som en självständig individ, utan det var mannens ära och högstående moral som det till syvende och sist handlade om. Kvinnans kyskhet var ett medel i upprättandet av dessa. I enlighet med Moirs resonemang om att kvinnan måste vara kysk för att mannens känslor för henne skulle framstå som ädla är hon ju inget annat än ett objekt i relationer mellan män eller i mannens relation till sig själv, till offentligheten och nationen.

Genom att sammanföra etik med religion håller det idealistiska programmet fram en optimistisk utopisk vision om mänsklig perfektion. Molnár skriver att idealismens moraliserande måste förstås mot bakgrund av uppfattningen att den egna tiden är överlägsen andra, att man nått längre i frihet, demokrati och tolerans än under andra perioder och i andra kulturer. Tron på samtiden och på en utveckling mot en lycklig framtid upphäver den motsättning som vi idag uppfattar mellan realism och idealism, verklighet och ideal.¹¹⁶ Den extrema idealiseringen av kvinnan gör att denna tro kan fortgå. I naturalismens skildringar har enigheten mellan det sköna, det sanna och det rätta brutits och idealismens försvarare uppfattade sådana skildringar av miljöer, människor och motiv som smutsiga, patologiska och

råa. Som Gedin påpekar hotade den materialistiska, realistiska framställningen att låta osedligheten gå över gränsen mellan familjelivet och offentligheten i båda riktningar. Den kunde föra med sig känslig information om mäns sexuella beteende in till familjens kvinnor och exponera familjehemligheter i offentligheten.¹¹⁷ Den hotade det borgerliga samhällets moraliska kärna och uppfattningen om den mänskliga naturen som högtstående. Det är således uppfattningen om tidens överlägsenhet och mänsklig perfektionism som de radikala dramatikerna under 1880-talet ruckar på, genom att visa diskrepansen mellan familjeidealet och den patriarkala maktobalansen bakom fasaderna samt genom att underlåta att ge realismen ett idealistiskt reningsbad.

En melodramatisk och sentimental teatertradition

Sedlighetskravet i 1880-talets dramatik och den människosyn och moral som uttrycks i idealismen kan ses som en institutionaliserad och konserverande rest av de genomgripande förändringar av attityder mot natur och subjektivitet som ägde rum i de flesta av Central- och Nordeuropas länder under 1700-talets andra hälft. Inger S.B. Brodey använder den övergripande termen *culture of sensibility* för att benämna dessa attitydförändringar.¹¹⁸ Sensibilitetskulturen innebar bland annat att känslorna upphöjdes, särskilt som vägledare för moraliska ställningstaganden och ageranden. Det sistnämnda var förbundet med en tro på en naturlig mänsklig godhet och en stärkt betoning av förmågan till sympati och fantasi. Idén om ett etiskt tänkande som betonade känslans överhöghet över förnuftet för det moraliska ställningstagandet och agerandet samt ett intensivt intresse för människans möjlighet till intimitet och effektiv kommunikation är också karaktäristiska drag. Känslan tar alltså förnuftets plats som den främsta mänskliga förmågan och till känslan sätts hoppet om mänsklig gemenskap. Seendet och bildens förmåga att väcka känslor blir viktiga i kommunikationen, i synnerhet möjligheten hos bilder av lidande att väcka sympati. Brodey beskriver sentimentalism som en riktning besläktad med sensibilitetslitteraturen och samtidigt som en vidare kategori. Hon påpekar att sentimentalismen saknar de anta-

ganden om mänsklig psykologi och anatomi som flera av de förromantiska riktningarna ägde, men hon utreder inte skillnaderna vidare.¹¹⁹

Vid samma tid som sensibilitetsrörelsens attitydförändringar började uppträda kom från Frankrike bland annat Denis Diderots idéer om teatern som en visuell upplevelse som skulle presentera och ge känslomässiga reaktioner. Med *Le fils naturel* (1757) och de dramer som strax följde lade Diderot grunden för *la drame bourgeois* och *la comédie serieuse*. I Tyskland representerades det nya borgerliga dramat under 1700-talets senare del framför allt av Lessings och Schillers sorgespel. I det nya borgerliga dramat var känslan och sinnesrörelsen fundamentet i ett moraliskt universum där dygden regerade och firade triumfer. I motsats till aristokratins förkonstling och ärvda, för borgerskapet otillgängliga, positioner skulle teatern representera ärliga och autentiska relationer. Heder och dygd var det centrala motivet. En högtstående moral grundad i känslan var ett argument för den borgerlige mannens rättmätiga plats i samhällets topp och skulle bekräftas genom samhörighet och identifikation med scenens protagonister.¹²⁰ Det borgerliga sentimentala dramat måste visa inte bara att lidande stiger ur moraliska fel utan också att lyckan belönar ståndaktig dygd och moralisk omvändelse.

En sentimental dramaturgi som vädjade till åskådarens känslor av sympati och verkade didaktiskt genom att hänvisa till det goda exemplet växte fram. Den krävde ett nytt slags svar från åskådaren, utgående från moraliskt erkännande och identifikation med dramapersoner i omständigheter som väckte starka känslor. Fiktionens och dramats sociala terräng blev den borgerliga familjen. Denna arena för personliga, moraliska och sociala konflikter stöttades av triaden hjältinnan–skurken–hjälten, vilken kom att bli en dominant dramaturgisk struktur i decennier framöver.¹²¹ Den sentimentala dramaturgin är alltså förknippad med samma idékomplex som idealismens moralparadigm.

Melodramat brukar ses som en yngre släkting till det sentimentala borgerliga dramat, framvuxet i utrymmet mellan teatrarnas monopolbildning och en ekonomisk expansion som fick städerna att växa med nya befolkningsgrupper som behövde underhållning. Thomas Elsaesser spårar melodramats ursprung till två historiska traditioner: dels till dramatiseringen av individens tankar och känslor i det franska romantiska dramat som hade

förbindelser med den borgerliga romanen, dels till en folklig tradition som utvecklades till 1800-talets spektakulära underhållningsteater.¹²² Den gotiska romanens och äventyrsromanens inflytande på melodramen brukar också framhållas. Christine Gledhill påpekar att det sentimentala borgerliga dramat inte blev särskilt livskraftigt för städernas nya publikgrupper. Så trots att melodramen övertog en ärvd repertoar av rollfigurer, intriger, retoriska strukturer och dramatiska konflikter, sprungna ur den centrala bilden av familjen, krävdes giftermålet med folkliga teaterformer. Melodramats konflikt mellan polära motsatser blev en epistemologi som genomsyrade stora delar av 1800-talets kultur och tänkande. I likhet med andra forskare beskriver Gledhill influenser från sentimentala och populära romaner på teatern.¹²³

Toril Moi placerar Diderots och Lessings dramateorier liksom melodramen i den visuella kultur som hon menar omgav Henrik Ibsen. Hon gör ingen explicit koppling mellan denna och 1800-talets estetiska idealism, men menar att idealismen födde teatralitet. Det sistnämnda begreppet använder Moi utifrån den distinktion som Michael Fried gör mellan absorption och teatralitet i en diskussion av Diderots estetik. Att en person är absorberad innebär att hen befinner sig i ett tillstånd av hänförd uppmärksamhet, helt upptagen eller försjunken i det hen gör, hör, tänker eller känner. Diderot förordade representationer av absorption i konsten, i vilka det representerade föreföll fullkomligt omedvetet om en åskådare. Teatralitet, däremot, är en självmedveten representation som karaktäriseras av kalkylerade effekter och medvetna ansträngningar att agera. Den teatrala framställningen gör åskådaren medveten om att hen sitter i en publik. Det teatrala representationssättet stämmer väl överens med melodramens effektsökeri. Moi diskuterar olika 1800-talsmålningar präglade av en idealistisk estetik och påpekar hur de karaktäriseras av patos och sentimentalism, moraliserande och ett melodramatiskt modus.¹²⁴ Samtidigt med åtskillnad mellan det borgerliga sentimentala dramat och melodramens representation upprättas också en koppling mellan 1800-talets idealism, sentimentalitet och ett melodramatiskt uttryckssätt i Mojs framställning.

Melodramatiska konventioner i 1800-talets speldramatik

Martin Lamm gör en åtskillnad mellan "speldramat" och det han benämner "litterärt drama". Till speldrama räknas den borgerliga dramen, som rör sig mellan tragedi och komedi, med yttre effekter, spännande intrig och stora glansscener. Kotzebues pjäser ges som exempel.¹²⁵ Lamm menar också att Schillers *Kabale und Liebe* är en borgerlig dram. Den tyska teatervetaren Erika Fischer-Lichte ser däremot pjäsen som exempel på borgerligt sorgespel.¹²⁶ De historiska dramerna behandlade precis som dramen hjärtgripande ämnen och hade äventyrliga och skräckinjagande element. Lamm härleder melodramen ur dessa båda genrer och räknar Victor Hugos prosadramer och Dumas den äldres hela produktion till melodramerna.¹²⁷ Klara och entydiga distinktioner mellan den borgerliga sentimentala tragedin, den borgerliga dramen och melodramat förefaller i praktiken vara svåra att göra. Till en del kan det förklaras med den mängd genrebeteckningar som utmärker 1800-talsdramatiken. Termer användes inte systematiskt, med följd att pjäser utan synbara skillnader kunde ha olika beteckningar i repertoarerna. Kerstin Derkert påpekar att ordet melodram under 1800-talet bara användes i betydelsen drama med beledsagande musik. Det kunde till exempel anges att ett skådespel hade "körer och melodram".¹²⁸ Lamms övergripande beteckning speldrama för den borgerliga dramen, melodramen, det historiska dramat och de gemensamma drag som han ser i dem är en talande beskrivning för de pjäser som var gångbara på 1800-talets teatrar. De valdes inte för några litterära kvaliteter utan för sceniska kvaliteter samt den socialiserande och roande effekten på publiken.

Genredragen i det sena 1700-talets och det tidiga 1800-talets speldrama kom att leva vidare i komedier och borgerliga salongsdramer vid 1800-talets mitt, med Dumas den yngre och Augier som främsta representanter. De har i allmänhet lyckliga eller harmoniska avslutningar, sentimentala inslag och starka känsloutbrott. Dramapersonerna, såväl de sympatiska som skurkarna, genomgår ofta en moralisk omvändelse. Sådana genredrag återfinns också hos Ibsen i hans första samhällsdramer. I till exempel *Samfundets støtter* (1877) bekänner konsul Bernick sina synder för offentligheten och får

absolution.¹²⁹ Ulla-Britta Lagerroth och Göran Gademan skriver ungefär detsamma i *Ny svensk teaterhistoria* om Augiers, Feuilletts och Sardous komedier och salongsdramer som vann insteg på Kungliga Dramatiska Teaterns scen efter 1863: de hade den gamla melodramens struktur men i ny dräkt.¹³⁰ De element som Ben Singer definierar som melodramatiska (preciserade i det föregående kapitlet) genomsyrade alltså olika typer av skådespel redan i slutet av 1700-talet och bevarades i en mängd av 1800-talets olika dramagenrer. De levde kvar i dramatiken och på teatern också under senare delen av detta sekel och den övergripande förekomsten av dem talar för att de fungerade som normer och konventioner knutna till moral och ett didaktiskt, känslomässigt publikuttal.

De så kallade speldramerna sattes frekvent upp på de svenska teatrarna under 1880-talet, då Agrell, Leffler och Benedictsson fick sina pjäser spela. På repertoarerna vid Kungliga Dramatiska Teatern och Nya Teatern i Stockholm döljer sig så sent som säsongen 1887/88 speldramatik med främst franskt och tyskt ursprung bakom 21 av 42 pjästitlar. Bland dessa finns titlar som *Trassliga härvor* (tyskt lustspel), *De övergivna* (äldre sensationsdrama i översättning), *De tre musketörerna* (Alexandre Dumas och D. Maquat), *Klostret Castro* (Gustave Lemoine (Dinaux)), *Man kan hvad man vill* (Eugène Scribe), *En parisare* (Edmond Gondinet), *Sällskap där man har tråkigt* (E. Pailleron), *Giftbägaren* (Emile Augier) och *En teaterpjäs* (Lois Leroy). För övrigt spelades på dessa två teatrar detta spelår tre Shakespearepjäser, två Molièrepjäser och en pjäs av Goethe. De övriga 15 pjäserna var nordiska: *Familjen Mohrin* (Louise Stjernström), *Regina von Emmeritz* (Zacharias Topelius), *Fadren* (August Strindberg), *Birger och hans ätt* (Bernhard von Beskow), *Sveas fana* (Per Staaf) och *Flinta och stål* (Frans Hedberg). I ett gästspel med Betty Henning på Kungliga Dramatiska Teatern spelades Ibsens *Ett dockhem*, *Vildanden* och Lefflers "En räddande engel". Även Benedictssons *I telefon* och *Final* ingick i repertoaren.¹³¹

Speldramatiken användes som referenser i diskussionen om Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser. I *Svensk Teater* kallar Georg Nordensvan Dumas den yngres pjäs *Francillon* för "ett inlägg i den moderna indignationsdramatiken" och samma genrebeteckning får Agrells *Dömd* och Lefflers *Sanna kvinnor*.¹³² Nordensvan jämför också Agrells *Ensam* med Dumas

Denise som han menar var höstens mest uppmärksammade drama på Kungliga Dramatiska Teatern 1885. Om Dumas drama skriver han: "Stycket talar till åskådarnas medlidande och rättskänsla, det är dessutom spännande och underhållande"; om Agrells: "Teaterns andra problemskådespel, fru Agrells *Ensam*, ägde däremot ingen bestickande bravur, författarinnan nöjde sig med att klarlägga sitt ämne enkelt och med kärv rättframhet". Båda dramerna placeras alltså i samma genre, problemskådespelet, och Agrell jämförs med den "franska moralisten".¹³³

Receptionsramen för speldramatiken förutsätter en gemenskap kring värden och en identifikation med scenens rollfigurer som går tillbaka på det sentimentala borgerliga dramat. I *Sentimental Narrative and the Social Order in France, 1760–1820* (1994) hänvisar David J. Denby till Diderots uppmaning att tillsammans ta del av den sentimentala berättelsen för att lära något om livet och tillsammans gråta över de fiktiva karaktärernas olycka. De andra människornas ärliga tårar var bevis för att de inte bara skulle gråta över fiktiva personer, utan också över dig om du skulle hamna i olycka. Sentimentalismen och tårarna bör således förstås utifrån det sentimentala borgerliga dramas roll som en form av självprojektion och självutforskning för läsaren/åskådaren. En sådan receptionslogik innebär att åskådaren och den sympatiska rollfiguren på scenen befinner sig i samma situation. Gemenskapen bygger på att de båda är goda män eller kvinnor som kan drabbas av olycka till följd av andras handlande.¹³⁴ Dessa receptionsramar bevarades i melodramen, även om bandet mellan det moraliska universumet och borgerlighetens legitimitet i samhällsmaktens topp luckrades upp. Identifikationen med de sympatiska rollfigurerna på scenen grundade sig fortfarande på ett socialt samförstånd om dygdens och hederns värden och att den maktlösa karaktären i protagonistens ställning är utsatt på moraliskt förkastliga grunder. Publiken lider och fruktar med de maktlösa som på grund av olycka eller otur utsätts för onda personer med ett maktövertag som inte respekterar dessa värden. Olyckan och oturen kan drabba alla och kan i melodramen därigenom ses som en viktig struktur för att skapa gemenskap mellan scenens protagonister och åskådarna.¹³⁵

Liksom det borgerliga sentimentala dramat och melodramen bygger den borgerliga 1800-talsdramatiken också på en gemenskap med en tänkt publik

kring delade värderingar och ett ställningstagande med scenens rollfigurer. István Molnár skriver att i den dramatik som dominerade repertoarerna på Stockholmsteatrarna under 1860-talets allra sista år, och som alltså influerades av idealismens moral och didaktiska receptionslogik, skulle åskådaren välja sida. Hen skulle ställa sig på de rollfigurers sida som verkade för att ordning och samförstånd upprätthölls eller stod för värden som hen själv bejakade. Pjäserna präglades av ett motsats- och samförståndstänkande som krävde att åskådaren redan hade valt sida, för att kunna avgöra vem som var skurk och hjälte.¹³⁶ Receptionslogiken i det borgerliga 1800-talsdramat, som i högsta grad levde kvar på 1880-talets scener, byggs liksom i tidigare perioders speldramatik upp kring samförståndet mellan åskådare och dramats protagonister om meningsfullheten i borgerlighetens moraliska universum, i vilket dygden och hedern skulle segra. Förståelsen av kompositionen i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik förutsätter en medvetenhet om ett sådant receptionssammanhang. De både spelar med det och bryter mot det.

Kvinnors dramatik under 1880-talet

I de dramer som jag har valt att studera gestaltar Agrell, Benedictsson och Leffler sin samtid i opposition mot borgerlighetens rådande genusordning. Med pjäserna ifrågasätter de, i likhet med andra åttitalistförfattare, en borgerlighet upptagen av samhällspositioner och pengar. Ur ett för tiden radikalt genusperspektiv granskar de livet bakom äktenskapets och familjens fasader, och angriper därigenom den institution som vid tiden sågs som samhällets moraliska kärna och bärande fundament. I centrum för deras kritik står frågor om moral och sanning.

Ett kriterium i mitt urval av pjäser har varit att de ska ha ett genuskritiskt perspektiv på familj, äktenskap och kön. Margareta Wirmark har visat att många pjäser av nordiska kvinnliga dramatiker publicerades under 1880-talet.¹³⁷ Långt ifrån alla av dessa dramatiker deltog emellertid med sina gestaltningar av kvinnor, familj, äktenskap och kärlek i en genuspolitisk diskussion. De som gjorde det hade nödvändigtvis inte en ståndpunkt som bröt mot den rådande ordningens moral och genusnormer.



Förutom Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons och Anne Charlotte Lefflers dramatiska pjäser av följande kvinnliga nordiska författare på Kungliga Dramatiska Teatern samt på Nya Teatern under 1880-talet: Augusta Braunerhjelm (1839–1929), Minna Canth (1844–1897), Sophie Elkan (1853–1921), Emma Gad (1852–1921), Amanda Kerfstedt (1835–1920), Emilie Lundberg (1858–1889), Helena Nyblom (1843–1926), Mathilda Roos (1852–1908), Louise Stjernström (1812–1907).

Flera av pjäserna av kvinnliga författare är följsamma med den estetiska idealismens moral och estetik. Emilie Lundbergs komedi *Förlåt Mig* (1886), som uruppfördes på Kungliga Dramatiska Teatern i mars 1886 och publicerades samma år, är ett exempel på detta.¹³⁸ Här utgår den lättsamma handlingen om ett nygift pars äktenskapsnabb både från mannens och kvinnans perspektiv och slutar försonande. Komedin har varken moraliserande eller samhällskritisk tendens. Inte heller Amanda Kerfstedts enaktare "Lilla Nina" utmanar den gängse moralsynen. Här finns visserligen en gestaltning av den skyddslösa flickan som förlorat sina föräldrar och måste gifta sig för att räddas. Hon är också beredd att lämna ett äktenskap utan kärlek när det går upp för henne hur kärlek ska kännas och yttra sig. Finalen är dessutom dramatisk, då stadens arbetare hotfullt tågar mot Ninas och maken Filip's lägenhet, på grund av att Filip, som är bruksägare, inte kunnat ge dem sina löner. Enaktarens rollfigurer är dock genomgående goda och alla vill väl. Intrigen genereras av att de har hamnat i prekära situationer till följd av otur, och både kärlekskonflikten och den mellan arbetare och bruksägare får försonande slut.¹³⁹ Kompositionen ger därmed inget utrymme för vare sig någon genuskritisk tendens avseende kvinnors position i äktenskapet eller någon samhällskritik ur ett klassperspektiv. Enaktaren har mer gemensamt med tidens populära lättsamma franska komedier än med Agrells, Lefflers och Benedictssons dramatik, som riktar kritik mot ett system. Kerfstedt tillhörde annars Stockholms radikala kretsar och deltog bland annat i den så kallade svältringen som samlade författare ur "det unga Sverige". Varken *Lilla Nina* eller Kerfstedts andra drama, "Hett blod", som sattes upp på teatern 1882 respektive 1888, publicerades.¹⁴⁰ Det sistnämnda handlar för övrigt om en polismästare vars häftiga temperament och starka rättspatos leder till att han hamnar i fängelse, det har därmed inte bäring på samliv och äktenskap.

Ett annat exempel på sådant som valts bort är Wilma Lindhés *Mödrar*. Den publicerades, men spelades inte på någon av de två Stockholmsscenerna under den period som ingår i undersökningen. Däremot hade den premiär på Stora Teatern i Göteborg 1887. Pjäsen var en kritiksuccé och ansågs av de samtida recensenterna stå i opposition mot den "modernt realistiska" skolan, då den hävdar ståndpunkten att kvinnans viktigaste roll är modersrollen.¹⁴¹ Pjäsen försvarar äktenskapet som institution och som ett livslångt

åtagande. Mannens ansvar för det förbund han ingått betonas, liksom mödrars uppgift att fostra sina döttrar till ansvarstagande kvinnor som stöttar sina makar. Pjäsen kan alltså ses som ett inlägg i tidens genus- och äktenskapsdebatt, men bryter inte mot traditionell kvinnosyn och tidens moral.

Under 1880-talet framfördes sammanlagt 23 pjäser av kvinnor på Kungliga Dramatiska Teatern och Nya Teatern (från hösten 1888 kallad Svenska Teatern), de två mest prestigefyllda scenerna i Stockholm. Av dessa är 11 författade av Agrell (5), Leffler (4) och Benedictsson (2). För de resterande 12 står Amanda Kerfstedt (2), Emilie Lundberg (3), Sophie Elkan (1), Augusta Braunerhjelm (1), Emma Gad (1), Minna Canth (1), Mathilda Roos (1), Helena Nyblom (1) och Louise Stjernström (1).¹⁴² Förutom Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik är det bara Minna Canths *Arbetarens hustru* som ser kvinnors situation i äktenskapet ur ett radikalt samhällskritiskt perspektiv. Den sattes upp i en översättning från finska på Nya Teatern 1886. Lydia Kullgren, som skrev under pseudonymen Bärgtora, publicerade *Kärlek* 1885 och i den diskuterar hon äktenskapet och familjen med en genuskritisk blick på borgerlighetens normer. Denna pjäs refuserades emellertid av Kungliga Dramatiska Teaterns lektor Erik Lindqvist för att den var för omoralisk och för att likheterna med Harald Molanders *Vårflod* var för stora. Den fick istället premiär med Elfforska sällskapet i Hudiksvall 1887.¹⁴³ Agrell, Benedictsson och Leffler utmärker sig inte bara med sitt genuskritiska perspektiv på kön, familj och äktenskap, utan också numerärt: tillsammans står de för nära hälften av de uppsatta dramerna på Kungliga Dramatiska Teatern och Nya Teatern skrivna av kvinnor. Också med tanke på att flera av deras pjäser blev publiksuccéer, spelades många gånger och även sattes upp på andra teatrar i Sverige och utomlands har just dessa kvinnliga dramatiker en särställning.¹⁴⁴

Det är framför allt Agrell och Leffler som var de svenska dramatikererna på modet och som även spelades på prestigefyllda scener i Christiania (Oslo), Köpenhamn och Helsingfors. Agrell fick 8 och Leffler fick 6 dramer publicerade under 1880-talet.¹⁴⁵ På de nordiska huvudstadsscenerna gjordes under den aktuella perioden sammanlagt 13 uppsättningar av Agrells pjäser, av Lefflers 12.¹⁴⁶ Det är också främst de som var sin tids kvinnliga feministiska dramatiker. Tillsammans med manliga kolleger, främst Ibsen och Bjørn-

son, men också en tredje norrman, Alexander Kielland, danska Otto Benzon och Edvard Brandes, bidrog de till att göra den nordiska dramatiken till ett samhälls- och genusdebatterande forum. Benedictssons genomslagskraft hängde till stor del på dramat *I telefon*, som kom att spelas ofta decennierna efter det att det skrevs. Inte minst berodde detta på att huvudpersonen Siri kom att bli en av den populära skådespelerskan Ellen Hartmans paradroller.¹⁴⁷

Jag har valt att behandla både enaktare med komedins lätthet och tyngre helaftonsdramer av Benedictsson och Leffler, medan enbart Agrells helaftonsdramer finns med i undersökningens material. Det ger bilden av att Leffler och Benedictsson har en större variation i sin dramakomposition, men så är inte fallet. Att jag valt bort Agrells enaktare och komedier beror på att ideologikritiken är svagare i dem, om de ens alls kan betraktas som ideologikritiska. *Hvarför* (1883), *En hufvudsak* (1883) och *En lektion* (1884) är interiörer ur nyss ingångna äktenskap, där missförstånd mellan makarna kring kärlek och pengar skapar konflikterna. Visserligen ligger en traditionell rollfördelning mellan man och hustru i botten, och i *Hvarför* finns också en kärv moster som uttalar sig både om "pessimismens" kvinnosyn och mäns överordning. Allting slutar dock i harmoni när det visar sig att de unga tu förenats av kärlek till varandra, är beredda att sätta sina materiella begär åt sidan och vara uppriktiga mot varandra. I lustspelet *Småstadslif* (1884) finns en stark hustru som gör mycket av sin mans arbete och strider för att dottern ska få gifta sig med den hon älskar. Flera humoristiska kommentarer om ojämlikheten i äktenskapet görs, men pjäsen berör endast genusmaktordningen på ett ytligt plan.¹⁴⁸

En annan av studiens avgränsningar som berör problematiseringen av hur dramatiken balanserar mellan radikalitet och den estiska idealismens moral är att dramerna ska ha varit uppsatta på teaterscenen. Mitt fokus är själva dramatiken och ideologikritiken i dem, de melodramatiska elementens funktion i denna och i förhållande till teaterns normer och konventioner, men pjäserna ska ha klarat av balansakten på den gräns som teaterns moralväktare satt upp och ansetts vara spelbara på teatern. För att kunna hantera materialet och tolkningssammanhanget har studien dessutom begränsats till sådana pjäser som sattes upp på Kungliga Dramatiska Teatern

och Nya Teatern i Stockholm, vilka, som tidigare nämnts, under 1880-talet var de två mest prestigefyllda scenerna i Sverige och de scener som de tre dramatikererna i första hand skrev för. Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser spelades på andra scener i Sverige och i Norden, några av dem också i England och Tyskland.

Naturligtvis är också teaterkonventioner kring till exempel scenografi och skådespeleri i högsta grad relevanta förutsättningar för den förståelsehorisont som kan ha påverkat hur dramatikererna komponerat sina pjäser. Arkivmaterialet om Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser ger bristfällig information om hur de har spelats, men tidens normer och konventioner för scenografi och skådespeleri kan ju precis på samma sätt som dem för pjäskompositionen användas som tolkningskontext för dramerna. I den här studien har jag avgränsat tolkningssammanhanget till att gälla konventioner och normer för dramakomposition och teaterns moraldiskurs. Utgångspunkterna är ju hur Agrell, Benedictsson och Leffler kunde skriva för att passera det nålsöga som den estetiska idealismens moral utgjorde på teatern och hur den genuskritiska berättelsen såg ut. En sådan avgränsning är nödvändig att göra med ett så stort material som nio pjäser.

Utgångspunkten, att undersöka den så kallade efterklangsdramatiken, förlägger studiens början till det år *Et dukkehjem* hade premiär på Kungliga Dramatiska Teatern. Därför är Lefflers drama *Elfvän*, som sätts upp år 1880, det tidigaste dramat som behandlas i studien, även om Lefflers tidigare dramer också är genusproblematiserande. Benedictssons dramatik har inte drabbats lika starkt som Agrells och Lefflers av indignations- och efterklangsetiketterna, men både *Final* och *I telefon* behandlar samma slags identitets- och äktenskapsproblematik som i de två kvinnliga kollegernas pjäser, och Benedictsson skriver helt klart med hänsyn tagna till speldramatikens och teaterns traditionella konventioner. År 1888 är studiens slutpunkt. Denna avgränsning framåt i tiden har fler skäl än att *Final* då, efter att ha funnits i cirka tre år i boklådorna, äntligen spelades. De tre dramatikererna fick inte mycket mer uppsatt under 1880-talet. Benedictsson avled den 21 juli 1888, innan *Final* sattes upp på Kungliga Dramatiska Teatern. Mot Agrells dramatik riktades stark kritik 1886–87, manifesterad bland annat i Matilda Mallings (Stella Kleves) artikel "Om Efterklangs- och indignationslitteratur

i Sverige”, i vilken främst Agrell fick klä skott för Mallings kritik av den äktenskaps- och kvinnodebatterande litteraturen.¹⁴⁹ Ingeborg Nordin Hennel skriver att 1886–87 hade Agrells framgångssvit på Stockholms teaterscener nått sitt slut. Leffler befann sig på resande fot i Europa och träffade 1888 den man som skulle bli hennes andre make. Hon skilde sig från Gustav Edgren och gifte sig 1890 med den italienske matematikprofessorn Pasquale del Pezzo, hertig av Cajanello. Hennes energi och fokus riktades då åt annat håll än dramaskrivande för de svenska scenerna och en svensk läsande publik; hon arbetade med översättning av italiensk dramatik och hoppades också på att få *Sanna kvinnor* uppsatt på en teater i Turin. Biografiskt material visar dock att hon hade förhoppningar om att Kungliga Dramatiska Teatern skulle sätta upp *Den kärleken!*¹⁵⁰ Liksom Benedictsson avled Leffler tidigt, i sviterna av en blindtarmsinflammation i oktober 1892.

En litterär omorientering under 1880-talets sista år brukar i litteraturvetenskaplig forskning anges som orsak till att kvinnornas ”problemdramatik” faller ur modet. Vid samma tid förefaller teatrarnas ambition att satsa på nordisk samhällskritisk realism att avta i takt med att ekonomin blir osäkrare. Ägarsituationen för de två prestigescenerna i Stockholm förändrades i decenniets slut. År 1888 skildes de kungliga teatrarnas båda scener åt och fick varsin styrelse, förvaltning och personal. De blev privatteatrar, scenernas status som kungliga till trots. Kungliga Dramatiska Teatern drevs av en association vars delägare hade gemensamt ekonomiskt ansvar. Vid denna privatisering ansåg kungen att en statlig censor måste tillsättas för att borga för hög sedlig halt och utsåg hovmarskalken Erik af Edholm till sådan.¹⁵¹ Nya Teatern bytte namn till Svenska Teatern och drevs till en början av ägarna Ludvig Josephson och Victor Holmquist tillsammans med Frans Hedberg och ytterligare två skådespelare i en styrande associationskommitté. Företaget gick omkull redan under spelårets första månad och Nils Emil Hjertstedt tog över teatern i oktober 1888. Repertoaren dominerades därefter av lättare komedier och lustspel, det mesta av utländsk härkomst. Spelåret 1889 fortsatte med mest europeisk import på scenen. År 1890 såldes teatern på exekutiv aktion och hyrdes återigen ut till Victor Holmquist.¹⁵² De två Stockholmsteatrar som främst satte upp Agrells, Lefflers och Benedictssons dramatik fick alltså förändrade villkor. För både Kungliga Dramatiska

Teatern och Nya Teatern hade kraven på kommersiell gångbarhet skärpts. Sådana omständigheter kan också ha bidragit till det minskade intresset för Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik.

Avgränsningen och den beskrivna utvecklingen under 1880-talets slut ska inte förstås som att kvinnliga dramatiker försvann från teaterscenerna eller att dramatik av kvinnor slutade att publiceras. Ett fyrtiotal svenska dramer skrivna av kvinnor publicerades under 1890-talet och antalet svenskspråkiga dramer skrivna av kvinnor var därmed detsamma som under decenniet innan. Margareta Wirmark skriver att 1890-talet framstår som komedins årtionde och att många komedier i lättsam form vidareförde det stoff som förts fram i 1880-talets problemdramer.¹⁵³ Nyskriven samhällskritisk realism med ett genuskritiskt perspektiv publicerades och spelades också. Detta är ju bland annat Frida Stéenhoffs drama *Lejonets unge* (1896) med urpremiär i Sundsvall 1897 ett exempel på.¹⁵⁴ Den litterära omsvängningen och de förändrade villkoren för Kungliga Dramatiska Teatern betyder ju nödvändigtvis inte heller att Agrells, Benedictssons och Lefflers genusdebatterande pjäser slutade att spelas på Sveriges och Nordens teatrar i stort. Det var dessutom främst under 1890-talet som Agrells och Lefflers dramatik från 1880-talet översattes, gavs ut och spelades utanför Norden.¹⁵⁵

De tre dramatikerens positioner på teatern

Alfhild Agrell hade redan fått enaktarna *Hvarför?* och *En hufvudsak* uppsatta när hon lämnade in *Räddad. Interiör i tvenne akter* till Kungliga Dramatiska Teatern 1882.¹⁵⁶ Debuten som författare skedde under pseudonymen Thyra, när *Dagens Nyheter* lät publicera fyra av hennes berättelser under den gemensamma titeln "Skymningsprat" 1876. Både de två enaktarna och *Räddad* lämnade Agrell in till teatern under samma pseudonym. Premiären av *Räddad* ägde rum den 18 december 1882. Pjäsen blev en framgång och gick upp på teatern inte mindre än 22 gånger. Den spelades dessutom i landsorten, bland annat i Göteborg, och utomlands, och gavs ut 1883 på det väl ansedda Oscar L. Lamms förlag, tillsammans med *Hvarför* och *En hufvudsak* under titeln *Dramatiska arbeten I*. Samma år hade lustspelet *Små-*

stadsliv premiär på Södra teatern i Stockholm den 13 april. Den blev en ny succé. Skådespelet *Dömd* i tre akter hade urpremiär på Kungliga Dramatiska Teatern den 16 februari 1884 och väckte sensation. Dock spelades stycket bara tolv gånger. Ingeborg Nordin Hennel menar att det kan ha berott på att publikmagneten Helfrid Kinmansson, som spelade moster Lisen, blev sjuk. Dramat publicerades tillsammans med komedin *Småstadslif* i *Dramatiska arbeten II* 1884. Helaftonstycket *Ensam* gjorde också succé på Kungliga Dramatiska Teatern. Urpremiären skedde den 3 februari 1886, med enaktaren *En lektion* som förpjäs, också den skriven av Agrell. Att få två pjäser uppsatta i samma kvällsprogram kan betraktas som ett tecken på att Agrell vid denna tid var en dramatiker med hög status. *Ensam* spelades 15 gånger under våren och hösten 1886. När Agrell gav ut dramat 1886 trycktes det tillsammans med enaktaren *En lektion*. Nordin Hennel skriver: "Inom loppet av fyra år hade hon blivit en kvinnlig pjäsförfattare på modet i Stockholm, som drog fulla hus till Dramaten."¹⁵⁷ Efter detta fortsatte Agrell att skriva dramatik för scenen men hon fick ingenting mer uppfört på de två aktuella Stockholms-teatrarna. *Vår!* gavs ut 1889 hos Hugo Geber, ett förlag med högt anseende. År 1894 hade Agrell klart *Ingrid. En döds kärlekssaga*, som publicerades 1900.¹⁵⁸

Victoria Benedictsson debuterade som dramatiker 1885 med dramat *Final*, samma år som romanen *Pengar* publicerades. Hon skrev dramat tillsammans med Axel Lundegård och det publicerades under hösten. Samma år blev det refuserat av Kungliga Dramatiska Teatern, som ville att författarna skulle bearbeta stycket. Slutligen fick pjäsen premiär på samma teater den 29 november 1888, efter Benedictssons död. Enaktaren *I telefon* kom att bli en stor succé på teatrarna, inte minst därför att huvudrollen Siri blev en av den populära skådespelerskan Ellen Hartmans bravurroller; teatervetaren Hélène Ohlsson skriver att skådespelerskan själv såg rolltolkningen som sin bästa triumf.¹⁵⁹ *I telefon* hade premiär på Kungliga Dramatiska Teatern i mars 1887, då den ingick i ett plockprogram tillsammans med andra enaktare. Pjäsen publicerades i *Illustrerad Familj-Journal* nummer 33–37 1887.¹⁶⁰ *Pyramus och Thisbe* av Ernst Ahlgren (pseudonym för Benedictsson) och Axel Lundegård sattes upp på Svenska Teatern hösten 1889. Georg Norden-svan skriver att den ansågs omöjlig.¹⁶¹ *Den Bergtagna* publicerades 1890 under namnen Ernst Ahlgren och Axel Lundegård och sattes inte upp förrän



Ellen Hartman (1860–1945) i rollen som Siri i Victoria Benedictssons *I telefon*.

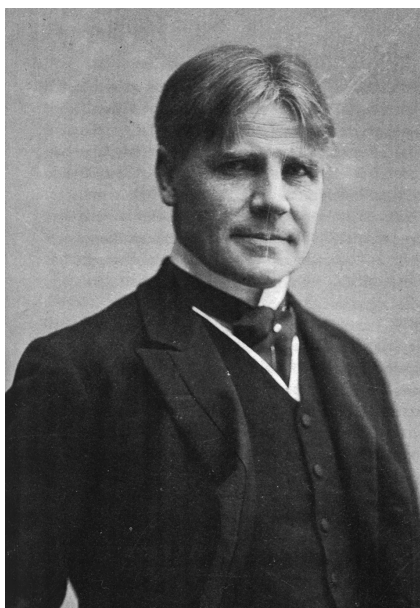
1910 på Svenska Teatern i Stockholm.¹⁶² *Romeos Julia*, som trycktes i *Efterskörd* 1890, gavs också ut postumt. Lustspelet *Teorier* sattes upp av Stockholms Studentteater 1989 och kom ut i tryck 1988.¹⁶³

Omständigheterna kring Victoria Benedictssons samarbete med Axel Lundegård kring *Final* kräver en exkurs. Frågan är om det går att säga att Benedictsson är författare till pjäsen, då Lundegård tillsammans med Benedictssons författarpersona Ernst Ahlgren står som författare och pjäsen gick upp på Kungliga Dramatiska Teatern efter Benedictssons död. Hur såg arbetsfördelningen i samarbetet ut och bearbetades pjäsen inför urupp-

förandet 1888? Vem gjorde i så fall bearbetningen? Som Lisbeth Larsson har visat, med bland annat *Den bergtagna* som exempel, gjorde Axel Lundegård omfattande ändringar i de alster som ingick i kvarlåtenskapen efter Benedictsson och som han lät publicera efter hennes död.¹⁶⁴ Benedictssons dagboksanteckningar, Lundegårds kommentarer, en recensents iakttagelser och Nordin Hennels noteringar om Agrells roll belyser saken.

Enligt Lundegård byggs *Final* på Benedictssons idé och det var hon som föreslog honom ett samarbete.¹⁶⁵ Av Benedictssons dagboksanteckningar framgår dock att hon var kluven inför *Final*. I en odaterad anteckning från hösten 1885 framkommer att hon förargat sig över en notis i pressen där *Final* framställs som "herr Lundegårds teaterpjäs", vid vars sammanskrifvande fru Benedictsson varit "behjälplig". Benedictsson skriver att om Lundegård får äran för pjäsen så kan han också få bära bekymren: "Jag bryr mig inte om hvad det blir af". I oktober 1885 skriver hon att hon kan låta Lundegård "taga lejonparten af *Final*" om den går illa, men att hon gärna delar lika

om den går bra och ursäktar sedan sin lumpenhet.¹⁶⁶ Att hennes ambivalens till stor del berodde på rädsla för att misslyckas framkommer om man pusslar ihop dessa noteringar med en anteckning gjord i samband med att dramat blir refuserat av Kungliga Dramatiska Teatern. Benedictsson känner harm över avslaget och vill inte göra någon omarbetning om hon samtidigt inte får en garanti för att stycket antas. Att återigen få ett nej ”vore att alldeles godvilligt utsätta sig för ett slag i ansigtet”.¹⁶⁷



Axel Lundegård (1861–1930)

Det var Lundegård som trodde på *Final*, men trots att han var den som drev på verkar Benedictsson ha gjort merparten av arbetet. Hon kom med planen för skådespelet och det var också hon som skrev ett utkast till första och tredje akten. Lundegård skulle skriva den andra akten men levererade inte något förrän sent i processen och då var han inte nöjd med vad han hade åstadkommit. Det var sedan Benedictsson som färdigställde dramat och ombesörjde att det blev utgivet samt kontakterna med teatern. Det var också hon som var det etablerade namnet av de två.¹⁶⁸ När Lundegård efter Benedictssons död återigen ville lämna in manuskriptet till Kungliga Dramatiska Teatern fick han ta hjälp av Alfhild Agrell som talade med de kungliga scenernas förste direktör Anders Willman om saken.¹⁶⁹ Lundegård skriver att han omarbetat *Final* och skickat den till Benedictsson 1886 men att hon inte orkat ta itu med den. Han anför en kort dagboksanteckning av Benedictsson från den 13 september 1886: ”Försökte taga ihop med *Final*. Omöjligt.” Lundegård hänvisar också till ett brev från den 15 september samma år: ”Jag har gång på gång sökt avskrika dina ändringar, som jag finner bra. Men jag kan inte. Skall jag behålla *Finalerna* tills jag är bättre, eller skall

jag skicka dem till dig.”¹⁷⁰ Det är ingen övertygande bevisföring för att Benedictsson inte skulle ha arbetat mer med dramat. Dessutom förefaller de ändringar som eventuellt har gjorts vara små. Pjäsen lämnades visserligen in till teatern som en bearbetad version men vid premiären 1888 kunde inte recensenten Claes Lundin spåra någon bearbetning.¹⁷¹ Inblicken i arbetsprocessen utifrån detta material indikerar att *Final* i huvudsak kan betraktas som Benedictssons verk.

Anne Charlotte Leffler debuterade som dramatiker redan 1873, då hon 24 år gammal fick sin pjäs *Skådespelerskan* antagen av Kungliga Dramatiska Teatern, men som författare framträdde hon redan 1869 med novellsamlingen *Händelsevis. Pastorsadjunkten* uppfördes 1876 på Kungliga Dramatiska Teatern och det året hade också komedin *Under toffeln* premiär på samma teater. Leffler är alltså den av de tre dramatikererna som var mest etablerad på teatrarna vid 1880-talets inträde. Urpremiären av *Elfvan*, som är en dramatisering av Lefflers novell ”Runa” skedde på Nya Teatern den 11 september 1880. Uppsättningen blev en publikframgång och pjäsen publicerades 1883. *Sanna kvinnor* gick upp för första gången den 15 oktober 1883 på Kungliga Dramatiska Teatern och gavs ut i bokform samma år. Enaktaren ”En räddande engel”, som är en dramatisering av Lefflers novell ”En bal i societeten”, var förpjäs vid uppsättningen – precis som Agrell står Leffler för hela innehållet i ett helaftonsprogram. ”En räddande engel” kom att bli en av de stora succéerna på Kungliga Dramatiska Teatern under 1880-talet. Liksom för Benedictssons *I telefon* berodde detta till stor del på skådespelerskan Ellen Hartmans prestation i rollen som Gurli.¹⁷² Teatervetaren Hélène Ohlsson framhåller att ”En räddande engel” försvann från repertoaren när Hartman lämnade teatern och återkom först vid hennes comeback på 1920-talet.¹⁷³ Lefflers *Hur man gör godt* refuserades två gånger av Kungliga Dramatiska Teatern ”på grund av arbetarefrågan”, trots att Leffler bearbetade den mellan gångerna.¹⁷⁴ Den svenska premiären skedde på Stora Teatern i Göteborg i september och i Stockholm sattes pjäsen upp på Nya Teatern i november 1885.¹⁷⁵ Paralleldramerna *Kampen för lyckan* och *Hur det kunde varit*, som Leffler skrev tillsammans med Sonja Kovalevsky sattes aldrig upp i Sverige, däremot publicerades det i december 1887.¹⁷⁶ Därefter skulle det dröja ända till 1891 innan Leffler fick ett drama publicerat och uppsatt på Kungliga

Dramatiska Teatern och Nya Teatern. År 1891 gavs komedierna *Familjelycka*, *Den kärleken!* och *Moster Malvina* ut i en och samma volym. Samtliga dessa pjäser sattes upp, de två första på svenska teatrar och den sista i Köpenhamn.¹⁷⁷ Sagospelet *Sanningens vägar*, som publicerades postumt i *Efterlämnade skrifter I* 1893, sattes upp på Stora Teatern i Göteborg 1897.¹⁷⁸

Att Agrell, Benedictsson och Leffler själva kunde uppfatta sina positioner som annorlunda än de manliga författarnas finns det flera exempel på. Det ska dock sägas att både tillgången på biografiskt material och forskning om deras egna tankar kring dramatikerpositionen, offentligheten och teatern skiftar. Det är om Leffler och Benedictsson vi vet mest. I ett brev till sin väninna Thecla Sköldberg skriver Leffler att hon funnit *Et dukkehjem* enormt intressant men egendomligt och att pjäsen med säkerhet hade blivit refuserad av Kungliga Dramatiska Teatern om hon hade skrivit den: "Man ska heta Ibsen för att så våga trotsa publikens smak."¹⁷⁹ Ingeborg Nordin Hennel påpekar att det faktum att Agrell debuterade med två enaktare, dessutom under pseudonymen Thyra, kan tyda på att det inte var självklart för henne att ge sig in på dramatikers och teaterns område som var en manligt dominerad arena.¹⁸⁰ Frågan om i vilken grad användandet av pseudonym kan ses som en osäkerhetsmarkör kan dock diskuteras. Margareta Wirmark menar att kvinnor använde pseudonym för att skydda sig, men påpekar att även män som sände in radikala pjäser till teatern gjorde det under pseudonym.¹⁸¹ Lefflerfamiljen såg det som av yttersta vikt att Anne Charlotte förblev anonym som författare och hon använde en bit in på 1880-talet ett flertal mer eller mindre genomskinliga pseudonymer och signaturer. I takt med att hon blev säkrare på sin författarförmåga vacklade hon mellan att vilja framträda med namn och öppet få ta emot erkännande och att förbli anonym. Hon menade att anonymiteten egentligen var det riktigaste eftersom en begåvad författares åsikter är av intresse för allmänheten men däremot inte dennes privata meningar. Monica Lauritzen lyfter också fram en oro från familjens sida att hennes författartalang inte skulle räcka till.¹⁸² Bruket av pseudonym av både kvinnliga och manliga dramatiker visar att det skulle skydda mot brännmärkning för provocerande idéer på teatern och i offentligheten generellt. Av Lefflers och hennes familjs tankar och handlingar framgår att det också fungerade som en sköld mellan privatlivet som hustru och författarskapet

i offentligheten. Anonymiteten kunde skydda såväl den kvinnliga författaren som hennes familj från skammen att hon skulle göra bort sig offentligt.

Samtidigt som pseudonymen gav konstnärlig och idémässig frihet markerar den motstridigheten mellan traditionell kvinnlighet och dramatikerrollen i offentligheten. Den kan bland annat ha att göra med att dramatikerrollen, i likhet med författarrollen generellt, var maskulint kodad. Åsa Arping påpekar i *Hvad gør væl namnet?* (2013) att författarfiguren blev tydligare könad under slutet av 1800-talet. Flera kvinnliga författare, däribland Benedictsson, anpassade sig med sitt bruk av en manlig pseudonym till en maskulinisering av litterär prestige. Samtidigt lekte dessa författare med könskodningen. Den manliga pseudonymen blev ett sätt resa anspråk på manlig auktoritet. Den blev också ett varumärke, vilket medförde att kvinnliga författare behöll pseudonymen, trots att deras verksamhet som författare sedan länge blivit känd.¹⁸³ Korrespondens och dagböcker visar dessutom att pseudonymbruket hade att göra med inre identitetskonflikter. I ett brev till brodern Gösta med anledning av att Anne Charlotte Leffler slår igenom som författare med pjäsen *Skådespelerskan* 1873 anförror hon honom att hon tror "att hon är tillräckligt mycket 'quinna'" för att någonsin riskera att bli att bli okvinnlig.¹⁸⁴ Vad hon avser är att författarrollen skulle kunna göra henne okvinnlig. Victoria Benedictsson använde en manlig pseudonym i hela sitt skrivande liv. Den blev hennes författarpersona. Nina Björk lyfter i sin avhandling *Fria själar* (2008) fram hur Benedictsson brottades med den konflikt som hon fann i att vara kvinna och författare. Hon upplevde att hennes kön gjorde att hon inte kunde vara den fria själ som hon i sin författarroll idealiserade.¹⁸⁵ Bruket av en manlig pseudonym förefaller för hennes del att vara ett symptom på hennes försök att få identiteterna som kvinna och författare med konstnärliga ambitioner att gå ihop.

Det fanns alltså ett behov för kvinnorna att skilja på sina privata identiteter som kvinnor och den som dramatiker i offentligheten, av hänsyn till författarkarriären, familjen och inre identitetskonflikter. Men hur var det då inom teaterinstitutionen, om en dramatiker väl passerat granskningens nålsöga och fått en pjäs antagen av teaterledningarna? År 1876 anger Leffler att alla på Kungliga Dramatiska teatern vet vem hon är, vilket hon är ganska nöjd med. Att Leffler ansåg att det inte rådde några jämställda villkor för

män och kvinnor kan uttalandet om Ibsens *Et dukkehjem* ovan ge prov på, men det kan helt enkelt också syfta på att Ibsen var en mer etablerad och inte i första hand en manlig författare. Lauritzen menar dock att Leffler var fullständigt klar över att hon som kvinnlig författare var mer sårbar än sina manliga kolleger. Det visar bland annat hennes upprördhet över en raljant negativ anmälan av *Pastorsadjunkten*. Leffler menar att anmälaren inte hade vågat uttala sig så om hennes tankar och känslor om hon hade varit man.¹⁸⁶

De dubbla rollerna som författare och hustru följde de skrivande kvinnorna in i teatern. Också när Agrell och Leffler trädde ut ur anonymitetens skydd uppträdde de som någons hustru på teatrarna, eftersom de där presenterades som fru Agrell och fru Edgren.¹⁸⁷ De framträdde inte som de manliga dramatikererna, det vill säga som myndiga, självständiga individer. Inte heller var det självklart att en kvinnlig dramatiker skulle framträda på scenen på premiären efter en föreställning som gjort succé, så som var kutym för de manliga dramatikererna. Nordin Hennel berättar att inget tyder på att Agrell efter succén med komedin *Småstadsliv* visade sig på scenen, trots att hon då hade lämnat pseudonymens skydd och signerat pjäsen med sitt eget namn. Samtidigt var inte allt deltagande på teatern omöjligt för en kvinnlig dramatiker. När "En räddande engel" spelades på Dagmar-teatret i Köpenhamn 1884 var Leffler närvarande vid kollationeringen.¹⁸⁸

Några recensioner av Lefflers drama *Hur man gör godt* 1885 visar att förväntningarna på ett dramas ämne och komposition var bundna till en föreställning om genus. Dramat tar bland annat ställning för arbetarfrågan och skildrar dessutom en prostituerad kvinnas situation. Det anses av Karl Warburg vara "inte så litet modigt skrivet och det genompyres av en manlig kraft, som våre maskuline författare skulle kunna afundas författarinnan".¹⁸⁹ I tidskriften *Dagny*, som var ett av tidens kvinnorörelseorgan, menar den anonyma recensenten att de samhällsupplösande tendenserna på en svensk scen väcker oro och att det är sorgligt att dramat dessutom är skrivet av en kvinnlig författare – recensenten hade väntat sig mer av "den nya kvinnan".¹⁹⁰ Monica Lauritzen framhåller dock att de sociala koderna förändrades.¹⁹¹ Ju mer erkända och etablerade som författare kvinnorna blev, desto större svängrum skaffade de sig. Agrell, Benedictsson och Leffler kan, med sina radikala ståndpunkter, samröre med andra åttitalister och anspråk på en plats

i författareliten, därmed ses som agenter i en förändringsprocess som ledde till att glappet mellan dramatiker och kvinna minskade.

Agrells, Benedictssons och Lefflers sociala positioner generellt och inom teaterinstitutionen påverkades av att de var kvinnor, men även om föreliggande studie fokuserar på gemensamma genredrag och likartad tematik är det inte min mening att påstå att positionerna var identiskt lika. Agrell flyttade med sin make från Härnösand till Stockholm 1876.¹⁹² Hon förefaller vara den som hade enklast bakgrund av intellektuellt kapital i form av studier och familjebakgrund. Också Benedictsson, som levde och verkade i skånska landsbygden, hade en enklare bakgrund än Leffler, som kom från ett intellektuellt övremedelklasshem i Stockholm med viss stöttning av släkt och vänner i sitt skrivande. Benedictsson rörde sig också delvis i andra intellektuella kretsar än Agrell och Leffler, och hade närmare till en kulturmetropol som Köpenhamn än till Stockholm. Benedictsson slog igenom som prosaförfattare och var både tveksam till och hade svårigheter med att etablera sig som dramatiker, medan Agrell gjorde dramatiken till sin främsta arena. Leffler hade också tidigt i sin författarkarriär framgång med sina skådespel. Biografiskt material vittnar dock om att hon funderade mycket på var hon hade sin plats som novellist eller dramatiker, att hon uppfattade det som två skilda typer av författande.¹⁹³

KAPITEL 3

”Att hennes hjerta under tiden förblödde,
droppe efter droppe, det såg du aldrig”
– gestaltning av känslomässig och kroppslig
erfarenhet i *Räddad* och *Sanna kvinnor*

Gemensamt för flera av Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons och Anne Charlotte Lefflers dramer är den kvinnliga huvudpersonens dramaturgiska position. Det är denna som till stor del ligger till grund för omdömet att representationen i dramerna är ”tendentiös” eller ”konstruerad”.¹⁹⁴ Ingeborg Nordin Hennels formulering om Agrells protagonister som en blandning av askungekaraktärer och revoltörer är väl funnen för i stort samtliga dessa kvinnliga huvudpersoner. Så gott som alla kan beskrivas med ord som underlägsna, utanförstående eller utsatta. I följande avsnitt är det huvudpersonernas positioner i Agrells *Räddad* (1883) och Lefflers *Sanna kvinnor* (1883) som ligger under luppen. Syftet är att först visa hur gestaltningen av deras egenskaper och relationer till de andra dramapersonerna skapar en dramaturgisk position, varifrån känslomässig och kroppslig erfarenhet kan kommuniceras. I analysen jämför jag med Ibsens *Et dukkehjem* (1879) samt dramatik från 1880-talet och perioderna före, för att klargöra konstruktionen av de två kvinnliga huvudpersonerna i respektive pjäs. Därefter följer analyser av berättelserna om känslomässiga erfarenheter i *Räddad* respektive *Sanna kvinnor*. Jag kommer att visa hur melodramatiska genredrag och andra av speldramatikens konventioner bidrar till gestaltningen, liksom hur de medverkar till att berättelserna kan läsas på ett plan som döljer deras radikalitet och gör dem förenliga med idealismens moralparadigm.¹⁹⁵

Med moralisk stabilitet i prekära situationer

Viola i Agrells pjäs *Räddad* är socialt underlägsen den familj som hon har gift in sig i. Hon är uppvuxen på landet med sin ensamstående mor, medan Oscars familj är högborgerlig och umgås i stadens societet. Violas maktlöshet och betydelselöshet som hustru framhävs. Den är uppenbar och hyperboliskt tecknad. Hennes uppgift är att sköta hushållet, men hon måste rätta sig efter sin svärmors önskningsar och tjänsteflickorna negligerar det hon säger till dem. Hon får också för lite hushållspengar medan maken slösar på middagar, nöjen och tjänsteflickorna. Hon får bidra med handarbete som hon säljer för att få ekonomin att gå ihop. Oscar glömmer bort hennes födelsedag och dessutom hittar hon ett fotografi av en annan kvinna, som trillat ur hans rockficka. Dialog och handlingar visar en maktlös kvinna i en eländig situation. Även Berta i Lefflers *Sanna kvinnor* är försatt i en askungeposition, trots att hon lever med sin egen far och mor. I början av första akten sitter hon i sitt rum och ägnar sig åt renskrivningsarbete. Klockan är tio på kvällen och hennes mor, Julie Bark, ropar in till henne och påminner om att hon har lovat att gå och lägga sig i tid denna kväll eftersom hon suttit uppe med sitt arbete till klockan två, tre de senaste nätterna. En av poängerna med dramats exposition är att klarlägga att Bertas utmattande arbete är nödvändigt för familjens försörjning, eftersom hennes far spelar bort familjens pengar, och därmed etablera Bertas underdog-position. Underordningen och utsattheten förstärks genom att huvudpersonerna är polariserade mot personer i antagonists position i de båda pjäserna. För Viola i *Räddad* är motståndaren hennes svärmor som har uppfostrat hennes make, och som maken dessutom vill anförtro uppfostran av hans och Violas egen son. I *Sanna kvinnor* har Bertas far den antagonistiska positionen och hotet ligger i att fadern kommer hem med ytterligare en stor spelskuld och att han vill komma åt det gåvobrev som är familjens sista ekonomiska säkerhet. Polariseringsen etableras redan i dramernas början och hotet från personerna i antagonists position trappas upp under handlingens gång och kvarstår ända till upplösningen i slutet.

Viola och Berta är också goda. De har integritet och ett högt utvecklat moraliskt tänkande. Särskilt slående är det i *Sanna kvinnor*. Berta bär sitt

ansvar som familjeförsörjare med en stoisk attityd. Hon klagar aldrig. Hon är också dygdig och blir förskräckt över att hennes äldre syster Lissi är förtjust i sin makes berättelser om föräktenskapliga erotiska äventyr. Viola i *Räddad* är mycket tyst i dramats inledning och framställs som den ideala hustrun av Oscar. Han kallar henne "en hustru i sino pryddo" och prisar henne för att hon aldrig begränsar hans frihet (s. 7). Här är det visserligen fråga om dramatisk ironi, för läsaren/åskådaren kan ana det som Oscar inte alls är medveten om, nämligen att det är situationen i äktenskapet som har tystat Viola. Det framgår inte helt klart förrän i uppgörelsesscenen i sista akten, då hon talar ut om hur olycklig hon har varit. Violas vän, farbror Milde beskriver hennes fina karaktär i en replik där han talar om hennes son Alf: "Har han inte hemtat näring ur en viols sköte och skänker honom inte en viol skydd mot hvarje omild vind?" (s. 36)

Den kvinnliga huvudpersonens dramaturgiska position och karaktärsteckning i *Räddad* och *Sanna kvinnor* skiljer sig på flera avgörande punkter från Noras i *Et dukkehjem*. Nora har visserligen räddat sin mans liv genom den namnteckning hon har förfalskat, men några idealiserade egenskaper lyser inte igenom under dockhustruytan. När Nora avslöjar sin hemlighet för Linde är det istället närmast med ett barns förtjusning över sin list och sitt okynne. De kvinnliga huvudpersonerna i *Räddad* och *Sanna kvinnor* befinner sig i utsatta positioner på grund av andras handlingar medan Nora själv har försatt sig i trångmål genom den förfalskade namnteckningen. Berta i *Sanna kvinnor* är visserligen den som ser till att gåvobrevet upprättas och som dramats handling sedan kretsar kring, men det är inte detta som försätter henne i ett underläge.

Nora utvecklas också under dramats gång medan Violas och Bertas dygdiga beteende etableras tidigt i dramerna och på ett sådant sätt att läsaren förstår att de har funnits där hela tiden. I analysen av *Sanna kvinnor* i *Det moderna genombrottets dramatik* (2004) menar Yvonne Leffler att Berta utvecklas under handlingens gång, då hon i slutet av dramat förefaller att villigt ikläda sig en kvinnlig offerroll. Då har hon också backat från sin inställning att bara kunna älska den hon högaktar. Samtidigt framhåller Yvonne Leffler att slutet inte är entydigt och att Bertas val att stanna kvar också visar att hon inte viker från sin grundhållning, vilken byggs på hennes rättskänsla.¹⁹⁶

Skälen för Bertas handlande i slutet är långt ifrån klara, men hennes val att stanna kvar hos fadern och modern för att försörja dem är frampressat av en situation som andra har försatt henne i. I den situationen är hennes agerande ett utslag av den rättskänsla som hon redan från handlingens början försetts med, valet bygger inte på några nya insikter som förändrar hennes sätt att tänka och handla.

Nordin Hennel menar att Viola i *Räddad* inte handlar genomtänkt, utan bara reagerar i scenen där hon vägrar låna sin make sina pengar. Det är inte frågan om ett genomtänkt intellektuellt grundat motstånd, utan ett våldsam samt känsloutbrott som får leda vart det vill.¹⁹⁷ Viola tecknas som en person som reagerar på en situation. Nora i *Et dukkehjem* står inför ett annat slags valsituation än både Berta och Viola. Hon kan välja att fortsätta som vanligt i dockhustrurollen sedan Torvald förstått att hotet om offentlig skandal undanröjts, men förvecklingarna har gjort att hon har kommit till ny insikt om sitt äktenskap och sig själv. Hon tror visserligen att hon är dålig för sina barn men lämnar hemmet därför att hon inser att hon behöver förändras. Varken Viola eller Berta genomgår någon sådan utveckling. Snarare pressar deras alltmer prekära situationer dem att visa vilka de redan är – att handla och tala sitt hjärtas mening.

I såväl *Räddad* som *Sanna kvinnor* finns i sista akten en rättegångsliknande uppgörelsescen, en så kallad *scène à faire*, typisk för melodramen, i vilken alla kort läggs på bordet.¹⁹⁸ Här ska dygden få sin lön, men för huvudpersonen i *Sanna kvinnor* slutar scenen i nederlag. I uppgörelsescenen i sista akten, när familjen samlats kring salongsbordet för festligheter kring herr och fru Barks respektive Wilhelms och Lissis bröllopsdag, övergår Bertas initiala upprördhet snabbt i resignation. När hon insett att hon förlorat kontrollen över familjens pengar till fadern och att modern svikit henne återtar hon den stoiska inställning till sin askungeposition som hon har i de inledande scenerna. Violas urladdning i scenen då hon vägrar att låna maken sina pengar visar den kraftfulla person som gömmts under den milda och tystlåtna ytan. Att som i *Räddad* avslöja karaktärsdrag hos den kvinnliga huvudpersonen som hela tiden funnits där är ett annat sätt att framställa maskeraden än i *Et dukkehjem*. Framställningarna både i *Räddad* och *Sanna kvinnor* visar kvinnliga huvudpersoner som är fullt vuxna från början men

har tvingats in i situationer som de plågas av. För Viola innebär den också att hon har förhindrats att visa vem hon är, det vill säga sin unika individualitet, i Adriana Cavareros mening. Toril Moi uppmärksammar Ibsens tanke om "opdragelse" i *Et dukkehjem* och menar att Nora lämnar hemmet i dramats slut därför att hon vill ha den uppfostran eller utbildning som är förutsättningen för tillgång till konst, lärande och politik – det Friedrich Hegel benämner det universella.¹⁹⁹ De kvinnliga huvudpersonerna i *Räddad* och *Sanna kvinnor* frågar inte efter någon sådan uppfostran eller utbildning. De visas redan vara kapabla och genom sitt agerande uppfordrar de sin omgivning, liksom läsaren och teaterpubliken, att erkänna dem som sådana. I relation till en läsare och i förlängningen en teaterpublik fungerar dramerna som representationer av den interaktiva scen som enligt Hannah Arendt och Cavarero är förutsättningen för politisk aktion.²⁰⁰ De kvinnliga karaktärerna framträder genom sina handlingar, inklusive sina känslomässiga reaktioner, på ett sätt som visar vilka de är bortom de sociala förväntningarna.

Sättet som protagonistens position etableras i *Räddad* och *Sanna kvinnor* liknar den i melodramens grundstruktur, det vill säga genom polarisering av den unga kvinnliga oskulden och den maktöverlägsne skurken. I *Räddad* och *Sanna kvinnor* bidrar antagonisten till att framhäva och stabilisera huvudpersonens underlägsna position och moraliska godhet. Genom att Viola och Berta förankras på den goda moralens sida i den melodramatiska polariseringen klargörs vilka värden som läsaren/åskådaren ska ta till sig respektive förskjuta. Skurkens funktion i *Et dukkehjem* skiljer sig därifrån. Som nämnts i kapitel 2 påpekar Martin Lamm att bovar som omvänds är drag från den borgerliga dramen och han betraktar den hätske Krogstad i *Et dukkehjem* som en sådan. Denne omvänds på ett ögonblick när han förlovar sig med fru Linde, som enligt Lamm är en av de "beskäftiga moralpredikanter" som också ofta förekommer i den borgerliga dramen. Krogstad har visserligen en antagonistisk position och ett maktövertag i förhållande till Nora. Både Torvald och doktor Rank utmålar honom dessutom som dålig i moralisk mening. Konflikten etableras i slutet av första akten, då Krogstad hotar att berätta för Torvald om Noras brott att förfälska sin fars namnteckning. Den trappas upp i andra akten, då han blivit avskedad från banken och lägger brevet som avslöjar Nora i Torvalds brevlåda. Emellertid är Krogstads hot

mot Nora och Torvald i realiteten avvärjt i och med fru Lindes förslag att hon och Krogstad ska slå sig ihop i början av tredje akten, även om Torvald och Nora inte vet om det förrän en bit in i akten, när Torvald öppnar Krogstads brev med skuldbeviset. Hotet från Krogstad existerar alltså bara under en del av dramat. Efter andra akten har Krogstad, som Lamm påpekar, omvänt och släppt sitt maktanspråk.²⁰¹ Den dramatiska spänningen för läsaren och publiken byggs därefter upp mot Torvalds upptäckt av Noras brottsliga handling. Det är därefter detta, och inte Krogstads handlingar utifrån en antagonistisk position, som medverkar till intrigens fortsatta förveckling.

Krogstad agerar också, precis som Nora, från ett underläge i relation till Torvald och samhället. Det brott som han har begått, och som vanäras honom i samhällets ögon, är detsamma som Noras. Det omoraliska medlet, det vill säga utpressningen, tar han till för att nå en position i vilken han blir en aktad samhällsmedlem och han gör det för sina barns skull. Krogstads dramaturgiska funktion i den antagonistiska positionen i relation till Nora sätter ljuset på moralfrågan kring hennes förfalskning av namnteckningen, och snarare än att visa Noras moral och bevekelsegrunder som antingen goda eller förkastliga skapar den frågor kring Noras handlande. I *Et dukkehjem* medverkar Krogstad till en destabilisering av synen på huvudpersonens handlande. *Räddad* och *Sanna kvinnor* å ena sidan och *Et dukkehjem* å den andra visar två vitt skilda sätt att använda melodramens polarisering av personen i protagonistens respektive antagonistens position.

Melodramens dramaturgiska konflikt byggs upp av brott mot normer för nära relationer, konventioner och vardagsvanor och relaterat till detta är det didaktiska och moraliska syftet att undervisa och förmana. I *Känslans röst* (2002) framhåller Maria Karlsson att acceptansen för den didaktiska dimensionen byggs på att den ryms inom ramen för den moralkodex som varje melodram ställer upp. De flesta melodramer, däribland Pixérécourts som kom att bli inflytelserika för den skandinaviska 1800-talsteatern, var i den bemärkelsen de borgerliga moralnormernas språkrör. De kom visserligen att propagera för frihetens, jämlikhetens och broderskapets värden men också för laglydnad och vikten av att underordna sig sociala regler.²⁰² Till skillnad från ett sådant användande utnyttjar Agrell och Leffler melodramens polarisering av dramapersoner och didaktiska receptionslogik för

att kritisera de lagar och sociala regler som reproducerade och bevarade borgerlighetens rådande genusnormer och kvinnors underordnade sociala position. De kvinnliga moraliskt välutvecklade huvudpersonerna i prekära situationer konstrueras som stabila nav i dramernas moraliska universum. Deras upplevelse av möten med mindre moraliskt välutrustade individer i den närmaste omvärlden belyser orättfärdigheten i borgerlighetens norm- och regelsystem.

Individstatus och agentskap

I melodramens grundstruktur är kampen mellan gott och ont central. Personen i protagonistens position slåss på det godas sida medan personen i den antagonistiska positionen står för något ont.²⁰³ Till huvudpersonerna i *Räddad* och *Sanna kvinnor* knyts dygd, känslomässigt djup, naturlighet och sanning. Dessa egenskaper ställs mot ytlighet, falskhet, lögn och dubbelmoral, som representeras av personen i den antagonistiska positionen. Båda dramerna ansluter till en diskussion på teatern om heder och dygd. Polariseringen av de två paradigmen i *Räddad* och *Sanna kvinnor* finns också i flertalet av de franska och tyska skådespel som flitigt sattes upp på Kungliga Dramatiska Teatern och Nya Teatern i Stockholm under 1880-talet och som jag hänvisar till i kapitel 2. Två hedersbegrepp ställs mot varandra i dessa pjäser. Det ena är kopplat till sociala positioner och yttre ära, det andra till inre kvaliteter. Konflikten utspelar sig i regel hos manliga karaktärer, det är mannens heder som står i centrum. Kvinnans dygd problematiseras inte i samma grad i pjäskorpusen som helhet, men när så ändå sker ställs lagar och etablerade normer mot en personlig moral: är det rätt av en kvinna att gifta sig med en omoralisk man som hon har haft en föräktenskaplig förbindelse med och kan en fallen man i grunden god kvinna bli förlåten och insläppt i den borgerliga respektabiliteten? Det är motiv som återkommer i flera av pjäserna, bland andra i George Sands bondedrama *Claudie* men också i Alexandre Dumas den yngres *Kameliadamen* som spelades på Nya Teatern i Stockholm 1885.²⁰⁴ Heder och dygd-tematiken återfinns också i det borgerliga sentimentala dramat. I Schillers *Kabale und Liebe* är de två kontrasterade hedersbegreppen kopplade till det sentimentala borgerliga dramats konflikt

mellan aristokratins medfödda privilegier och en samhällsposition grundad i en mans moral och handlande. Dygd knyts till kvinnans kropp och till faderns heder. Moraliskt korrupta kretsar kring hovet hotar den unga borgarflickan Luises dygd och därmed hennes fars rykte och värv. Luise måste välja mellan lojaliteten till sin far och kärleken till den unge aristokraten Ferdinand. Det fadern befarar är att Luise ska ge sig till Ferdinand utan att han har möjlighet att gifta sig med henne. Det är således dotterns kropp som han vaktar. Att trotsa fadern och välja kärleken till Ferdinand benämns som ett brott. Fadern ger till och med Luise en kniv när hon vill ta sitt liv för att lösa sin inre konflikt. Även om fadern talar om självmordet som en synd mot Gud och försöker tala henne tillrätta antyds att det är bättre att hon tar sitt liv om hon inte kan bevara sin dygd och välja troheten mot fadern.²⁰⁵

Teckningen av de kvinnliga huvudpersonerna i *Räddad* och *Sanna kvinnor* kan ses som en intervention i en sådan syn på kvinnlig dygd. Grunden för en kvinnas värde förskjuts från hennes kropp till själsliga förmågor och ideal som sanning, trohet och integritet som utgångspunkt för livsföringen. Cavarero skriver att traditionellt är kvinnor representerade som tecknet för en kropp som bara kommer till uttryck genom tomt prat. Som ren röst utan tal förnekas kvinnan tillgång till språkets rationella universalitet, som reserveras enbart för ett manligt subjekt. Den binära ekonomin i den patriarkala symboliska ordningen är i denna mening enkel: å ena sidan kroppen och rösten, å andra sidan medvetandet och talet.²⁰⁶ Genom betoningen av de själsliga förmågorna och karaktärsdragen hos Viola och Berta ställs anspråk på en sådan rationell universalitet för kvinnors del, det vill säga att de har ett medvetande och ett intellekt som kan komma till tals. Med utgångspunkt i Arendts distinktion mellan *vad* en människa är och *vem* hon är kan grundvalen för värderingen av en kvinnas dygd när den förskjuts från kropp till själsliga och intellektuella egenskaper också flyttas från hennes funktion som dotter, maka och mor till egenskaper som visar *vem* hon är som individ, vilket är förutsättningen för interaktion på en politisk scen.

I *Kabale und Liebe* står mannens heder på spel. Aristokratens börd och medfödda privilegier som grund för heder och en hegemonisk samhällsposition avfärdas. Istället idealiseras heder grundad i handlande utifrån känslomässiga och moraliska överväganden, det vill säga mänskliga egenskaper

bortom sociala positioner. Som i *Kabale und Liebes* tematisering av mannens heder blir kvinnans dygd i *Räddad* och *Sanna kvinnor* en fråga om mänskliga egenskaper istället för uppfyllandet av den position som samhällets ideologisk-materiella strukturer placerat henne i. Genom de moraliska dygderna hävdas den borgerliga kvinnan som individ gentemot en diskurs som positionerar henne som kropp och redskap för andras heder. Under handlingens gång i respektive drama vägrar såväl Viola som Berta att anpassa sig efter borgerlighetens konventioner och dubbelmoral. De för sin egen talan och följer sina egna moraliska kompasser. På så vis bryter de med normerna för hur de ska agera från sina positioner som kvinnor, vilket innebär lydnad och underordning gentemot en fader eller make. Genom att teckna de kvinnliga huvudpersonerna med idealismens högt värderade själsliga dygder reses i *Räddad* och *Sanna kvinnor* ett radikalt anspråk på individstatus och därmed agentskap för de kvinnliga huvudpersonerna.

Att ställa sig vid Violas och Bertas sida

Som nämns i kapitel 2 innebar den didaktiska, socialiserande funktionen hos 1800-talets borgerliga drama att en gemenskap förutsattes mellan scen och salong kring moraliska värden, liksom en identifikation med respektive ett avståndstagande från rollfigurernas handlande. Åskådaren skulle ställa sig på de rollfigurers sida som verkade för att ordning och samförstånd upprätthölls och pjäserna fungerade legitimerande för borgerlighetens livsföring och tänkande. István Molnár framhåller att därur uppkom ett tänkande i termer av "vi" och "de". Den förstnämnda kategorin inkluderar läsaren/åskådaren och de rollpersoner hen identifierar sig med, genom att de står för samma värden. I den sistnämnda kategorin finns två sorter: vilseförda människor, som visserligen kan ställa till med en del skada men i grund och botten är lika goda som "vi" och mottagliga för "våra" värden, samt de riktiga skurkarna, som djupt i sina hjärtan är förtappade och därmed utan räddning. De flesta i den senare "de"-kategorin visar sig vara potentiella "vi", vilket bekräftar styrkan i de värden som "vi" står för.²⁰⁷ En sådan dramaturgisk struktur är också karaktäristiskt för melodramens receptionslogik. Det finns en karaktär eller individ för publiken att sympatisera med, riktiga

skurkar att ta avstånd ifrån samt de som kan omvändas. De känslomässiga reaktioner som skulle frammanas kan på så vis förstås som verksamma i en form av självprojektion för åskådaren.²⁰⁸ Den form av sympati som Sandra Lee Bartky benämner "*true*" *fellow-feeling* innebär att känna likadant och i samma ögonblick som en annan person med grund i att känslorna har samma orsak. Med Sara Ahmeds vokabulär relaterar båda personerna till samma objekt och tolkar det utifrån samma slags känsla.²⁰⁹ Den sympati mellan de goda dramapersonerna och läsaren/publiken som den borgerliga tragedin och melodramen strävar efter att etablera, och vars mönster 1800-talets borgerliga salongsdrama och komedi tog över, kan beskrivas som ett sådant "sant medkännande" grundat i ovanstående resonemang om självprojektion och legitimering av den egna livsföringen.

Receptionslogiken i Agrells och Lefflers dramer skiljer sig från det borgerliga dramats. I *Räddad* och *Sanna kvinnor* positioneras visserligen huvudpersonerna som godhjärtade och i orättfärdiga underlägen, så att de ska få läsarens/publikens sympati och medkänsla. Samtidigt går dessa dramapersoners handlande utanför ramarna för den borgerliga moral som teatern skulle övertyga sin publik om. Som Nordin Hennel har påpekat om Agrells kvinnokarakterer står de ensamma mot omgivningen med de ståndpunkter de strider för.²¹⁰ Deras moraliska integritet och styrka, i kombination med ståndpunkterna som bryter med teaterns kontrakt om att skapa konsensus om den borgerliga moralen, gör att de skiljer sig från rollfigurerna i den borgerliga 1800-talsdramatikens "vi"-läger. De ingår i en receptionslogik som syftar till att publiken ska sympatisera med dem, fastän deras aktiva handlande gör dem till något annat än offer utsatta för olycka och trots att de bryter mot en konservativ borgerlig moral. Den tänkta läsaren/åskådaren ska se på händelseutvecklingen ur deras positioner. Hen ska tillsammans med huvudpersonerna se bristerna och orättvisorna i det samhälle som idealismens moral i grund och botten understöder, och acceptera den alternativa ordning som implicit föreslås.

Sandra Lee Bartky kallar en position som innebär sympati med den andre utifrån en position jämsides med denne för *feeling-with another*. Att "känna med" medger en viss distans till den person vars situation vi sätter oss in i, men från en jämställd position som erkänner den andres agent-

skap.²¹¹ Dramaturgin i *Räddad* och *Sanna kvinnor* etablerar en liknande relation mellan läsare/åskådare och huvudpersonerna. Det råder en objektrelation mellan läsaren/åskådaren och dramapersonens belägenhet och känslor som medger känslan av frustration, upprördhet, ilska etcetera. Som nämns i teorikapitlet talar Ahmed om känslor som cirkulationseffekter, det vill säga reaktioner på objekt som blir mättade med affekt och orsak till spänning både på individuell och social nivå mellan personer i ett specifikt rum.²¹² Viola i *Räddad* och Berta i *Sanna kvinnor* och de situationer de befinner sig i kan ses som sådana objekt som inte är avsedda att producera identiska känslor hos åskådarna som dessa karaktärer representerar. De ingår som objekt i en affektionsekonomi, i vilken de och deras prekära situationer ska läsas genom emotioner och därigenom väcka engagemang. Läsaren/åskådaren manas att erkänna de kvinnliga huvudpersonerna som individer med agentskap, samtidigt som hen ska se deras svåra belägenheter, känna med dem och uppröras.

Relationen mellan läsare/åskådare och de kvinnliga huvudpersonerna i *Räddad* och *Sanna kvinnor* skiljer sig också från den i *Et dukkehjem*, även om detta drama har scener där åskådaren inbjuds att känna med Nora. Från och med slutet av första akten, när Krogstad har hotat att avslöja hennes förfälskning av faderns namnteckning och Torvald har låtit henne förstå att en omoralisk mor förstör barnen, gestaltas hennes rastlöshet, oro och ångest, bland annat i scenen då hon inte kan koncentrera sig på broderiet utan kastar det ifrån sig efter bara några stygn, reser sig, går ut i farstun och ropar att pigan ska komma in med julgranen. Ett annat exempel är scenen i andra akten då Torvald ska skicka brevet om uppsägning till Krogstad och scenanvisningen anger att Nora står som fastnaglad, förvirrad av ångest. Toril Moi tar tarantella-scenen i andra akten som ett exempel på hur Nora betraktas på två olika sätt. Genom att placera två typer av åskådare, Torvald och doktor Rank å ena sidan och fru Linde å den andra, visas att bara teaterpubliken är i stånd att se hela bilden, det vill säga att, som de två männen, teatralisera Nora, och samtidigt, som fru Linde, förstå och erkänna Noras känslor. Moi menar att publikens perspektiv ligger närmare fru Lindes än de två männen därför att de, liksom fru Linde, vet mer än männen om Noras avtal med Krogstad.²¹³ Publiken uppmanas här att betrakta Nora genom andra

karaktärers ögon, vilka representerar två olika sätt att se på henne, och därmed betrakta henne på viss distans. Som tidigare nämnts väcker relationen mellan Krogstad och Nora frågor om det moraliska i Noras handlande. Den indirekta bilden av Nora manar tillsammans med dessa frågor till reflektion kring dramapersonen och bidrar till en större distans i relationen mellan åskådare och huvudpersonen än vad som åstadkoms i *Räddad* och *Sanna kvinnor*.

Med fokus på den kvinnliga huvudpersonens upplevelse

I jämförelse med *Et dukkehjem* etableras också ett starkare fokus på huvudpersonerna än på handlingen i *Räddad* och *Sanna kvinnor* och det har med intrigens uppbyggnad och funktion att göra. I *The Sentimental Education of the Novel* (1999) påpekar Margaret Cohen att det sentimentala narrativet börjar i en konflikt som etablerar en grundläggande sanning. Från första stund ligger den i öppen dager. Intrigen visar sedan att denna sanning håller. Snarare än att skapa spänning bygger intrigen upp bevis för konfliktens styrka. Genom att hänvisa till Roland Barthes begrepp *hermeneutic code* och *proaretic code* som avser tolknings- respektive handlingsprogression diskuterar Cohen skillnaden mellan den realistiska romanens intrig och den sentimentala. I den realistiska romanen skickas läsaren ut på en expedition efter sanningen. Via handlingens progression kan hen så småningom uttolka denna. *The proaretic code* föregår alltså *the hermeneutic code*. Detsamma kan sägas gälla för den klassiska tragedins struktur. Intrigens utveckling avtäcker dramats sanning eller mening. I det sentimentala narrativet opererar dessa koder parallellt. Den hermeneutiska koden etablerar sanningen tidigt i intrigen och handlingsprogressionen sätter den sedan på prov.²¹⁴ I både *Räddad* och *Sanna kvinnor* liknar förhållandet mellan dessa koder det sentimentala narrativets. I *Räddad* etableras en konflikt som rör mannens överordning och kvinnans underordning och kvinnans lidande är den sanning som visas. I *Sanna kvinnor* bygger konflikten på samma strukturer. Kvinnans förlåtande kärlek lyfts fram som den faktor som möjliggör mannens maktövertag och oansvariga beteende med den svikna dottern som resultat och sanning. Detta framgår redan i expositionen. Intrigen visar sedan i båda dramerna att

dessa sanningar håller. Viola lämnar hemmet nedbruten av sitt äktenskap och sin sons död. I *Sanna kvinnors* slut är det moderns svek genom att förlåta och ge vika för maken som binder dottern Berta vid ett mödosamt liv. Intrigen och dramernas upplösning bygger på så vis upp argument för styrkan i den konflikt och den sanning som etableras redan inledningsvis. Intrigens funktion medför också att fokus läggs på inre konflikter som har med psykisk nedbrytning och sveket att göra, snarare än på den yttre handlingen.

I inledningen av *Et dukkehjem* etableras inte någon sådan sanning som i *Räddad* och *Sanna kvinnor*. Familjen har kommit på grön kvist efter några bekymmersamma år eftersom maken blivit direktör i banken. Expositionen ger en karaktäristik över herr och fru Helmers personligheter och deras relation, men vidden av deras samtal som röjer skilda inställningar till pengar och lån förstår läsaren först allt eftersom handlingen fortskrider. Medan den konfliktfyllda situationen för huvudpersonerna i *Räddad* och *Sanna kvinnor* är uppenbar redan från början införs konflikten som vänder harmoni till disharmoni i *Et dukkehjem* först med Krogstads hot om att avslöja Noras förfalskning av sin fars namnunderskrift. Dialogen i inledningsscenen gömmer en hemlighet som successivt avtäcks i intrigen. Precis som i den realistiska romanen och i tragedin avtäcker läsaren/åskådaren dramats sanning eller slutsats först i dramats slut, den att mannen och kvinnan måste uppfostra sig själva innan ett äktenskap i meningen av ett samliv är möjligt.²¹⁵

I både *Räddad* och *Sanna kvinnor* bidrar alltså flera dramaturgiska strukturer till att lägga fokus på den kvinnliga huvudpersonens upplevelse av mötet med en omvärld som behandlar henne orättfärdigt. Läsaren manas via "rebell- och askungepositionen" att känna med huvudpersonerna och se på omgivningen ur deras perspektiv. I personteckningen och via relationen till antagonisten och omgivningen idealiseras deras moral och handlingar. Slutligen medför förhållandet mellan dramats bärande idéer och intrigen ett fokus på huvudpersonen och hennes reaktioner på omgivningen. I de fall som de kvinnliga huvudpersonerna i *Räddad* och *Sanna kvinnor* presenteras via de andra dramapersonernas uppfattningar skapas antingen en förstärkning av läsarens/åskådarens direkta blick på huvudpersonen eller en kontrast till den. När herr Bark i andra akten av *Sanna kvinnor* säger att Berta har förvridit huvudet på sin mor med "sina galna okvinliga idéer" har läsaren/

åskådaren redan fått bilden av en hårt arbetande, kärleksfull och rättrådig ung kvinna i en orättfärdig situation (s. 51). Likadant är det i *Räddad*. När Viola rasar mot sin situation i äktenskapet i uppgörelsesscenen i andra aktens åttonde scen och hennes svärmor till följd kallar henne för ett vidunder har läsaren fått en god inblick i hennes maktlösa position och sett hennes goda egenskaper. Resultatet är en stabil opposition som gestaltar den andres blick, som bärare av sociala normer, och huvudpersonens upplevelse av mötet med dessa. Som jag kommer att visa i analysen av *Räddad* destabiliserar de andra personernas blickar på huvudpersonen pjäsernas genuskritiska ut-saga men inte huvudpersonens moral.

Konstruktionen av Violas och Bertas positioner möjliggör att erfarenhetsberättelser om underordning, maktlöshet och motstånd, i vilka känslor och kroppsliga sensationer som inte ryms i idealismens och den konservativa borgerlighetens normer för kvinnlighet, kan gestaltas. Pjäserna exponerar orättfärdigt behandlade, goda och kärleksfulla kvinnliga dramapersoner med hemvist i en realistiskt tecknad borgerlig svensk miljö. Som sådana ifrågasätter de en gängse uppfattning om kvinnlig natur och dygd, gör motstånd mot underordning och hävdar agentskap. Det sätt dramerna är komponerade på i relation till teaterns och dramats konventioner och den moraluppfattning som dessa bygger på kan därvid liknas vid en balansgång på anständighetens gräns. De två följande analyserna av *Räddad* och *Sanna kvinnor* kommer därför att belysa hur de melodramatiska och sentimentala dragen i dramerna både bidrar till gestaltningen av den radikala erfarenhetsberättelsen och till att modifiera den.

Viola träder fram ur tystnaden och fogligheten

Viola i *Räddad* har gift in sig i en högborgerlig familj och som hustru är hon underordnad sin make. Viola betraktas som en oviktig person av honom och sin svärmor såväl som tjänstefolket. Genom att hennes belägenhet tecknas hyperboliskt lyfts maktrelationen mellan man och hustru i äktenskapet fram till beskådan. Så görs också med de mekanismer som formar den "hustru i sino pryldo", som Oscar talar så uppskattande om, hon som inte lägger några band på makens frihet, aldrig blir ond och som avgudar sitt hem och

sitt barn. På ytan signalerar expositionen ett okontroversiellt innehåll. Viola framstår som just den goda dygdiga kvinna som har accepterat sin hustruroll och som får befogat beröm av sin man. Men redan här antyds att allt inte står rätt till. Klockan är nio på morgonen och Viola sitter på en låg stol framför kakelugnen och tittar in i elden, förlorad i sina egna tankar. Hon är svartklädd och syr på ett vitt broderi. Den svartvita färgsättningen återkommer i finalscenen, i vilken vita blommor kontrasterar Violas svarta sorgdräkt. Polariseringen av färgerna antyder att de har symbolisk betydelse. Ingeborg Nordin Hennel ser den svarta klädsel som Viola bär flera år efter första barnets död som en symbol för att äktenskapet deformerat henne psykiskt. Den vita färgen, menar hon, är dubbeltydig: den står både för oskuld och för den psykiska och fysiska död som äktenskapet ofta slutar med i Agrells berättelser.²¹⁶ Det svarta och vita är mångtydiga tecken som signalerar flera aspekter av huvudpersonen och hennes situation. Peter Brooks talar om melodramens "stumma språk" (*text of muteness*), vilket betecknar gester, mimik, utseende, musik och spektakulär scenografi. De är teckensystem som alla ersätter eller förstärker talet i melodramen. När personerna uttrycker sig på andra sätt än verbalt är det alltså en indikation på att de försöker förmedla något som de av någon anledning inte får eller kan berätta.²¹⁷ Med en sådan läsning kan polariseringen av det svarta och vita betraktas som en visuell gestaltning eller, med Brooks ord, ett tyst språk som visar Violas dystra sinnesstämning och känslomässiga svårta. Hennes position nära kakelugnen kontrasteras senare i Oscars beskrivning av hur Viola, när de var nygifta, suttit i fönstret på morgonen, rödgråten, skakande av köld och väntat på att han skulle komma hem efter nattliga äventyr. Här kontrasteras kyla och värme, och Violas position framför kakelugnen tydliggör hennes behov av värme. Vi får också veta att hon öppet har visat sitt lidande i början av äktenskapet men nu resignerat funnit sig i den underordnade position som föreskrivits henne som kvinna och hustru. Hon har tystnat. Oscar säger: "På dig åtminstone har äktenskapet inverkat lugnande" (s. 6).

I första aktens första scen läggs fokus på Violas tystnad och därmed också på vad som försiggår i hennes inre. Viola spritter till och reser sig när Oscar kommer in i rummet. Hon svarar honom mest med två- eller treordsmeningar. Hans talförhet kontrasterar hennes tystnad och framhäver

den. När Oscar för på tal att sonen Alfs uppfostran ska övertas av hans mor svarar inte heller Viola med ord, istället mörknar hennes ansiktsuttryck och hon lämnar rummet. Först när han uppmanar henne att säga något talar hon. Hennes tystnad uppmärksammas på så vis explicit i dialogen.

Violas korta kommentarer till Oscars långa utläggningar har en ironisk anstrykning. I en replik i första scenen säger Oscar att Viola skulle vara mönstergill om hon bara inte vore så tyst och allvarsam men att ingen kan vara fullkomlig här i världen. Viola svarar: "Nej, det är sant" (s. 8). Detta sägs efter att Oscar beklagat sig över hur han mår efter att ha varit ute och rumlat hela natten. Lite senare svarar hon honom: "Är det något mer du befaller Oscar?" (s. 13) Violas svar förstärker antydningarna om att tystnaden döljer något. Inom henne pågår något annat än det vi ser framför oss när hon lydigt passar upp på sin make med de kuddar och plädar som han behöver efter nattens utsvävningar. Hennes dramaturgiska position har drag av den förstummade gestalt som Peter Brooks menar är karaktäristisk för melodramen. I melodramens kontrastering av det onda och goda förhindras ofta representanten för det goda att tala. Dygden kan inte "effektivt uttala det rättas sak". Oftast är det familjestrukturen som står i vägen. Dygdens representant kan inte ifrågasätta till exempel en förälders eller förmyndares omdömen eller handlingar, eftersom den då skulle hota sin givna egenskap av oskuld.²¹⁸ Något eller någon förhindrar Viola att tala. Hennes stumhet accentueras och antyder en annan berättelse om henne än den om den goda dygdiga hustrun som fogat sig i hustrurollen.

I *Räddad* kommenterar melodramens stumma språk Oscars repliker om sin hustru och om äktenskapet. Tillsammans med överdriften i Oscars uttalanden bryter det på så vis igenom idealiseringen av den underordnade kvinnan och destabiliserar en sådan berättelse. Iris Marion Young påpekar att även om all erfarenhet är diskursivt medierad behöver den inte vara språkligt förmedlad.²¹⁹ De melodramatiska genregreppen gestaltar just en kvinnas erfarenhet på annat vis än genom det talade språket och låter den bryta igenom den estetiska idealismens underordnade fogliga kvinnoideal. I mimik, kroppsspråk, klädedräkt och färgsättning kommuniceras de känslor som Viola bär på och de antyder skillnaden mellan idealen i en hegemonisk diskurs och levd erfarenhet. Sonia Kruks talar om att erfarenhet inte bara

eller alltid är diskursivt konstituerad utan också "levd från insidan och ut". Den går att betrakta som ett slags ursprung. Som utgångspunkt för förståelsen av hur det känns att leva under vissa omständigheter som en själv inte har upplevt utgör erfarenhetsberättelsen en grund för solidaritet.²²⁰ Som jag tolkar Kruks menar hon att individers sensoriska kroppsliga och känslomässiga upplevelser kan motsäga en hegemonisk diskurs normalisering av maktförhållanden som tar sig uttryck i olika företeelser. Upplevelsen av till exempel smärta, brist och förlust kan utgöra ursprunget för alternativa diskurser i relation till den rådande ordningen kring en företeelse. Det som förmedlas i gestaltningen av Viola är just upplevelsen av hur hennes situation i äktenskapet levs, i meningen känns, och utsagan riktar sig till en läsare eller en åskådare som uppmanas att känna solidaritet med henne. Denna kroppsliga och känslomässiga erfarenhet lägger grunden för en alternativ diskurs i dramat som gör underordningen och maktlösheten möjliga att ifrågasätta.

Oscar betraktar Violas tystnad som ett utslag av dumhet men tillägger att han uppskattar den, för om Viola skulle förvandlas till "en sådan der alt begripande, om allt talande dame", så skulle han bli alldeles förtvivlad: "Den kvinnliga älskvärdheten trivfes bäst inom ett trångt omhölje" (s. 10, 11). Läsaren/åskådaren kan ana det som senare i dramat ska förmedlas verbalt och stå i öppen dager men som Oscar inte alls är medveten om: att situationen i äktenskapet har tystat Viola. Hon är varken dum eller saknar ordets gåva. I melodramen skapar hemligheten som den stumma karaktären bär på ett starkt intresse att gå vidare i berättelsen, mot ögonblicket när det som måste avslöjas ska uppenbaras. Strävan efter att identifiera, klargöra och uttrycka det gåtfulla, endast antydda eller osynliga står i själva centrum för melodramen.²²¹ I *Räddad* fungerar den dramatiska ironi som melodramens förstummade rollfigur åstadkommer en retarderande effekt. Den låter ana att Violas "kvinnliga älskvärdhet" döljer just det som Oscar inte kan fördrå hos en kvinna. Det skapar en förväntan hos läsaren/åskådaren om att Viola ska bryta tystnaden och protestera mot eller rent av frigöra sig från sin underordnade position i äktenskapet.

Retardationen ger också det efterlängtrade uppenbarandet en starkare effekt. I *Räddad* pekar den fram emot en stor uppgörelsescen i pjäsens sista

akt. Sådana *scènes à faire* finns i Scribes, Augiers och Dumas pjäser, liksom i Ibsens tidiga dramatik. De ingick i en teknik som gick ut på att hålla publiken i spänning.²²² Nordin Hennel hänför dem till melodramdramaturgin och karaktäriserar dem som intensiva konfrontationer med hyperbolisk retorik och gestik, i vilka dramapersonernas relationer och djupast liggande känslor kommer i dagen.²²³ Uppgörelsescenen i *Räddad* handlar om huruvida Viola ska rädda Oscar och hans mor från vanära. De 6 000 kronor som Viola har fått veta att hon förfogar över för sin och sonen Alfs räkning skulle kunna täcka de 5 000 kronor som Oscar har förskingrat från banken där han arbetar. Hon vägrar att låna pengarna till sin make:

VIOLA.

Ja, jag nekar! Så kom ändå min stund till sist! Jag trodde att den aldrig, aldrig skulle komma. Jaså Oscar, du räknade med att fjollan skulle utan vidare rädda dig från följderna af ditt lättsinniga lif och pliktskyldigast kasta mer bränsle på den eld, vid hvilken du sakta stekt henne i årtal!

OSCAR.

Viola, du rasar!

VIOLA.

Nej, endast andas ut efter ett femårigt förtryck, som sammanpressat min själ till en värdelös massa och förqvåft allt som var ädelt och godt i min natur. (s. 87)

[...]

VIOLA.

Somliga kvinnor tåla inte att bli olyckliga och jag hör till dem.

OSCAR.

Olycklig, *du!*

VIOLA.

Ja, är det inte förvånansvärdt? När tårarne torkade af förakt öfver det ömkliga gyckelspel, som uppfördes qväll på qväll, när löften gåf-

vos, för att brytas så snart tillfälle gafs – då kände du dig belåten. Du hade fått frid i ditt hem, din hustru utvecklade sig, så bra du någonsin kunde önska, till den blinda, viljelösa nolla, som du kallade "en hustru i sino pryldo". Att hennes hjerta under tiden förblödde, droppe efter droppe, det såg du aldrig. (s. 88)

Det tryck hon tyst burit inom sig får slutligen lov att brisera. I denna urladdning när Viola "säger allt" avslöjas också att anledningen till att hon stannat i äktenskapet är barnet:

Ni skulle ha tagit barnet ifrån mig, uppfostrat honom i förakt för den förrymda modern och gjort honom till en lika hjertlös egoist som hans far, och det ville jag inte. Hur jag grubblat nätter och dagar för att finna en utväg att krossa bojan utan att skada barnet – det vet blott Gud. (s. 89)

Pengarna och att Oscar blir dömd för ett brott är Violas räddning. Då kan hon lämna äktenskapet och lagligen behålla barnet. I ljust av dramats titel, *Räddad*, kan scenen ses som en anspelning på heroisk manlig räddning och kvinnlig självuppoffring, som var ett återkommande mönster i melodramats intriger. Toril Moi uppmärksammar den ironiska inställningen till mönstret i *Et dukkehjem*. Hon kallar räddare-/uppoffringsmotivet för "urholkad idealism" och menar att den rena och självuppoffrande kvinnan var en så vanlig figur i det sena 1800-talets dramatik att den framstod som en kliché.²²⁴ I detta avslöjande utbrott bryter Viola markant mot det uppoffrande kvinnoidealet och hur en hustru bör uppföra sig. Till och med farbror Milde, god vän och beskyddare, reagerar och tillrättavisar henne. Viola avslöjar det som hennes tystnad har dolt: att hon är en stark, självständig och tänkande kvinna. Med pengarna har hon fått makt och behöver inte längre tuga. Hon ifrågasätter och bryter det hon själv kallar "överskylningsystemet" i äktenskapet och talar klartext (s. 90). Violas underordning infogas därmed i en alternativ diskurs till idealismens, i vilken hennes ekonomiska och lagliga maktlöshet och kärleken till barnet framstår som orsak till hennes tystnad. I gestaltningen av Violas utbrott får vi en kritisk bild av kvinnans foglighet

och underordning. Dessa idealiserade kvinnliga egenskaper tvingas fram av maktlöshet. Viola har inte stannat i äktenskapet på grund av kvinnlig dygd och uppoffring utan för att samhällets lagar förhindrar henne att agera som en självständig individ.

Den nedbrutna hustrun

När Viola exponerar vad hon tyst har burit på visas samtidigt med upproret den känslomässiga skada som hon har tagit i äktenskapet: det har "förqvåft allt, som var ädelt och gott" i henne. Hon kommer aldrig att förlåta Oscar för att han har gjort henne elak (s. 105). Här demonstreras de destruktiva konsekvenserna av ett äktenskap som Violas. Nordin Hennel framhåller den känslomässiga beroendesituation till männen som kvinnorna i Agrells berättelser befinner sig i. Kvinnorna älskar intensivt och trots stora påfrestningar ger de inte avkall på sina förväntningar. Som ett exempel tar hon Violas repliker om sin varma och innerliga kärlek till Oscar, som har haft svårt att dö.²²⁵ Kärleken kan ses som en orsak till Violas lidande eftersom Oscar trampar på den. Nordin Hennel har också iakttagit att Agrells huvudpersoner är ensamma och att det inte är frågan om någon fruktbar ensamhetskänsla. Till skillnad från Ibsens, Kierkegaards och Brandes verk saknar Agrells verk glorifieringen av solitären.²²⁶ Viola är emellertid inte helt ensam, inte ens i den krisartade situationen i slutet, när hon ska ge sig iväg från hemmet med sin döde son i sina armar. Både farbror Milde och barndomsvännen Nils är genom hela dramat hennes trogna vänner, och i det läget beredda att ge sig av efter henne. Violas ensamma frusenhet är kopplad till hemmet och situationen i äktenskapet med Oscar.

Att det lidande som Viola ger ord för i sitt utbrott handlar om en socialt betingad erfarenhet, giltig för många kvinnor, lyfts fram i Oscars och Violas replikföring:

OSCAR.

Jag har inte varit sämre make än de fleste.

VIOLA.

Det är möjligt! Men har du sett ned i de hustrurs hjertan som äro förenade med dessa fleste? (s. 107)

Att se in i en hustrus hjärta är precis vad vi får göra i *Räddad* och budskapet är att Violas lidande och maktlösa underordnade position i äktenskapet delas av många kvinnor. Den förintande ensamhetskänslan hos Viola kan alltså ses som en gestaltning av en social erfarenhet av situationen i äktenskapet och tillhörig den gifta borgerliga kvinnans sociala position. Gestaltningen av denna ensamhetskänsla ligger till grund för dramats kritik av könsmaktsordningen i äktenskapet.

Tableaux vivants iscensattes ofta på Kungliga Dramatiska Teatern under 1850- och 60-talen som öppningar eller slut på kvällens teaterprogram.²²⁷ Dessutom hade melodramat också en repertoar av tablåer och förutsägbara visuella scener som återkom i pjäs efter pjäs.²²⁸ I *Räddad* ser vi exempel på denna typ av visuell scenkomposition som ett medel för att gestalta känslor. Violas svarta klänning och vita broderi i första scenen har redan tolkats som en tyst utsaga om huvudpersonens känsloläge. I finalscenen talas samma visuella språk, men på ett mer drastiskt vis. Viola framträder i svart klänning och med svart slöja. Hon har sin döde son insvept i en svart sjal i sina armar och i handen har hon blommor som associeras med modern och hennes barndomshem. Margareta Wirmark har påtalat den visuella kvaliteten och även Violas ord om att gå till sin mors grav. Hon tolkar tablån som ett pietà-motiv, vilket pekar på att Viola kommer att ta livet av sig.²²⁹ Ingeborg Nordin Hennel betraktar också scenen som ett förebådande av Violas faktiska död, men också som ett tecken på hennes mentala död.²³⁰ Iscensättningen av Viola i finalen kan emellertid också tolkas som ett uttryck för ett extremt känsloläge eller en känslomässigt laddad situation. Enligt Peter Brooks siktar melodramats brist på sans och balans alltid på något bortom den bokstavliga realistiska meningen i uttrycket.²³¹ Juliet John betraktar, i linje med Brooks iakttagelse, visuella uttrycksmedel som statiska representationer för specifika känslor.²³² I en tolkning av slutscenen på ett sådant expressionistiskt sätt refererar den hyperboliska visuella kompositionen snarare till styrkan i Violas sorg och desperation än till hennes mentala

sammanbrott eller förebådande om hennes fysiska död. Med fokus på denna dramatisering av känslolivet framstår också dramas slut som mindre underligt än vid en första anblick. Den plötsliga vändning som sonen Alfs död medför i slutet av tredje akten sätter fokus på den underordnade maktlösa hustruns känslor i den situation hon står i.

Enligt melodramats dramaturgi borde uppgörelsescenen i den sista akten ha gett dygdens representant seger och belöning, men i *Räddad* följs den av ett annat melodramatiskt grepp. Istället för att Viola får fly det destruktiva äktenskapet, med ekonomin tryggad och med den lagliga rätten till sitt barn, vänder situationen plötsligt när sonen Alf dör i ett kruppanfall. Läget ändras abrupt för Viola. Hon undertecknar lånedokumentet och räddar Oscar. Sedan lämnar hon hemmet med sin döde son i armarna. Både Nordin Hennel och Wirmark tolkar finalscenen som ett uttryck för stark pessimism inför möjligheten till kvinnors framtida emancipation.²³³ Trots det mörka slutet behöver inte dramas idéer om kvinnors framtid förstås så dystert. *Räddad* har didaktisk prägel. Finalscenen som gestaltar Violas känslomässiga läge och accentuerar hennes eländiga situation i äktenskapet har potential att väcka upprördhet och kan betraktas som ett argument för förändring. Slutet kan dessutom ses i relation till möjligheten som anges i uppgörelsescenen, den att Viola skulle lämna äktenskapet med vårdnaden om barnet och med ett eget kapital medan Oscar hamnade i fängelse. Den scenen bygger upp en förväntan om att Viola ska räddas från äktenskapet som sedan sviks. Förespegligen av en lycklig frigivning från äktenskapet skapar en kontrasterande verkan som förstärker effekten i slutscenen. Samtidigt som kontrasten accentuerar svärtan i Violas öde ger förespegligen en glimt av ett alternativ till det öde som i handlingens slut blir Violas. I det framtidsscenarioet skulle Viola ha agens och styra över sitt och sitt barns liv. På så vis betonas vikten av ekonomisk och laglig makt för en hustru.

Gestaltningen av starka känslor och sista aktens uppbyggnad ger samtidigt möjlighet till en helt annan tolkning. Den melodramatiska plötsliga vändningen med barnets död och Violas förlust kan ses som en modifierande dämpning av det radikala framtidsscenarioet i uppgörelsescenen och det brott mot idealismens normer om kvinnans underordning som det skulle innebära. Likaså kan gestaltningen av starka känslor i denna scen ses som en

dämpning av genuskritiken. I uppgörelsescenen antyds att Violas våldsamma utbrott beror på den emotionella skada hon tagit i äktenskapet. Övertädelsen av kvinnlighetsnormerna kan därmed förstås som orsakade av ett extremt sinnestillstånd hos en kvinna, vars äktenskap har, för att använda Nordin Hennels ord, "deformerat henne psykiskt".²³⁴ Viola kan tolkas som en inte helt tillräknelig person. En ambivalens i förhållande till genuskritiken framträder på så vis.

I första aktens första scen initieras en konflikt kring sonen Alf när Oscar meddelar Viola att han vill att hans mor ska ta över sonens uppfostran. Konflikten generar en strid om moderskap och två olika sätt att förhålla sig till uppfostran av söner (ett motiv som behandlas längre fram i kapitel 6, om moderskapet i Agrells pjäser). Finalscenen fungerar som en upplösning av konflikten som intensifierats i slutet av uppgörelsescenen. Striden mellan de två mödrarna innebär också ett melodramatiskt spänningsskapande element i relation till läsaren/publiken: "På sex månader skapar man inte ett sådant vidunder som du", rasar rektorskan, Violas svärmor (s. 110). Hon klargör sin uppfattning om Violas sinnestillstånd genom att erkänna sig "maktlös inför en galenskap som" hennes (s. 111). Rektorskans ondska understryks i den tionde scenen i andra akten, när hon bara rycker på axlarna åt Oscars bön att hjälpa dem med den döende sonen. Hon hävdar att Alfs tillstånd är Guds straff för Violas skandalösa beteende. Rektorskans agerande liknar skurkens i det gotiska melodramat. Dennes intensiva känslouttryck och brist på respekt för sociala regler och gränser ger bilden av en omänsklig varelse.²³⁵ Hela slutscenen är gestaltad i mörka färger, som för att väcka fruktan i läsaren eller åskådaren: de rasande mödrarna, replikerna om galenskap, Viola ångestskrik och hysteriska skratt. Till detta kommer Violas svarta klänning, de vita blommorna hon håller i handen och den döde sonen i hennes famn. Med grund i dessa gotiska genredrag skildras motivet emotionell skada genom den spektakulära kampen mellan onda och goda krafter. Violas elakhet kan uppfattas som skapad av en ond kraft, vilken hotar att utplåna godheten. Godheten undkommer svårt skadad i och med att Viola lämnar huset.

Detta spänningsskapande grepp kan också betraktas på två olika sätt. Den starka polariseringen mellan godhet och ondska kan uppfattas som förstärkning av genuskritiken. Rektorskan är den person som tydligast intar

en antagonistisk position gentmot Viola. Hon är den som starkast framträder som härförare för en orättfärdig genusordning. I striden kopplas genom henne denna ordnings värden till ondska och behovet av en alternativ ordning framhävs. Samtidigt flyttar striden fokus från Violas lidande och kritiken av maktrelationen i äktenskapet till kampen mellan två rasande krafter. Fokusförflyttningen till ett spänningsskapande moment kan på så vis också betraktas som en avledande manöver från dramats radikala idéer och genuskritik.

Det melodramatiska greppet skapar också en ambivalens i personteckningen av Viola. Mot bakgrund av Adriana Cavareros och Judith Butlers resonemang om exponering framträder en mångtydighet i konstruktionen av vad dramapersonen representerar. Cavarero talar om att exponeringen av *vem* en individ är inför andra är konstituerande för känslan av att äga en sammanhållen identitet. Samtidigt gör sig individen sårbar genom exponeringen för andras blickar. Dessa kan negligera henne som unik individ och behandla henne för *vad* hon diskursivt definieras som.²³⁶ Viola kan förstås som en olycklig hustru som vittnar om äktenskapets plågor och med rätta protesterar mot sin situation. Hennes utbrott avslöjar hur äktenskapet skadat henne genom att ignorera hennes individualitet och behov som unik individ. Scenen kan, i enlighet med Cavareros resonemang, tolkas som en nödvändig och ofrånkomlig konstituerande exponering av det själv som dolts under hennes tystnad, och att den därmed visar en kvinna som en individ med möjlighet till politisk agens.

Samtidigt tillrättavisar de andra dramafigurerna Viola. Till och med hennes vän, farbror Milde, som handlingen igenom stått på hennes sida menar att hon uppträder oädel och går över gränsen för hur man betar sig när hon exponerar sig. Hans agerande stödjer rektorskans repliker om Violas vansinne och tolkar Violas protest som ett utbrott av en känslomässigt och psykiskt labil kvinna. För Butler är exponeringens sårbarhet inte främst en fråga om att bli negligerad som unik individ utan om att placeras utanför den definierande diskursen: att bli ett socialt objekt. Subjektet är lingvistiskt-psykologiskt konstruerat och produceras i relation till en exkluderande maktmatrix som ritar ut gränserna för subjektets domäner. Sårbarheten ligger i att falla utanför dessa och i det smärtsamma benämning som detta

medför.²³⁷ I enlighet med Butlers syn på exponeringens sårbarhet kan Viola förstås som en sanningssägande kvinna, som de andra uppmanar att återta sin underordnande position. Omgivningens kommentarer framhäver henne som en varelse som går utanför diskursens gränser för kvinnlighet. Hon kan därmed fungera som ett avskräckande objekt för en presumtiv läsare och åskådare. Hennes psykiska labilitet och hennes sinnestillstånd tar udden av de sanningar om äktenskapet som hon avslöjar.

Ambivalenserna och de olika tolkningsmöjligheterna visar dramats invecklade spel mellan läsar-/åskådarförväntningar och sentimentala och melodramatiska genrekonventioner, både på det strukturella och det mime-tisk-realistiska planet. Kompositionen både döljer och framhäver den radikala feministiska potentialen i berättelsen. Dramat är på så vis långt ifrån den enkla konstruktion som det betraktats som i tidigare forskning. *Räddad* är fylld av melodramatiska överdrifter med fler funktioner än dem som behandlats här. Förutom att demonstrera de känslomässiga konsekvenserna av det destruktiva äktenskapet polariserar och tydliggör de en idédebatt. Rättvisa och sanning är centrala begrepp i dialogen. Pjäsen ifrågasätter explicit rättvisan i de sociala och lagliga hinder för en mor att fly ett äktenskap som skadar henne. Hon, som är ett offer, skulle förlora sitt barn, medan det för en man krävs att han begår ett lagbrott för att han ska förlora vårdnaden. Sanning diskuteras utifrån Violas principer för hur hon vill uppfostra sin son. Med sannings- och rättvisediskussionen visas de rådande genusnormerna vara grundade på en tvivelaktig moral. Behovet av nya genusnormer och en annan maktordning i äktenskapet påtalas med hjälp av etiskt grundade argument genom bruket av de melodramatiska greppen och gestaltningen av känslor.

Relationen mellan mor och dotter i *Sanna kvinnor*

I Anne Charlotte Lefflers *Sanna kvinnor* (1883) skildras huvudpersonen Berta som en ung kvinna med starka känslor för sin mor. Hon kysser och smeker sin mor vid ett flertal tillfällen och hävdar att hon aldrig kommer att överge henne, inte ens för att gifta sig. Berta "kan göra allt för den hon älskar, till och med förödmjuka sig" (s. 36). I ett samtal i andra akten med svågern Wilhelm säger hon att hon sätter all sin tillit till den hon älskar; så

älskar hon sin mor, men också sin äldre syster Lissi, som Wilhelm är gift med. Kärleken till dessa kvinnliga släktingar, framför allt till modern, tar sig starka känslomässiga uttryck i Bertas ordval och andra handlingar. I slutet av andra akten, när Wilhelm har berättat för Berta att Lissi intresserat sig för hans historier om sina föräktenskapliga kärleksaffärer, fattar Berta Wilhelm hårt i armen och säger att hon vill slå honom, sedan gråter hon med ansiktet i händerna (s. 68). När Wilhelm har gått svarar hon inte på tilltal, är "förfärligt blek" och skakar "i hela kroppen" (s. 73). När hon i tredje akten upptäcker att hennes mor svikit henne utbrister hon:

Förebråelser! Hårda ord! Mot mamma! Nej, stå inte där och se så där brottslig ut – det uthärdar jag inte – O att jag själv hade begått den uslaste, föraktligaste handling – att ni alla stode här nu för att döma mig till det skamligaste straff – hällre än detta! (s. 87)

Känslostyrkan uttrycks på ett, i det närmaste, patetiskt vis, som får en att undra om Bertas agerande gentemot modern ska uppfattas ironiskt. Anne Charlotte Leffler har själv skrivit att *Sanna kvinnor* är en satirisk kommentar över ett konservativt kvinnoideal, men, som Yvonne Leffler visar i sin analys av dramat, är de främsta representanterna för detta emellertid Bertas mor och syster, och de fungerar som pendanger till teckningen av Berta.²³⁸ Lynn R. Wilkinson tar fasta på Bertas starka lojalitet med och affektion för modern och systemen. Hon uppmärksammar pjäsens slut då Berta avslår Lundbergs frieri. Wilkinson menar att detta antyder att Berta är lesbisk och att hon på så vis skiljer sig fundamentalt från systemen och modern.²³⁹ Det är svårt att hävda att starka känslor för en syster och en mor skulle vara ett uttryck för sexuell läggning, likaså att, som Wilkinson spekulerar, teckningen av Berta kan ha gett sådana signaler till dåtidens publik. En tolkning av Bertas kärlek till modern och systemen i erotiska begärstermer kan i och för sig stödjas av psykoanalytisk eller queerfeministisk teori. Mot en sådan bakgrund är det möjligt att till exempel uppfatta ett så kallat homoerotiskt läckage i gestaltningen av Bertas relation till systemen och modern, men inte heller en sådan tolkningsbakgrund skulle ge stöd för att uppfatta Berta som en representation av en lesbisk kvinna. Under 1800-talet var romantiska vän-

skaper mellan kvinnor ett accepterat fenomen. Eva Borgström beskriver den romantiska vänskapen som ett frirum för kvinnor som älskade kvinnor därför att känslorna allmänt inte antogs vara av erotisk natur och att företeelsen växte fram i en tid när man trodde att kvinnor inte hade samma erotiska begär som män, i alla fall inte välbärgade kvinnor.²⁴⁰ Den romantiska vänskapen kunde ge plats för en lesbisk relation men behövde inte vara av erotisk natur. Claudia Lindén framhåller att den romantiska vänskapen, även om den inte innefattade erotik, kännetecknades av ett passionerat språk.²⁴¹ Bertas starka kärleksuttryck till modern kan förstås utifrån att ett passionerat språkbruk mellan kvinnor inte var ovanligt, men framför allt bör de starka känslouttrycken i Bertas repliker och rörelsemönster ses i relation till tidens teaterkonventioner. De skulle svara mot en skådespelerskas spelstil, präglad av en högstämdhet och ett patos som i våra dagar förmodligen skulle verka konstlat.²⁴² De starka känslouttrycken ingår också i en receptionslogik som skulle väcka publikens moraliska erkännande och identifikation med dramapersoner i omständigheter som väckte starka känslor. De spelar på så vis en viktig roll för skildringen av en ung kvinna i ett hem med en maktfullkomlig och destruktiv familjefar och en undfallande mor. De bidrar till ett fokus på känslor och en inre konflikt hos huvudpersonen.

Sanna kvinnor är uppbyggt kring Bertas försök att förmå sin mor att säkra sin enskilda egendom så att fadern inte kan spela bort den. Både Yvonne Leffler och Wilkinson framhåller den yttre konflikten som den grundläggande, det vill säga Bertas och hennes fars strid om tillgången till fru Barks obligationer. Berta vill kontrollera dem genom ett gåvobrev till sin egen förmån för att hindra fadern att spela bort dem. De nämner också en underordnad konflikt som rör systemen Lissis äktenskap och makens Wilhelms nöjesliv i Stockholm.²⁴³ Anna Cavallin påpekar att dramat är karaktärsdrivet i meningen att flerdimensionella och individualiserade dramapersoner driver handlingen framåt. Den undfallande moderns roll nämns, men konflikten förläggs främst till relationen mellan fadern och Berta.²⁴⁴ Både faderns spelberoende och manipulativa maktutövning, liksom den idealiserade kvinnliga förlåtande kärlek som gör att Bertas mor ser mellan fingrarna på makens utsvävningar, är viktiga för dramats diskussion om familjelivets maktrelationer och den borgerliga kvinnans position.

Dramats fokus på Berta som huvudperson gör emellertid relationen mellan mor och dotter central i idédiskussionen och i den händelseutveckling som genereras av de två yttre konflikterna. Berta vill ha bevis på moderns kärlek, men genom att ge efter för sin makes påtryckningar och ge honom gåvobrevet sviker fru Bark Berta inte bara ekonomiskt och moraliskt. Hon visar också att hon är beredd att offra dottern, trots hennes tillgivenhet och kärlek, för att vara en sann kvinna i makens ögon. Skildringen av hur dottern offras medverkar till att punktera den hegemoniska diskursen om familjefaderns självklara makt och kvinnans underordning i den borgerliga kärnfamiljen. Liksom Bertas starka känsloutryck är skildringen av dotterns lidande dessutom central för dramats sentimentala receptionslogik och därmed av betydelse för kommunikationen mellan scen och salong vid en föreställning. I *Sanna kvinnor* utnyttjas vanligt förekommande motiv i 1800-talets europeiska speldramatik: pengar, spelskulder och döttrar med maktfullkomliga fäder. Till skillnad från denna dramatik omsätts de med en individualiserad och psykologiskt tecknad dotter i centrum och med en inre konflikt som rör dotterns relation till modern. Fokus ligger på hur genusmaktordningen i familjen påverkar dottern och inte på den yttre intrig som spelskuldena genererar.

Samhörigheten mellan Berta och hennes mor Julie Bark etableras redan i expositionen. Scenanvisningen beskriver ett rum med ett skrivbord till vänster och till höger en soffa och ett litet sybord. Bertas rum ligger till höger om salongen, bakom soffan och det lilla sybordet och fru Barks rum till vänster. Fru Bark sitter vid sybordet där lampan brinner och Berta sitter i sitt rum och ägnar sig åt skrivarbete. Konstruktionen av scenbilden uppmanar till att lägga märke till deras relation. Klockan är tio på kvällen och fru Bark ropar in till Berta och påminner henne om att hon har lovat att gå och lägga sig i tid denna kväll eftersom hon suttit uppe med sitt renskrivningsarbete till två, tre de senaste nätterna. Själv ämnar fru Bark sitta uppe och vänta på att maken ska komma hem. Berta vill då fortsätta med sitt renskrivningsarbete, för så länge modern är vaken sover hon ”med ett öga öppet” (s. 3). Modern lovar att gå och lägga sig och de säger god natt till varandra och går in i sina rum. Här visas hur båda kvinnorna påverkas av familjefadern Pontus Barks sena vanor och utsvävande leverne, vilka, får vi småningom veta, innebär att

han spelar bort familjens pengar. Handarbete respektive skrivarbete läggs sida vid sida och poängterar de två kvinnornas olika villkor. Berta måste arbeta hårt för att försörja familjen och fru Bark ägnar sig åt handarbete medan hon sitter uppe och väntar på maken, därför att hon tror att hans vetenskap hennes väntan påverkar honom till att komma hem. Handarbetet kopplas således till den underordnade position för den konservativa borgerlighetens sanna kvinna, medan skrivarbete identifieras med yrkesarbete och med en kvinna som under handlingens gång kommer att överskrida gränserna för den traditionella kvinnlighetens position. Handarbetets funktion kan jämföras med den i *Räddad* och även i *Et dukkehjem*. I dessa dramer ger det de kvinnliga huvudpersonerna inkomster som tillåter dem ett visst ekonomiskt utrymme utan makens vetenskap. I *Sanna kvinnor* understryker handarbetet visavi skrivarbetet polariseringen mellan de två kvinnornas positioner i familjen och deras handlande i relation till normerna för kvinnlighet.

Samtidigt skildras likheter i moderns och dotterns sociala positioner och därtill även en känslomässig närhet dem emellan. De båda kvinnorna får båda sin nattsömn störd. I den scensekvens som följer gestaltas deras katt och råttalek för att dölja för varandra att de fortsätter att stanna uppe. De visuella medlen är framträdande i kompositionen. När de båda kvinnorna har gått in i sina rum står scenen ”tom och mörk ett ögonblick” (s. 5). Sedan kommer fru Bark in med ett tänt ljus och smyger fram till Bertas rum, kikar i nyckelhålet och upptäcker att Berta fortfarande sitter uppe och skriver. De båda förebrår varandra att de fortfarande inte gått och lagt sig. Modern, Julie, ber att få Bertas tändstickor så att dottern inte ska kunna arbeta. Scenen ligger åter mörk en stund. Därefter smyger Berta över till moderns rum och upptäcker att mamman har lampan tänd och har tagit fram sitt handarbete. Wilkinson betraktar de två kvinnornas bevakning av varandra som ett komiskt inslag i pjäsen, men jag menar att det visuella berättandet med den tomma mörka scenen gestaltar ett centralt motiv. Det kan betraktas som en elliptisk berättarteknik, påfallande modern i sin utformning. Den markerar att obestämd tid förflyter när kvinnorna är i sina rum och att deras ömsesidiga bevakning pågår en bit in på natten. Det visuella berättandet tillägger emellertid inte något i expositionen som vi inte fått veta om Bertas och Julies situationer i den tidigare dialogen. Det stannar snarare upp intrigen än att föra den framåt.

David J. Denby menar att det sentimentala narrativets grund är ett temporalt berättande men att detta oavbrutet punkteras av en spatial berättarstrategi. Sådana tablåer av olika slag kan inte tolkas isolerade från det temporala berättandet. Deras funktion är att poängtera, utveckla eller komplettera den innebörd som ligger latent i vissa avgörande moment i intrigen. Ofta är sådana spatiala berättarstrategier också startpunkten för en berättelsesekvens. En karaktärs dilemma representeras som ett *spectacle intéressant* och i intrigen avtäcks sedan bakgrunden till denna individs situation.²⁴⁵ I linje med Denbys resonemang kan den visuella scensekvensen i *Sanna kvinnor* betraktas som ett sådant *spectacle*, som fångar upp och poängterar något i expositionens tidigare utsaga om kvinnornas situationer. Det poängterar det dilemma för huvudpersonen som är centralt i konflikten och den fortsatta intrigen, nämligen relationen till modern. Yvonne Leffler påpekar att den visuella scensekvensen synliggör relationen mellan mor och dotter, alltså både motsättningen och det starka bandet mellan dem.²⁴⁶ Den visar komplexiteten i relationen mellan mor och dotter: hur de månar om varandras väl samtidigt som familjefaderns destruktiva beteende och maktposition präglar moderns och dotterns relation; samtidigt som de båda kvinnorna visar omtanke om varandra bevakar de och döljer sina respektive handlingar för varandra.

Bertas omtanke om modern gestaltas i den dialog som följer på den tablåliknande sekvensen. Hon talar med sin mor om vad faderns spelande gör med moderns hälsa och om sin egen brist på kärlek till sin far. Modern tror att hennes förlåtande kärlek ska omvända hennes make medan Berta förbannar den. Hennes förakt för fadern har med kärleken till modern att göra:

Det är ju för mammas skull, som jag är så bitter mot honom. Att se hur han behandlar dig – och så se dig alltid lika öm och mild – att veta hvad en sådan kärlek som din är värd, och så se den slitas i och trampas på som – som – ett ogräs, som man försöker utrota. (s. 8)

Expositionen presenterar alltså tillståndet för hustrun och dottern till en spelberoende man som har samhällets ideologiska och materiella stöd för

sin maktposition i familjen och därmed de patriarkala strukturer som omger kvinnorna och påverkar deras relation. Den visar och polariserar också dessa två kvinnors inställningar till den "sanna" kvinnans förlåtande, aldrig sinande, kärlek till sin make: Bertas klarsyn över den maktobalans som kringgärdar den förlåtande kärleken och moderns tro på kraften i denna kärlek. Den visuella scensekvensen och de båda kvinnornas omfamningar och kyssar betonar de känslomässiga banden dem emellan. På så vis riktas fokus mot Bertas inre drivkraft och det spel med känslor som försiggår i familjen. Relationen till modern som ett känslomässigt dilemma för huvudpersonen Berta betonas.

Den svikna dottern

Den nära relationen till modern som etableras i expositionen i *Sanna kvinnor* skapar en grund för skildringen av moderns svek och Bertas besvikelse. Det sker i ett intrikat spel med förväntningarna på den borgerliga kvinnan att ha kärleken och äktenskapet som sitt främsta mål. Denna genusnorm speglas och befästs i idealismens teaterkonventioner. István Molnár beskriver teatern före det moderna genombrottet och menar att det vanligaste ämnet, som mer än hälften av pjäserna skildrar är de komplikationer som föregår giftermålet. Pjäserna slutar när det unga paret och omgivningen accepterar parbildningen, det vill säga strax före bröllopet.²⁴⁷ En sådan förväntan på ett slut med giftermål för Bertas del byggs upp i *Sanna kvinnor*. I en scen i andra akten undertecknar modern, med benägen hjälp av Bertas arbetskamrat och förtrogne vän Lundberg, den fullmakt som ska hindra herr Bark från att spela bort sin hustrus enskilda egendom, och istället ge Berta kontroll över den. Berta agerar uppsluppet och lättat. Hon kommenterar Lundbergs plötsliga talträngdhet angående henne och pekar lekfullt finger åt honom. När Berta utbrister: "Åh, mamma, hvad jag är glad – hvad jag är glad!" tror modern att Lundberg har friat och att det är detta som Berta är så lycklig över. Bertas förvirring över moderns tolkning visas i hennes kroppsspråk. Hon reser sig "häftigt och går framåt golfvet, blir en stund stående med sänkt hufvud, skakar på hufvudet och går tillbaka till sin plats". Sedan säger hon:

Nej mamma du misstar dig – det var inte det jag menade. Det var bara om dig och mig jag ville tala. (Talar med bortvänt ansigte, under det att hon leker med moderns hand.) Ser du, alt sedan jag begynte tänka, är det en sak som ständigt har grämt mig. Det är, att du varit så svag för pappa, så att du uppoffrat oss, Lissi och mig, för att tillfredsställa hans dåliga böjelser. (s. 42–43)

Häftigheten och huvudskakningen kan tolkas som förvirring över att modern inte förstår orsaken till hennes lycka, men hennes fortsatta ord betonar att kroppsspråket röjer ett sår:

[M]en jag ville bara säga att dessa bittra erfarenheter kvarlemnade en liten tagg i mitt hjärta – en naggande tanke, att pappa med alla sina fel och brister var mer för dig än dina barn och du skulle vara i stånd att offra oss för honom. Och det kunde jag inte tåla, när jag visste, hur jag kunde offra alt, alt, hela min personliga lycka – (gör en paus och synes tänka efter; upprepar efter en stund med eftertryck) ja – hela min personliga lycka för din skull. (s. 43–44)

Hennes lycka över att modern undertecknat dokumentet som ger henne kontroll över pengarna föranleds inte bara av att den räddar familjens ekonomi och därmed henne från hårt arbete. Segern gäller också att modern äntligen ställer upp för henne. Citaten visar att Berta inte är säker på att modern hyser samma starka känslor och lojalitet för henne som hon gör för modern och att hon söker bevis för hennes kärlek. Den starka affektion som hon visar för modern kan därigenom tolkas som tecken på en bristsituation och en kamp för att vinna sin mors kärlek. Det som står i vägen är moderns underordning till fadern, den som både lagen och idealismens normer för kvinnlighet kräver. Hustruns förlåtande kärlek innebär ett svek mot dottern som drabbar henne både fysiskt och emotionellt. Fru Barks tillfredsställelse över det som hon uppfattar som ett frieri till dottern kan ses som en lek med publikens förväntningar på tillkännagivandet av ett giftermål i slutet. Dessa osäkras när Berta förklarar att hennes lycka gäller att hon tycker sig ha fått ett bevis för sin mors kärlek.

Den dramaturgiska leken med förväntningarna på ett frieri och giftermål för Bertas del plockas upp i slutet av dramats sista akt. I den familjehögtid som herr Bark arrangerar ska familjen fira Bertas föräldrars samt systers och mågs gemensamma bröllopsdag, men fadern förväntar sig att fira även en förlovning mellan Berta och Lundberg. Wilkinson menar att scenen anspe- lar på komedin vars konflikt ofta upplöses med tillkännagivandet av en eller flera förlovningar eller bröllop.²⁴⁸ Familjesammankomsten, till vilken alltså herr Bark bjudit in Lundberg, har dock syftet att straffa och disciplinera Berta och göra henne till en så kallat sann kvinna. Den har som syfte att befästa och säkra herr Barks makt i familjen. Scenen är samma slags dom- stolsliknande *scene à faire* som vi också finner i Agrells *Räddad*, där Viola uttrycker sitt hjärtas mening, men här är det herr Bark som för ordet. Han anklagar och förödmjucar Berta inför resten av familjen, som straff för att hon arrangerat en fullmakt till moderns pengar och därmed försökt förhin- dra hans åtkomst till dem. Berta får i detta sammanhang reda på att modern låtit fadern riva fullmakten och att hon därmed har svikit henne. Berta rea- gerar starkt känslomässigt. Hon anklagar först sin far för att ljuga, därefter vänder hon sig till sin mor:

BERTA.

Jag har alldeles tappat sammanhanget – jag är alldeles som yr i huf- vudet af alla dessa fraser – jag förstår ingenting längre. Förklara mig mamma!

FRU BARK.

Förlåt mig Berta! Du får inte döma mig för strängt – du *måste* för- stå –

BERTA.

Mamma! Också du! Nej, jag kan inte förstå – det går om i min hjär- na – (s. 86)

Yvonne Leffler, som analyserar dramats grundläggande komposition utifrån Gustav Freytags dramaturgiska kurva, menar att här infaller dramats kli- max.²⁴⁹ Med utgångspunkt i den inre konflikten sker här istället upplösning-

en av den strid som för Berta handlar om att få bevis för moderns lojalitet och kärlek till henne som uppoffrar hela sin "personliga lycka". Hon vill bli vald framför den manipulative och destruktive fadern – en strid som det står klart att Berta förlorat vid denna punkt i handlingen. Hennes starka kärlek till och lojalitet med modern visar sig inte vara ömsesidig. Likt en älskande i en relation där kärleken inte är ömsesidig blir Berta en oförlöst individ i relationen till modern. De emotionella banden mellan mor och dotter visar sig främst vila på Bertas handlingskraftiga kärlek medan modern inte har den styrka som krävs för visa sin kärlek i handling. Med grund i den spänning mellan *vem* och *vad* en människa är som Adriana Cavarero formulerar och den patriarkala kulturens tendens att reducera kvinnors unika individualitet till deras funktion som maka, mor och dotter blir Berta i och med sveket mer av en funktion i sin mors liv än en unik individ.²⁵⁰ Sveket mot Berta och hennes hårda arbete säkrar hustrurollen och relationen till maken för Julie Bark.

I scensekvensen som följer på upplösningen av Bertas emotionellt motiverade kamp förklarar Lundberg sin kärlek till Berta och erbjuder henne äktenskap, vilket Berta avböjer. Det avböjda frieriet ger en upplösning på den yttre konflikten som genererats av Bertas ohållbara situation som familjeförsörjare i en familj med eskalerande skulder. Det går stick i stäv mot familjen Barks önsknings om ett äktenskap mellan Berta och kamreren, som har byggts upp vid flera tillfällen i handlingen: först i ett påpekande från Wilhelm om hur förtjust Berta verkar vara i kamreren i första akten, därefter med moderns antagande att Lundberg har friat i den tidigare återgivna scensekvensen i andra akten och slutligen i den arrangerade familjehögtiden för att fira bröllopsdag i finalen. Dramat slutar istället i "plågsam dissonans" och undertryckta känslor, som Anna Cavallin uttrycker det.²⁵¹ Ingen instämmer i herr Barks skål för "den sanna kvinnan" och patriarkens säkerställande av sin makt. Lundbergs avböjda frieri kan betraktas som en ironisk lek med teaterns konventioner.

Yvonne Leffler har påpekat hur Bertas avslag på frieriet bryter mot publikförväntningarna om en upplösning i harmoni.²⁵² Peripetin i andra akten, när läsaren eller publiken får ta del av att fru Bark ger sin make fullmakten, flaggar för Bertas nederlag. Berta får dock veta om moderns handlande först

vid familjehögtiden i dramats slut. Läsaren/publiken har då vetat om moderns svek länge och i ljuset av Bertas förödmjukelse i uppgörelsescenen kommer Lundbergs frieri som en vink om en möjlig väg ut för Berta. Det ger för ett ögonblick läsaren/publiken hopp om att dygden ska få sin lön med ett lyckligt slut för Berta. När Berta avböjer sätts denna förväntan på skam och det hopp som det ska väcka hos läsaren/åskådaren kan vändas till en känsla av besvikelse. Pjäsens receptionslogik ackompanjerar på så vis Bertas besvikelse och understryker vidden av hennes totala instängdhet och offerposition som den patriarkala maktstrukturen skapat.

Den ironiska leken med idealismens påbud om avslutningar i harmoni och de grusade läsar- och åskådarförväntningarna har en funktion i gestaltningen av den inre konflikten och för dramats receptionsstruktur. Det avböjda frieriet understryker konsekvenserna av moderns svek för Berta. Kamrer Lundberg säger att han inte tvivlar på att han med "ett helt lifs trohet" ska lyckas få Berta att glömma sina "bittra erfarenheter" och lära henne "att åter tro på lifvet". (s. 89) Hennes uppoffring när hon väljer att stanna kvar och ta ansvar för familjens försörjning kontrasteras mot den skymt som ges av ett lyckligare liv om hon hade sagt ja. Berta framstår som en Ifigenia som offrats för faderns väl men utan en mor som vill hämnas henne. I den handlingstråd som gestaltar Bertas inre konflikt ligger tragedin i moderns svek. Det betonar den emotionella skada ett barn kan ta i en familj, i vilken "den sanna kvinnans" undfallenhet ger maken oinskränkt makt.

Seger för det rätta eller uppoffrande lidande?

När moderns svek uppdagas för Berta i slutet är emellertid förlusten mer omfattande än den bekräftelse på moderns lojalitet och kärlek som hon hoppats på. När Julie Bark skriver på fullmakten tror sig Berta ha fått en bundsförvant som handlar moraliskt riktigt, det vill säga någon som hon kan tro på och se upp till:

BERTA.

Bry dig inte om alla mina dumma ord – jag blir så bitter ibland, när

jag tänker på – men det är detsamma. Nej, en sådan godhet som din, den är af helt annat slag. Du har rättskänsla, du, och det tycker jag är mer än den vanliga så kallade godheten. Och därför skall du också aldrig gå in på att lemna pappa dessa pengar – du skall inse hur orätt det vore. (s. 22)

[...]

BERTA.

Men så har jag alltid hållit mitt mod uppe med den tanken, att om det verkligen gälde något där du *kunde* handla, så skulle du också hafva kraft att stå emot pappa för vår skull – eller snarare, för det *rättas* skull. (s. 43–44)

Berta förlorar med sin mors svek också tron på att "det rätta" kan segra. Konflikten kring moderns lojalitet rymmer alltså en diskussion om etik. Berta uppoffrar sig själv för dem hon älskar med trofasthet, heder och integritet som ledstjärna. Lynn R. Wilkinson uppfattar Berta som självförnekande. Medan hon är välmenande, nobel och värd sympati representerar hon också en dogmatisk feminism som helt och hållet saknar njutning eller glädje.²⁵³ Också Yvonne Leffler ser ett självförnekande drag hos Berta. Hon som i början av handlingen genomskådar samtidens dubbelmoral och sin familjs karaktärssvagheter intar en osäkrare position i slutet av dramat. Berta förefaller träda in i en kvinnlig offerroll när hon avböjer Lundbergs frieri för att försörja modern och blir den älskande och självförnekande hemmadottern. Samtidigt, påpekar Yvonne Leffler, är Bertas val i slutet inte entydigt, för det bekräftar hennes grundläggande livshållning. Det visar att hon har det som modern och systemen saknar, nämligen rättskänsla. Hon håller därmed sitt löfte att aldrig lämna sin mor som hon avger redan i första akten när Wilhelm retar henne för hennes förtjusning i Lundberg.²⁵⁴ Självförnekelsen och uppoffringen kan betraktas som en modifiering av radikaliteten i teckningen av den principfasta och integritetsstarka Berta. Hennes uppoffring för modern i slutet ser ut som en variant av den omvändelse av dramapersoner med karaktärsbrister som idealismens estetik föreskrev. Dramatiken skulle visa att den som inte bär sig anständigt åt hamnar i knipa, men bara den brist-

fälliga personen upptäcker det goda i att hålla sig till de rätta normerna kan situationen räddas. När Berta förlåter sin mor säger herr Bark att det ändå finns en gnutta kvinnlighet i Berta. Hon blir en uppoffrande, förlåtande, god dotter och därmed har hon anpassat sig efter idealismens och den konservativa borgerlighetens normer för kvinnlighet.

Bertas förlåtande kärlek till modern skiljer sig emellertid från moderns förlåtande kärlek till sin man. Den sistnämnda präglas av passivitet och undfallenhet medan Bertas uppoffrande kärlek innebär aktiv handling för att begränsa faderns maktutrymme. Moderns förlåtelse främjar handlandet hos en ansvarslös man i en maktposition medan Bertas handlande inrymmer ett ansvarstagande för en mor som i relation till fadern är maktlös. Bertas uppoffring och aktiva handlande för "det rätta" kontrasteras mot den kvinnliga dygdens förlåtande kärlek som framvisas som passivitet gentemot det som är orätt. Innebörden av den rådande ordningens förlåtande "sanna kvinna" destabiliseras därmed. "Det rätta" frikopplas från "det sanna" och "det sköna" i idealismens kvinnoideal och blir istället synonymt med Bertas handlande för att dämpa den egoistiska familjefaderns handlingar.

På många sätt är Berta tecknad med de kvaliteter som kännetecknar den ideale manlige hjälten i det borgerliga sentimentala dramat. Hon är trofast och lojal. Hon har också drag av Brand i Ibsens drama med samma namn. Hon står fast vid sina starka ideal. Dock offras inga människor i hennes väg, snarare uppoffrar hon sitt eget välbefinnande i sitt handlande enligt det rätta måttstock. Hennes starka ideal kommenteras i ett replikskifte mellan Wilhelm och Berta. Wilhelm säger:

Att vara praktisk, min kära Berta, det är att inte torna upp skyhöga byggnader, som man kallar idealer, utan bygga lugnt och trefligt i dalen en envåningsstuga med brandfritt plåttak och åskledare. Du skall aldrig lära dig att bli så praktisk, fruktar jag– och därför skall du håller aldrig finna ro i äktenskapets hamn. (s. 80)

I ett tidigare samtal med hustrun Lissi har Wilhelm kopplat idealisering till män och deras syn på kvinnor:

Det kom sig altsammans däraf, att vi män, lättsinniga som vi äro, ibland ha en viss benägenhet att idealisera våra hustrur. Vi vilja gärna hos dem finna den renhet, som vi sakna hos oss själfva – det är barnsligheter – gammal romantik, som hänger i oss från Frithiofs saga och 15-års åldern – men kvinnorna äro mer praktiska, de – veta att pruta med idealerna och taga lifvet som det är. (s. 79)

Det är hustrun Lissi som Wilhelm, till skillnad från Berta, finner praktisk när hon förlåter honom hans umgänge med en prostituerad kvinna och genast tar honom tillbaka, fastän han själv föreslår en tid isär för att han ska få tid att tänka över sitt misstag och förändra sig. Lissis så kallade praktiska agerande parallelliserar moderns allt förlåtande kärlek gentemot maken Pontus Bark. Idealiseringen av den förlåtande kärleken som kopplas till sann kvinnlighet punkteras därmed i skildringen av relationen mellan Wilhelm och Lissi och visas vara en praktik för att bevara mannens autonomi i äktenskapet.

Tillsammans med Wilhelms repliker om att Lissi tyckt om hans berättelser om sina föräktenskapliga sexuella äventyr framhålls i citaten ovan den rena kvinnan som ett ideal utan verklighetsförankring. I Wilhelms repliker om mäns idealisering och den praktiska kvinnan framgår att bakom myten döljer sig en kvinna med begränsat handlingsutrymme. Hon reagerar ”praktiskt” på männens omoraliska beteende och svek, det vill säga med tystnad och passivitet, men bidrar därigenom till att det kan fortgå. Bertas agerande utifrån sina ideal framstår som en vägran att acceptera dubbelmoralen och det trånga handlingsutrymmet. I 1800-talets borgerliga könsordning sågs mannen som en självständig individ medan kvinnan skulle vara osjälvisk. Skillnaden formulerades i termer av individualism och uppoffring. Båda könen förväntades kunna agera självständigt med andras väl för ögonen, men det fanns en starkare förväntan på kvinnor att sätta andra människors välmående och lycka först. Ett oberoende agerande och självständigt tänkande betraktades som en väg för män till framgång.²⁵⁵ Maria Andersson påpekar att en alltför stor självsvåldighet hos män och en självutplånande undergivenhet hos kvinnor kritiserades i både Agrells *Räddad* och Lefflers *Sanna kvinnor* och sätts i motsättning till hela och sanna människor.²⁵⁶ Berta och Lundberg kan ses som alternativ till den passiva undergivna kvinnan respek-

tive den alltför individualistiske mannen. Berta ifrågasätter varför Lundberg antar att hon kan lämna sin familj utan ekonomiskt stöd, när han inte själv har gjort det. Han kunde ha övergett sin familj och friat till henne tidigare. Hon gör därigenom hans ansvarskänsla till moralisk nivå för sina egna handlingar. Men hon hävdar också samma aktiva självständiga handlande och ekonomiska ansvar som han har. Med utgångspunkt i det manligt kodade anspråket som präglar Bertas agerande kan teckningen av henne ses som en intervention i idealismens normer för sann kvinnlighet, vilka var kopplade till kroppslig dygd och underordning. I teckningen av Berta omförhandlas kvinnlig dygd genom att gestaltningen bryter upp den binära ekonomin i den patriarkala symboliska ordningen, med kvinnor som tecknet för passiv kropp, underordnad andras behov och män som tecknet för medvetande och självständig aktiv handling. Den kvinnliga dygdens centrum förflyttas från passivt vaktande på kroppen till ett medvetet aktivt handlande utifrån en intellektuellt rotad övertygelse. De idealiserade egenskaperna för heder hos den borgerlige mannen, nämligen aktivt handlande, integritet och ekonomiskt ansvar ersätter kvinnlig passivitet, foglighet och underdånighet. I replikväxlingen med Lundberg hävdar Berta sitt avslag på frieriet som ett aktivt val och därmed att en kvinnas plikt i första hand inte är äktenskap och underordning i förhållande till en man.

Margaret Cohen framhåller att den uppmärksamhet som riktas mot protagonistens inre liv i den sentimentala berättelsen ofta tar sig uttryck som en slitning mellan individens lycka och det bästa för kollektivet. En strid mellan två moraliska imperativ försiggår inom protagonisten. Vid sidan av äktenskapsbrott är familjeproblem ett typiskt motiv som sätter den individuella lyckan i konflikt med kollektivets bästa.²⁵⁷ Bertas avslag kan således betraktas som en upplösning av en sådan konflikt och som hänger samma med relationen till modern. Ett offer av den personliga lyckan annonseras i Bertas ord till sin mor i andra akten: "[J]ag visste, hur jag kunde offra alt, alt, hela min personliga lycka [...] hela min personliga lycka för din skull" (s. 43). Denby menar att den sentimentala estetiken präglas av ambivalens i representationen av den individuella kärleken. Texten verkar alltid säga något annat än den först föreslår angående individens kärlekslycka, som om olika krafter drog utsagan i minst två olika riktningar på samma gång.²⁵⁸ I

Sanna kvinnor får Bertas repliker, i vilka hon gör anspråk på samma ansvar för sin familj som Lundberg har visat för sin mor och sina systrar, en sådan effekt. Offret för modern kan inte entydigt ses som ett nederlag för Bertas del, för hon hävdar samtidigt sig själv som jämbördig med en man och myndig medborgare, stick i stäv mot det undfallande, passiva kvinnoidealet. I relation till den hederskodex och de moralnormer som hon står för blir hennes handlande en seger för en ny etik, med plats för "det rätta" bortom borgerlighetens och idealismens patriarkala genusnormer. I en omgivning som sviker hennes tro på rättvisa och moral står hon ensam kvar som en tapper soldat. Samtidigt kvarstår lidandet i teckningen av Berta och drar skildringen åt ett annat håll. Sett utifrån moderns svek och faderns seger framstår det avböjda frieriet som ett nederlag. Lidandet påtalar också skildringen av huvudpersonens känslomässiga smärta som central för dramats retoriska appellstruktur och receptionslogik.

Gestaltningen av Berta förmedlar inte någon framtidstro. Både hennes sinnesstämning och den situation som hon väljer framstår som hopplös. Visserligen kan Lundbergs löfte att inte ge upp sin förhoppning om henne ses som antydan till en framtida möjlighet till förändring, men det får inget gensvar från Berta. Hoppet skjuts istället längre på framtiden och antyds i en situation kring Lissis och Wilhelms mycket unge son Ville. När herr Bark föreslår en skål för sitt och Julies samt Lissis och Wilhelms äktenskap hämtar Lissi Ville. Hon slår i ett glas åt honom men när pojken ska dricka tar Berta ifrån honom glaset med orden: "Inte barnet – skona åtminstone barnet! Skall han också dragas in i denna lögn!" Lissi svarar: "Ville är mitt barn och det är jag som bestämmer", varpå Ville tar sitt glas igen. Då säger Wilhelm strängt: "Ville – du dricker inte – lyd Berta och gå!", varvid han tar pojken vid armen och för ut honom ur rummet (s. 88). Wilhelm är den av rollfigurerna som, vid sidan av Lundberg, tecknats med en viss förståelse för och erkännande av att det finns något gott i Bertas idealism och handlande, även om han själv inte är i stånd att leva därefter. Att han uppmanar sin son att lyda Berta kan betraktas som ett stöd för Berta men också som ett tecken på att han inte vill föra vidare sin och svärfaderns förljugna moral och livsstil till sin son. Hoppet för framtiden antyds genom barnet, som får lämna rummet och skonas från att bli vittne till dubbelmoralen.

Saknad och brist i *Räddad* och *Sanna kvinnor*

Med konstruktionen av Violas och Bertas egenskaper och dramaturgiska positioner riktas en uppmaning till läsaren och publiken att sympatisera med dem, trots att de bryter mot normerna för kvinnlighet. Deras positioner skapar en plattform för dramernas kritik av patriarkala, borgerliga strukturella och materiella begränsningar för kvinnor, samt av idealismens kvinnobild på teaterscenen. Flera dramaturgiska strukturer lägger fokus på huvudpersonernas känslomässiga upplevelser av underordning och maktlöshet. De gestaltar en erfarenhet av att vara instängd i en social situation och förhindrad från att bryta sig ur på grund av kärleken till ett barn eller en förälder. De är med andra ord bundna av känslomässiga band. I dramerna finns ingen glorifiering av outsidersn i strid mot samhället, så som i många naturalistiska verk. Istället skildras priset för att göra motstånd mot de materiella och ideologiska strukturerna. Upplevelsen av att stå ensam i sättet att tänka och handla innebär att stå utanför en konstituerande gemenskap. Melodramatiska inslag som hyperbol och polarisering, rättgångsliknande scener och ett visuellt, spatialt berättande används för att gestalta dessa erfarenheter. I framför allt *Sanna kvinnor* finns en dramaturgisk lek med åskådarförväntningarna genom ett ironiskt förhållningssätt till drama- och teaterkonventionerna i 1800-talets speldramatik. Denna lek tillsammans med de melodramatiska elementen kan förstås både som förstärkande av dramernas radikala genuskritik och som en modifiering av den. Ska Violas utbrott i uppgörelsescenen uppfattas som sprunget ur ett emotionellt labilt tillstånd eller som en rättmätig sanningsenlig utsaga? Är Berta en radikal rebell när hon väljer bort äktenskapet eller är hon en uppoffrande dotter?

De två dramerna gestaltar känslan av att leva i ett bristtillstånd. Sådana bristtillstånd är utmärkande för flera av Agrells, Lefflers och Benedictssons dramer. Oturen, olyckan, bristen och saknaden är fundamentala kategorier i det sentimentala narrativet och de drabbar främst den godhjärtade personen i protagonistens position, som direkta konsekvenser av antagonistens handlingar.²⁵⁹ I det sentimentala dramat måste tillståndet övervinnas för att övergå i lycka och harmoni i intrigens upplösning och avslutning.²⁶⁰ Som i den sentimentala berättelsestrukturen är bristen och saknaden ett utgångs-

tillstånd för huvudpersonerna i *Räddad* och *Sanna kvinnor*, men någon övergång till ett harmoniskt tillstånd sker inte. Dramernas receptionslogik är utformad så att bristtillståndet hos huvudpersonerna är det objekt som ska väcka läsarens/teaterpublikens känslor. Sara Ahmed hänvisar till Elizabeth V. Spelmans term med-lidande (*co-suffering*), vilken innebär att ha en förbindelse till den andre genom känslor som inte är identiska med dennes men som närmar sig dem.²⁶¹ Spelmans med-lidande innebär alltså en viss distans till den andres känslor, vilken medger upprördhet och ilska över bristsituationerna. I *Räddad* och *Sanna kvinnor* är det Violas nedbrutenhet och Bertas resignation som ska väcka dessa känslor.

Bristen som gestaltas i de två huvudpersonernas situation bottnar i omgivningens negligering av dem som unika individer. Viola blir inte bekräftad som en viktig och älskad unik individ i sitt äktenskap, utan förväntas leva upp till sin hustruroll, det vill säga sin funktion i familjen. Hennes osynlighet manifesteras i att maken och svärmodern inte tar hänsyn till hennes behov och vilja. Äktenskapet och familjelivet präglas av en distans mellan individerna. Endast i relationen mellan Viola och hennes son skildras närhet, vilket jag kommer att behandla närmare i kapitel 5. Berta är familjens huvudsakliga försörjare som hela familjens väl och ve hänger på. Hon offerar allt för sin mor och strävar efter att få en bekräftelse på att hon är älskad av henne. Med Cavareros vokabulär är relationen till modern den scen som Berta söker sig till för att exponera sitt unika själv och bli sedd. Bertas begär att bli sedd som unik individ blir dock oförlöst i och med moderns svek. Trots sveket och trots att Berta inte får det hon behöver stannar hon kvar. Positionen som lojal villkorslöst älskande dotter är hennes fängelse och samtidigt fundamentet för att handla rätt, det vill säga den etiska hållning som är hennes seger.

Ahmed ställer frågan vad smärta gör utifrån antagandet att den formar vår upplevelse av kroppen som materialitet och levd enhet. Smärta kan ses som en intensifiering av upplevelsen av kroppen. Melodramens polarisering, överdrift och visuella språk som förmedlar huvudpersonernas upplevelse av brist och lidande kan ses som gestaltningar av sådana intensifieringar. De betonar de kvinnliga dramapersonernas universella kroppsliga och känslomässiga behov, vilka förnekas dem i deras sociala position av underordning.

De bidrar därmed till att gestalta dessa personer på ett sätt som överskrider en konservativ borgerlig genusideologis bestämningar för den underordnade hustrun och dottern.

De två huvudpersonerna reagerar olika på sin situation av instängdhet i bristtillståndet. I *Räddad* driver kampen Viola till ett sammanbrott, medan Berta i *Sanna kvinnor* resignerar i fråga om moderns kärlek. När Viola förlorar sonen har hon inte någonting kvar och drivs till en förtvivlan som skildras som gränsande till vansinne. Trots uppoffringen för modern vägrar Berta att bli nedbruten utan står fast vid sina ideal. Till skillnad från Viola står hon kvar upprätt. Hon får i den meningen en visionär dimension som Viola saknar. Med Cavareros vokabulär kan hennes resignation ses som ett tecken för att hon inte längre relaterar till någon annan som unik individ. Som ett aktivt handlande subjekt har hon vänt sig bort med en riktad och intentionell handling och gjort sig autonom genom att stolt avskilja sig.²⁶² Berta ger sig själv agens i kraft av sin inre moraliska kompass och omsorgen om modern.

Cavarero menar att representationen av kvinnor av tradition förnekat dem medvetande och rationalitet och istället framställt dem som kroppar med röster utan tal.²⁶³ Skillnaderna i konstruktionen av Viola och Berta kan också belysas utifrån ett sådant resonemang. Viola framställs som en kvinna som av förtvivlan är på väg att förlora förståndet. Hon skrattar hysteriskt och är förtvivlad. Målet att gå till sin mors grav med den döde sonen i famnen antyder snarare desperation och sorg än en övervägd plan för vad hon ska göra. Hon representeras som röst utan tal och därmed som kropp utan ett rationellt tänkande. I slutet av *Sanna kvinnor* har Berta fattat ett beslut som bottnar i ett etiskt ställningstagande och ett rationellt medvetande. Medan Viola förlorat tillgången till sin rationalitet stödjer sig Berta på den.

I de två pjäsernas slut konstrueras två olika kvinnoröster, en som berövats grunden och kraften för sitt rationella tal och en som integrerat det. Viola representeras som sårbar, öppen och genomtränglig kropp medan Berta står kvar, bepansrad och sluten. Dramerna argumenterar därmed för nya genusrelationer via två olika logiker. I artikeln "Recritude. Reflections on Postural Ontology" använder Cavarero två olika kroppshållningar som metaforer för två skilda filosofiska uppfattningar om människans ontologiska tillstånd.

Den ena är den upprätta vertikala kroppen, vilken betecknar ett subjekt som står för sig självt, autonomt och rationellt som herre över sina böjelser och relationer till andra och utan behov att luta sig mot någon. Det är krigarens position som, till skillnad från den sårade eller döda kropp som ligger på marken, har överlevt. Den andra är en kropp som från sin upprätta ställning böjer sig in över en annan människa i en relation mellan subjekt som varken är autonoma eller jämlika. Den uttrycker en relation mellan två "själv" som är beroende av varandra, därför att människans grundtillstånd är sårbarhet. Hållningen kan liknas vid en mor som böjer sig över sitt barn.²⁶⁴ Viola, i sin prekära situation i dramats slut, har drag av den sårade liggande kroppen på marken, medan Berta har krigarens upprätta hållning. Hon överlever genom att avskilja sig, göra sig autonom och rationell. Hon intar dock den upprätta hållningen för att kunna böja sig in över en annan människa som är beroende av henne, trots att ömsesidigheten i riktningen inte finns.

Räddad och *Sanna kvinnor* argumenterar således med två olika slags retorik knuten till de kvinnliga huvudpersonernas situationer. I *Räddad* grundas den i sårbarheten och utsattheten i kvinnors underordnade position. Med Violas nedbrytning tecknas en utsatthet som griper in i betingelserna för mänskligt varande. I *Sanna kvinnor* bygger argumentationen på individen som bemäktigar sig själv – ger sig själv agens, men till priset av ett liv i ensamhet och kärlekslöshet.

KAPITEL 4

”[J]ag tänker inte bli din ’lilla gumma’” – identitet, kärlek och frihet i den unga kvinnans liv

I Anne Charlotte Lefflers pjäser *Elfván* (1880), ”En räddande engel” (1883) och *Hur man gör godt* (1884) är de tre unga kvinnorna Elfván, Arla och Blanka huvudpersoner. De är alla i 17–18-årsåldern. Elfván har nyligen gift sig med sin förmyndare, som är borgmästare i en liten svensk stad. Arla möter vi på hennes första bal. Hennes far, det nyutnämnda statsrådet, har arrangerat den i familjens hem. Blanka har också nyligen hamnat i omständigheter som är främmande för henne. Flickan, som har levt större delen av sitt liv i en arbetarklassfamilj, har blivit adopterad av sin biologiske far, baron von Dühning. Den förmögne fabrikören, kapten Wulf, är nu hennes fästman. De unga kvinnorna i de respektive pjäserna är på olika sätt försatta i positioner av underläge och utsatthet. Precis som Viola i *Räddad* och Berta i *Sanna kvinnor* upplever de också brist eller förlust under handlingens gång. I övrigt är de tre huvudpersonerna konstruerade på olika vis. Medan Arla i ”En räddande engel” är dotter i en intakt borgerlig kärnfamilj är Elfván föräldralös. Som barn har hon rest runt i Europa med sin musikerfar och är en främmande fågel i den småborgerliga miljö som hon nu har hamnat i. Den adopterade Blanka i *Hur man gör godt* står utanför den familj hon är född i och hör heller inte helt till den högborgerliga värld som hon nu lever i. Blanka söker efter fotfäste både socialt och i relation till sin livshistoria.²⁶⁵

Elfván är en dramatisering av novellen ”Runa” som publicerades i *Ny*

Illustrerad Tidning under sex veckor (15 juni–27 juli) 1878.²⁶⁶ Som en vildfågel i en bur, denna boks titel, är hämtad från novellen. Citatet beskriver Runas känsla i den lilla svenska staden när höstmörker, regn och snö hindrar henne från att ta långa promenader. Monica Lauritzen påpekar i sin biografi om Anne Charlotte Leffler, att författaren också använde bilden av den instängda vildfågeln om sig själv.²⁶⁷ Den unga borgerliga kvinnans konfliktfyllda möte med hustrurollen skildras i många av Lefflers arbeten. *Elfvan*, "En räddande engel" och *Hur man gör godt* framstår som delar av en reflektion över den giftasvuxna kvinnans position och möjligheter att leva sitt liv, som upptar Leffler i hela hennes författargärning. I de tre dramerna gestaltas övergången från barn till kvinna. De sociala förväntningar som ställs på de unga kvinnorna liksom en identitetsproblematik i förhållande till deras nya positioner lyfts fram.

I den analys som följer behandlas dramernas skildring av den unga borgerliga kvinnans sociala position, hennes upplevelse av identitet, sexualitet och kärlek. Jag visar också de melodramatiska genredragens funktion i gestaltningen av dessa teman och i relation till idealismens moraldiskurs. Analysen av de tre dramerna är strukturerad i enlighet med fyra teman: "Att gå från flickans frihet till kvinnans fängelse", "Den unga kvinnans kropp och attraktionsvärde", "Från kropp till individ" och "Kvinnor med en egen sexualitet". Kapitlet utmynnar i en sammanfattande analys och diskussion av de tre dramernas frihetsanspråk och förhållningssätt till idealismens moral.

Leffler uttalade sig explicit om att hon ville något nytt med sin dramatik. Hon var influerad av de nya tankarna om litteraturens sanning och närhet till livet, men hon uppfattade att dramatikens formkrav och konventioner var strängare än novellens: "I noveller har man i detta afseende större frihet än i dramat", skriver hon om sin vilja att måla samhällsörättvisor i så skarp belysning som möjligt.²⁶⁸ Både Monica Lauritzen och Mona Lagerström framhåller att Leffler tog avstånd från den franska samtidsdramatiken och menar att hon lade stort fokus på att dramapersonerna skulle bygga på sanna analyser av den mänskliga naturen. Psykologisk sanning skulle överordnas den dramatiska effekten och en osannolik, konstruerad intrig.²⁶⁹ Helt klart hade Leffler ambitioner om att skriva dramatik med en jämfört med den franska dramatiken nedtonad intrig och en handling som var psykolo-

giskt motiverad och förankrad i de personer som hon skapade. Att Leffler lade så stor vikt vid psykologisk trovärdighet och individualiserade personer betyder emellertid inte att hon gjorde sig av med alla dramaturgiska element i den franska samtidsdramatiken, vilken ju för övrigt också uppvisar variationer i kompositionen. Teatervetaren Hélène Ohlsson beskriver Édouard Paillerons pjäs *Sällskap där man har tråkigt* (1881), i samband med att hon beskriver den vilda ingenyn, en variant i rollfacket den naiva oskuldsfulla flickan. Likheterna mellan huvudpersonen Suzanne de Villiers i Paillerons pjäs och titelpersonerna i de pjäser som ligger under luppen i detta kapitel är tydliga. Suzanne är av tvivelaktig härkomst och har som tonåring hamnat i en respektabel societetsmiljö. Hon tecknas som något av ett naturbarn, som chockerar sin omgivning med sitt beteende.²⁷⁰ Flickorna som är huvudpersoner i *Elfvan* respektive *Hur man gör godt* är liksom Suzanne av oäkta börd eller har förlorat sina föräldrar och de har som tonåringar hamnat antingen i respektabel småborgerlighet eller societet, där deras beteende förfärar omgivningen. Den vilda ingenyns sätt att säga sin ocensurerade mening präglar också Arla i "En räddande engel". Det är framför allt en intrig konstruerad av otroliga sammanträffanden och dramatiska effekter som Leffler avvisade, liksom en schablonartad gestaltning av kvinnor byggd på dubbelmoral.²⁷¹ Både psykologiskt trovärdiga karaktärer och en verklighetsnära handling går att kombinera med rolltyper och andra genredrag i den franska dramatiken, som till exempel en protagonist i underläge, kontrasterad mot en antagonist med ett maktövertag.

Leffler varierar sin kompositionsteknik. I *Elfvan* och *Hur man gör godt* är de melodramatiska genrekonventionerna mer iögonfallande än i *Sanna kvinnor* och enaktaren "En räddande engel". De har dessutom olika funktion i de olika dramerna. Framför allt "En räddande engel" har många komiska inslag. Lynn R. Wilkinson behandlar dessa utförligt i *Anne Charlotte Leffler and Modernist Drama* (2011). Jag inkorporerar dem inte i mina analyser. Det är främst de melodramatiska konventionerna som jag vill undersöka i relation till dramernas berättelse om kvinnlig erfarenhet. Men de komiska elementen bidrar naturligtvis också till tolkningsutrymmet; beroende på vilken vikt som läggs vid dem och hur de realiseras kan de påverka hur radikalt dramat framstår på teaterscenen.

Att gå från flickans frihet till kvinnans fängelse

I *Elfván* och i "En räddande engel" poängteras flickornas ungdom. Huvudpersonerna betar sig som flickor när de förväntas kunna uppföra sig som vuxna kvinnor. I det avsnitt som följer visas hur socialiseringen in i den borgerliga hustruns position gestaltas som en tvingande krympning av rörelseutrymmet med få vägar ut, dessutom som en smärtsam process med vilsenhetskänslor till följd. Här behandlas också hur kritiken mot den rådande ordningens genusnormer i *Elfván* modifieras genom konstruktionen av titelpersonen. I "En räddande engel", däremot, spinnns inget sådant moraliskt skyddsnät runt huvudpersonen Arla. En av bipersonerna i detta drama, Eugenie, får också en central roll i analysen och med hjälp av henne lyfter jag fram hur en stark kritik riktas mot de sociala normerna för kvinnlighet.

Motståndet mot hustrurollen

Redan i *Elfvans* första akt belyses de normer som formar positionen för en ung borgerlig hustru och som Elfván förväntas anpassa sig till. De representeras av de kvinnor som ingår i borgmästarens närmaste bekantskapskrets och som har samlats i borgmästarhemmet för att delta i en middagstillställning. Den unga fruns beteende kolliderar med kvinnornas förväntningar redan innan hon gör entré. Elfván borde ha agerat värdinna men är inte hemma för att ta emot sina gäster. Sällskapet beklagar borgmästaren inför varandra: han hade gjort bättre i att gifta sig med "en enkel, huslig flicka".²⁷² De poängterar också att en hustrus liv och vilja ska underordnas makens behov. När Elfván väl kommer skvallrar de om att hennes klädsel inte anstår "en allvarsam och väl uppfostrad flicka" (s. 9). De ritar ut anständighetsgränserna och förväntningsramarna för hennes uppförande och utseende. De bevakar att hon håller sig inom den position som den rådande genusdiskursen föreskriver för en ung fru.

Hemkommen från "ströftåg i skogen" kliver Elfván rakt in i middagstillställningen (s. 5). Hon är klädd i "en kort, enkel klädning", har "en stor trädgårdshatt på huvudet, och på armen en stor korg med stenar och mossa som hon sätter ifrån sig vid dörren" (s. 11). Titelpersonen skildras som ett romantiskt naturbarn. Maj Sylvania uppmärksammar att Leffler influerades

av en rousseuaism som kom på modet under 1880-talet och som bland annat tog sig uttryck i kontrasteringar av ett ytligt och konventionellt stads- och societetsliv å ena sidan och det fria förlösande livet i naturen å den andra.²⁷³ Mona Lagerström noterar en motsättning mellan inomhus och utomhus i *Elfvan* och knyter de karaktärer som är normbevakare till inomhussfären och normbrytarna till utomhussfären som står för frihet, "naturens irrationella krafter" och "det förbjudna".²⁷⁴ Rollfiguren *Elfvan* är emellertid inte förbunden med naturen som något förbjudet eller irrationellt. Hennes naturmytiska namn markerar att hon är en del av naturen. Strövtågen på "vilda skogsstigar" och i bergen är förknippade med frihet och harmoni (s. 7). Hennes upplevelse av naturen kontrasteras dessutom mot livet såväl i den borgerliga inomhus- som utomhusmiljön: "kamarluftan gör henne så beklämd" och inte heller den tuktade utomhusmiljön faller henne i smaken. Att gå i allén, "några slag upp och ned" är "för stelt och enformigt för henne" (s. 7). När maken säger att äkta män brukar kalla sina fruar för "lilla gumman" säger hon:

Det har jag aldrig hört förr. Nu förstår jag också hvarför Harald inte ville att jag skulle vara hvitklädd idag, och hvarför min svärmor sade, att jag borde sätta en spetsbarb på hufvudet. Man räsosnerar ungefär som kineserna, hvilkas hustrur måste skära af sig håret. Men jag tänker inte skära af mig håret och jag tänker inte bli din "lilla gumma". (s. 15)

Vändorna i allén blir en bild för en ung kvinnas känsla av fysisk instängdhet som hustru. Övergången från barn till vuxen tecknas som en stympande upplevelse. Etableringen av titelpersonen som ett romantiskt naturbarn, hennes beteende och upplevelser ställs mot kraven i det borgerliga hustrulivet. Natur förknippas med barndom och kontrasteras mot kultur och vuxenhet. Maria Andersson hänvisar till Helena Nybloms berättelse "Oskuldens vandring" (1912). I denna skildras den oskuldsfulla och okonstlade fyraåriga prinsessan Bella som ger sig ut i skogen. Andersson associerar skildringen till romantikens tankevärld, i vilken barndom idealiseras som ett förlorat uttillstånd, där människan befann sig i harmoni med omvärlden. Barnet var

själva sinnebilden för det naturliga och okonstlade.²⁷⁵ Leffler använder sig av samma idékomplex i teckningen av Elfvan. Den rörelsefrihet som den unga kvinnan känner i skogen och bergen kan på så vis framstå som ett naturligt och friskt behov, medan de borgerliga genusnormernas snäva gränsdragningar runt hustrupositionen framstår som artificiella och onaturliga.

Det begränsade handlingsutrymmet för den borgerliga hustrun utmanas av Elfvans agerande. Det som hotar i naturen utanför stadens gränser, dit de kvinnliga middagsgästernas blickar inte når, är sexualiteten. Kvinnorna på borgmästarens tillställning antyder att Elfvan har kärleksmöten med en baron på sina turer i skogen och de förhör sig med en granne till borgmästarens tarparet huruvida hon besöker sin makes sängkammare. När borgmästaren säger att hon aldrig har träffat baronen kan doktorinnan inte hålla tyst utan insinuerar att de visst träffas i hemlighet i skogen. Elfvan berättar då hur hon stött på baronen under en av sina skogsvandringar och följande samtal utspinner sig:

ELFVAN.

Nej det var ju sant, jag talade aldrig om det. Nu mins jag det. – Jag satt alldeles ensam djupt, djupt in i skogen och ritade – då fick jag se något skymta mellan trädstammarna långt bort – jag höll in andan, jag trodde, att det var ett skogsrå allra minst – ja, vet ni, det såg riktigt spökligt ut först – och medan jag satt och stirrade på uppenbarelsen, fick jag helt oväntat en kyss.

FLERA.

En kyss!

ELFVAN.

Ja, på handen.

ASSESORSKAN.

Jaså – han började strax med att kyssa dig på handen?

ELFVAN.

Ja, det gjorde han. Först blef jag så rädd, så att jag skrek till. Men sedan kysste jag honom tillbaka.

ASSESORSKAN.

Jo, det var gentilt.

FRÖKEN.

Jag får verkligen säga – –

PASTORSKAN.

Malvina lilla, gå efter min eau-de-cologne-flaska.

MALVINA.

Men, mamma – –

PASTORSKAN.

Gå genast säger jag. (*Malvina går, kommer strax igen.*)

ELFVAN.

Jag kysste honom på de långa vackra öronen – –

DOKTORINNAN.

De långa öronen! Baronen – –

ELFVAN.

Men inte talar jag om baronen. Jag talar ju om hans vackra jagthund.

FLERA.

Om hans hund! (*Paus*)

DOKTORINNAN.

Men baronen själf – –

ELFVAN.

Baronen själf – ja, det var skogsrået, som jag hade sett på afstånd. När jag märkte att hunden var af kött och blod, förstod jag, att han också måste vara det. – Ja, – och så satte han sig ned bredvid mig på mossan – och så språkade vi en stund.

BORGMÄSTAREN.

Och sedan?

ELFVAN.

Jo sedan – – såg han på min ritning och kritiserade den – och så följde han mig ett stycke genom skogen fram till landsvägen – och så lemnade han mig för att fortsätta sin jagt. (s. 23–25)

Elfvens obekymrade syn på friheten i naturen ställs mot de borgerliga kvinnornas inställning. Samtidigt med deras räddhågsna fientlighet skildras också deras upptagenhet vid erotisk kärlek. Lagerström har noterat dubbelmoralen hos kvinnorna.²⁷⁶ Gestaltningen tydliggör dessutom hur föreställningar om sexualitet dominerar det borgerliga livet och därmed orsakar instängdheten i den unga kvinnans position. Den kroppsliga frihet som Elfvan upplever i naturen betyder förbjuden sexualitet för kvinnorna runt omkring henne. Övergången från barn till kvinna innebär att disciplinera kroppen till stillhet och trångboddhet i en tillvaro som är hårt styrd av föreställningar om sexualitet. I titelfigurens möte med middagsgästerna skildras frihetslängtan och motstånd mot kravet på att sätta sin kropp i fångelse.

I slutet av första akten anländer baronen och hans syster "Grevinnan" till bjudningen. Grevinnan anklagar borgmästaren för att ha fört en "liten vildfogel midt in i vårt fridfulla dufslag till samhälle" och jämför därefter Elfvan med en vacker kolibri som förirrat sig in i en hönsgård och blir ihjälhackad (s. 34). På så vis betonas inträdet i den borgerliga hustrurollen som en alienerande erfarenhet och som ett våld på en ung flickas känsliga självuppfattning. Adriana Cavarero lyfter fram individens singulära, förkroppsligade, relationella tillstånd som något gemensamt för alla människor, det vill säga som ett universellt ontologiskt villkor för människans varande. Hustrurollens instängdhet skildras i grevinnans replik med en bild som på sin manifesta nivå förmedlar ett dödligt våld, det vill säga mot det ontologiska varandet. Den pekar på en upplevelse av den borgerliga gifta kvinnans position som ett hot mot individens människostatus.²⁷⁷

I berättelsen om mötet med baronen i skogen är Elfvens blick inte bara naturbarnets utan också konstnärens. Hon säger att hon först uppfattat baronen som en spöklik uppenbarelse och ett skogsrå. Konstnärssinnet är också en sida av henne som går utanför den unga borgerliga hustruns position. Hennes pianospel och sång ställs till exempel mot stickning, en syssel-

sättning som idealiseras av kvinnorna runt henne. Hon protesterar också mot att kallas "lilla gumman", inte bara därför att hon associerar det med en gammal kvinna som gömmer sitt hår under en spetsbarb utan för att det också är "fult och prosaiskt" (s. 14). Hennes upphöjda, konstnärliga blick på de vardagliga tingen betonas och bryter genom bilden av naturbarnet. Det gör också den skarpa analys av den unga hustruns position som hon levererar med jämförelsen av kinesiskornas hår som skärs av. Den tillhör en kosmopolit som vet något om andra kulturer. Elfvan är uppvuxen på resande fot i Europa och har andra kulturer än den svenska borgerliga som referensramar. De skapar missförstånd och kollisioner med den småstads-svenska borgerlighet som hon har hamnat i. När hon till exempel säger att hemmet med sina "igenklistrade fönster" på hösten och vintern kan kännas som ett fängelse tror hennes svärmor, prostinnan, genast att hon kritiserar sin make och henne själv: "Här i ditt trefliga hem, där du är omgifven av idel kärlek och ömhet! det kan jag inte tro" (s. 21). Elfvan får förklara att hon bara beklagar sig över det svenska klimatet. Den lilla borgerliga kretsen tolkar hennes agerande utifrån sin egen begränsade värld och de har svårt att kategorisera henne inom ramarna för sina egna kulturella normer. Det europeiska utifrånperspektivet medverkar till att visa inskränktheten i den svenska borgerligheten. Det belyser och, i brechtiansk mening, främmande-gör borgerlighetens genusnormer.

Naturbarnet, konstnärssjälen och kosmopoliten låter sig svårligen för-enas i en psykologisk-realistiskt tecknad sammanhållen dramaperson. Elf-vans olika sidor skaver mot varandra och hon framstår som sammansatt av estetiska idéer och schabloner i tiden, vilka Leffler placerar i en småbor-gerlig, realistiskt tecknad miljö. I gestaltningen av mottagningen i borgmä-s-tarhemmet skapas ett rum, i vilket gästernas blickar på denna främmande varelse får brytas mot varandra. Huvudpersonen fungerar som en kataly-sator som får den borgerliga giftasvuxna unga flickans eller hustruns po-sition och erfarenheter att framträda. Titelfigurens konstruktion medver-kar emellertid inte bara till en kritik av normerna för den borgerliga hus-trun. Den bidrar också till en ambivalens i pjästexten och en öppenhet i tolkningsmöjligheterna. Elfvens naturmytiska namn ger ett sagoskimmer som gör det möjligt att uppfylla idealismens krav på skönhet och renhet i

skildringen av kvinnan. En replikväxling mellan baronen och Elfvan om den tavla som han vill att hon ska sitta modell för kan läsas som en kommentar om titelfiguren: "Egentligen är motivet alldeles för romantiskt, det passar inte för vår tid. Men jag målar den ju bara också för mig själv. Och så är ni så romantisk – så lite af kött och blod, att ni als inte skulle passa i en modärn, realistisk tafvla" (s. 47). Draget av eteriskt romantiskt väsen fjärmar Elfvan från en psykologiskt realistisk mimetisk representation av en ung kvinna. Rollfiguren kan uppfattas som något kvalitativt annat än en borgerlig ung kvinna och därmed mindre stötande som bärare av idéer som bryter mot påbudet om kvinnlig dygd.

I artikeln "Fri kärlek – för vem?" visar Sandra Grehn hur huvudpersonen Saga i Frida Stéenoffs drama *Lejonets unge* (1896) tecknas som en europeisk ung kvinna med andra förutsättningar än de karaktärer som är placerade inom svensk borgerlighet. Hon konstrueras som "den Andre". Tillsammans med ytterligare villkor, bland annat att Saga är dotter till en berömd konstnär, konstrueras den fria kärleken i en intersektionell skärningspunkt av kön, klass, religion och nationell tillhörighet. Det medför att feminin borgerlig respektabilitet inte hotas, samtidigt som kopplingen mellan äktenskap och kärlek kan ifrågasättas.²⁷⁸ Kosmopoliten som beståndsdel i konstruktionen av Elfvan möjliggör på liknande vis att inslag som bryter mot idealismens moral förläggs utanför borgerlighetens gränser. I ett replikskifte jämför Elfvan Sverige med Italien och de kvinnliga middagsgästernas rädsla för det främmande återges:

ELFVAN.

Ack! Ni skulle bara se Italien!

DOKTORINNAN.

Italien! Jag får verkligen säga! Ett land utan religion och moral!

MALVINA.

Ja, där fins ju så mycket banditer, att man riskerar att bli skjuten midt på dagen?

ELFVAN.

Men du kan inte tro hvilka vackra, ståtliga banditer! Ja, du skulle inte kunna låta bli att förälska dig i dem! (*Uppståndelse bland damerna.*) (s. 30)

Att moral sätts i samband med religion är inte så oväntat, men i damernas repliker knyts också den borgerliga moralen till nation. Det som inte rymts i den borgerliga moralen förpassas utanför Sveriges gränser, till ett Medelhavsland med mildare klimat. Leffler utnyttjar här föreställningar om Italien som ofta förekom i svensk litteratur och scenkonst under 1800-talet. I den romantiska skräcklitteraturen tecknades ett mörkt och farligt Italien med samvetslösa skurkar. Bengt Lewan nämner särskilt den engelska författaren Anne Radcliffes inflytande. Den bild av ett hemlighetsfullt och skräckladdat Italien som hon målade upp i sina gotiska romaner i början av 1800-talet kom att påverka den bredare allmänheten i Norden i generationer. De lös-släppta passioner som utspelade sig i italienska miljöer kunde också mycket väl ha utövat en lockelse, menar Lewan: det som inte kunde sägas i klartext i en tid som hyllade dygden kunde behandlas i berättelser om ett fiktivt historiskt Italien.²⁷⁹ I *Elfván* utnyttjas associationerna till ett fantasiland där passion och erotik kan utspelas för att visa hur Elfván bejakar sinnlighet, men också för att demonstrera hennes naivitet och omedvetenhet om det stränga krav på kvinnlig dygd som råder i småstadens borgerlighet. Likaså utnyttjas idén om italienaren som en person som ställer krasst nyttotänkande åt sidan för estetiska värden.²⁸⁰ För huvudpersonen står Medelhavslandet för skönhet och som en kontrast till den svenska småstadens trista vardagsliv. De exotismer som Elfván använder i sin beskrivning av Italien signalerar också den poetiska blick med vilken hon ser på världen.

I första akten av *Elfván* finns en kommentar om teaterns konventioner. När Elfván berättar att borgmästaren var den ende som tog sig an hennes far när han blev sjuk, och lovade att ta hand om henne som skulle bli föräldralös, utbrister assessorskan: "Så vackert! så rörande! Ja det är riktigt som på teatern" (s. 29). I *Gilbert and Sullivan. Gender, Genre, Parody* (2011) ser Carolyn Williams det föräldralösa barnet och henne förmyndare som typiska figurer i 1800-talsromanen och i melodramat. I melodramats historia

är det föräldralösa barnet ofta ett uttalat tecken för illegitima förhållanden i familjen: förförande och övergivande av modern, tygellöst och oansvarigt faderskap, social oordning och oorganiserad arvsföljd. Denis Diderots *Le fils naturel* (1757) och August von Kotzebues *Das Kind der Liebe* (1790) är två av flera exempel som Williams ger på pjäser som varierar paret det föräldralösa barnet/förmyndaren och temat om illegitimitet.²⁸¹ Mot bakgrund av figurens funktion i melodramen kan assessorskans replik läsas som en ironisk metakommentar till den föräldralösa flickan och förmyndaren som motiv på teatern och en konservativ borgerlig publiks smak.

Assesorskans kommentar håller fram de normer som visar hur borgmästarens äktenskap med den främmande fågeln blir begripligt och vackert för publiken i borgmästarsalongen. De har flyttat sina stolar närmare, i en ring runt Elfvan, för att lyssna till hennes berättelse. Istället för att som tidigare ifrågasätta visar de nu sympati för henne. I artikeln "Spinning Sympathy. Orphan Girl Novels and the Sentimental Tradition" (2008) beskriver Joe Sutliff Sanders begreppet sympati som en känsla sammansatt av skuld, tillgivenhet och beundran. Sympatiska föräldralösa flickor i sentimentala berättelser ser till att det är så behagligt som möjligt att vara i deras närhet. De undviker att ge andra tillfälle att reflektera över den ojämlikhet som har gjort dem maktlösa. Ironiskt nog medför deras agerande istället att omgivningen medvetandegörs om detta. Sympati skapar därför ett nätverk av skuldkänslor, tillgivenhet och beundran som tvingar de mäktiga att bekymra sig om de svaga och ger därigenom objektet för sympatin möjlighet till moralisk påverkan.²⁸² I scensekvensen placeras Elfvan som föräldralöst barn i en position som demonstrerar hennes maktlöshet och som väcker kvinnornas sympati. Kvinnorna ser en ung kvinna som förlorat sin mor i sin "späda barndom" och som levt på resande fot med en konstnärlig orosande till far. Hennes olikhet fogas in en struktur av över- och underordning och synkroniseras i enlighet med deras värderingar, på ett vis som skyler över olikheten. Den beror på att hon har saknat den känslomässiga trygghet och det sociala skyddsnät som en familj ger. I denna inramning kan olikheten tolereras. Elfvan blir möjlig att betrakta som en person som behöver familjens beskydd och som kvinnorna kan känna en välgörenhetsgrundad sympati för. Den gör också huvudpersonen hanter-

bar inom idealismens moraluppfattning och höga värdering av familjen.

Genom det romantiska idékomplexet naturbarn/känslig konstnärssjäl/europé på resande fot/föräldralös konstrueras den unga hustrun Elfvan som en person utan hemvist som behöver borgerlighetens förbarmande. Förutom att skapa en tolkningsmöjlighet som på så vis är kompatibel med idealismens moraliska normer kan också titelfigurens konstnärlighet och känslighet betonas. Dessutom konstrueras en kritisk utifrånblick på den svenska småstadsborgerlighetens sociala normer.

Balen som initieringsrit och disciplineringsinrättning

Medan huvudpersonen i *Elfvan* kan uppfattas som främmande och kvalitativt annorlunda än borgerskapets unga flickor är Arla och hennes lillasyster Gurlii "En räddande engel" stadigt förankrad i den svenska småstadsborgerligheten och i den intakta patriarkala familjen. Huvudpersonen är psykologiskt realistiskt konstruerad, liksom de kvinnliga bipersonerna. För att tala med baronens ord i *Elfvan* framstår de i högre grad än Elfvan som representationer av kvinnor "af kött och blod" (s. 47). Arlas föräldrar har anordnat bal i sitt hem. Det är Arlas första bal och hon talar om att hon ska komma "ut i världen".²⁸³ David Gedin skriver i artikeln "Att få lov" att uttrycket avsåg presentationen av den unga kvinnan i borgerlighetens sociala liv. På balen skulle hon försöka välja och bli vald av en man, som med stor sannolikhet skulle få ett mycket stort inflytande över resten av hennes liv. Baldebuten var för borgerskapets flickebarn en initieringsrit in i vuxenlivet, som markerade att hon var giftasvuxen.²⁸⁴ Som nämns i kapitel 2 innebar äktenskapet juridiskt sett att den unga kvinnan gick från faderns förmyndarskap till en makes, vilket är viktigt att uppmärksamma i relation till problematiken runt social position, frihet och identitet.

Med balens miljö och funktion som en initieringsrit betonas motivet "övergång från barn till kvinna" tydligare i "En räddande engel" än i *Elfvan*. För detta är scenbilden viktig i enaktsdramat. Den beskrivs i första scenanvisningen:

Flickornas rum, till venster afdeladt med en gardin eller skärm.
Derinnanför ett hvitklädt toilettbord med två brinnande ljus samt

en chaiselonge, bredvid denna dörren till barnkammaren. I fonden uppslagna dörrar genom vilka synes ett hörn av den upplysta danssalen der man just slutat supén. (s. 3)

Lynn R. Wilkinson tycks betrakta denna scenbild från ett annat perspektiv än jag eftersom hon placerar dansgolvet framför sällskapsrummet och toalettrummet. Som jag läser den är balsalen tänkt att placeras längst bak på en scen och därmed presenteras för en publik, betraktad genom flickornas rum, som är avdelat med en gardin eller skärm. Handlingen utspelar sig i flickornas rum och när personerna ska dansa försvinner de ut genom dörrarna mot fonden. Utrymmet till vänster om avdelningen i flickornas rum används som toalettrum och den högra som sällskapsrum. I sällskapsdelen gestaltas konversationer mellan balens manliga och kvinnliga deltagare och mellan statsrådsfamiljen och deras gäster. På den vänstra delen med toalettbordet och schäslongen äger samtal mellan de unga kvinnorna rum. Dramats scenanvisningar anger alltså att publiken ska se balsalen genom det som till vardags är Arlas och den yngre systemen Gurlis rum. Därmed prioriteras flickornas perspektiv på händelserna. Perspektivet markeras ytterligare av att Gurli, i pjäsens fjärde scen, kommer smygande ut ur barnkammaren och när hon finner sällskapsrummet tomt går hon försiktigt bort till fonddörren. Gömd bakom en portière iakttar hon så balen. Arla flyr in till toalettrummet på scenens vänstra halva när upplevelsen av balen blir förvirrande. Detta utrymme står i förbindelse både med balens sällskapsrum och barnkammaren. Wilkinson tolkar scenbildens organisering via jämförelser med Maeterlincks symbolistiska enaktare *Intérieur* (1894) och menar att scenbildens i Lefflers pjäs antyder ett psykologiskt rum.²⁸⁵ Några psykologiska processer med symbolistiskt formspråk gestaltas inte i "En räddande engel", men scenanvisningarna anger att scenrummets delar har olika funktioner. Balsalen och sällskapsrummet betecknar en plats för inträdet i vuxenlivet och toalettrummet ett rum mellan barndom och vuxenliv. Toalettrummet fungerar för flickorna som en plats avskild från sällskapsrummets konversationer och balsalens uppvisningsarena; i de samtal som förs där får vi ta del av de tankar, reaktioner och handlingar som kvinnorna inte kan exponera inför balkavaljerer, föräldrar och andra vuxna.

Enaktaren är, som Anna Lyngfelt noterar, utformad som en följd av tablåer, i vilka balgästerna och medlemmarna av statsrådsfamiljen konverserar och samtalar med varandra.²⁸⁶ Arla presenteras direkt, i samspråk med en av balkavaljererna. Hon och en kammarherre kommer in i sällskapsrummet från balsalen och talar om teater. De diskuterar bland annat skådespelerskan Ester Larssons tolkning av Shakespeares Julia.²⁸⁷ Kammarherrn jämför Arla med Julia. Hon är lika "ung och skär" (s. 11). Därifrån flyttas fokus till Arla och baron Edelhjelm, som är vän till hennes familj. Av deras samtal framgår att Arla har varit spänd inför balen och haft höga förväntningar på den. När Arlas och baronens samtal lämnas sätts fokus på Arlas mor, statsrådinnan, som konverserar med grevinnan. Den sistnämnda säger att ryktet att Arla redan skulle vara bortlovad till baron Edelhjelm verkar vara sant. Modern dementerar men hävdar att hon skulle bli glad om Arla en gång i framtiden skulle bli baronens fru. Därefter riktas uppmärksamheten återigen på kammarherrn, nu tillsammans med major Lagerskiöld. De båda herrarna kommenterar Arlas utseende, beteende och sätt att dansa. Tablåkonstruktionen låter balgästernas blickar på Arla ackompanjera och kontrastera varandra. Tre perspektiv på tonårsflickans position och möjlighet att handla presenteras. Genom kammarherrns och majorens blickar på Arla visas att hennes värde som sexuellt objekt påverkar handlingsutrymmet. I grevinnans kommentarer fokuseras vikten av att framträda som åtråvärd för att göra ett gott äktenskapsparti och ta ett socialt kliv uppåt. I moderns och baronens repliker understryks att hon erfarenhetsmässigt och mentalt fortfarande är ett barn som bör vakta sina steg och behandlas varligt. Tillsammans bildar de en bakgrund till Arlas egen upplevelse av balen. Kompositionen ligger till grund för dramats kritik av balens funktion som äktenskapsmarknad. "En räddande engel" bidrar därmed till en tendens som Gedin iakttar i många kvinnliga åttitalistförfattares bruk av balmotivet.²⁸⁸ Kompositionen med flera kommenterande perspektiv ligger också till grund för gestaltningen av flickans identitetsproblematik i mötet med kraven på henne som vuxen.

Grevinnans, kammarherrns och majorens kommentarer om Arla poängterar hur balgästerna värderar henne som kvinna. Balen framställs genom dem som en ritualiserad exponering av hur väl statsrådsfamiljen har lyckats fostra sin dotter. Den framhävs som en initieringsrit med syfte att konfir-

mera flickans inträde i en position bestämd av sociala strukturer. Konsekvenserna av att inte hantera kvinnlighet på rätt sätt liksom mekanismerna som upprätthåller positionens gränssättningar för kvinnlighet åskådliggörs. Enligt Judith Butler benämner det sociala livets ständigt pågående interpellation en person på ett sätt som producerar hennes sociala existens. Benämningarna påverkar vilken form denna existens kan ta.²⁸⁹ Den andre, i meningen en annan individ, blir med ett sådant synsätt de normerande sociala strukturernas bevakare och bekräftar eller förskjuter individen ut ur det socialas domäner. Arla gestaltas i enaktarens början som omedveten om blickarnas bekräftande makt och därmed som oemottaglig för deras våld. Hon förstår inte balens funktion eller hur hon förväntas uppträda.

Arla har tänkt sig balen som farligt hänförande: "Jag tyckte jag kände hur musiken lockade och drog en in i dansen – och när jag tänkte på den upplysta salen och de vackra toaletterna med juveler och blommor..." (s. 16) Denna förföriska bild bryts mot den krassa verklighet hon möter:

Herrarna kunna nog säga en och annan artighet, men det är inte hvad jag menar med ridderlighet. Och inte heller tycker jag att dansen är vacker – det är ingen rytm i den. Och så se herrarne så trötta och liknöjda ut – och damerna [...] De äro inte så vackra som jag ville att de skulle vara – och så ... [...] De ä' så pudrade /slår förlägen ned ögonen/ [...] /ser upp igen/ Och så ä' de tillgjorda. (s. 17–18)

Balen är inte den hänförande sensuella skönhetsupplevelse som hon har tänkt sig. Därför behöver hon inte vara rädd att frestas av det "verdsliga", som den pietistiskt lagda modern har varnat henne för (s. 15). Hennes tankevärld är naiv och romantiskt högsjäänd. Naivitet och oskuld ingick i balens intriganta spel och var två av de tillgångar som den unga flickan förde med sig in i balsalen, men det var tillgångar hon skulle verka omedveten om. Värdet av det okonstlade, det av kunskapen om sällskapslivet oanfrätta, framhålls ofta i skildringar av balen.²⁹⁰ Wilkinson betraktar Arlas naivitet både i novellen "En bal i societeten" och i "En räddande engel" som del i ett samspel mellan självmedvetenhet och erotisk förförelse. Hon ser gestaltningen av hur Arla flera gånger slår ned blicken i samtalet med majoren som ett uttryck för

detta.²⁹¹ I den inledande scenen menar jag att Arlas agerande gestaltas som genuina uttryck för naivitet. Oerfarenheten bakom hennes idé om den farliga "verdsliga" balen poängteras av baron Edelhjelms kommentar att Arla varit spänd av förväntan. Arla själv hänvisar till sin mamma när hon talar med major Lagerskiöld. Hon konstrueras som en liten flicka som inte alls förstår balens regler och att initieringen till kvinna gäller att inta en social position på ett riktigt sätt. Sonia Kruks skriver om möjligheten för individer att utbyta blickar i ojämlika situationer och påpekar att utsattheten för en annans blick som man inte kan besvara är att uppleva objektifiering.²⁹² Mellan Arla och majoren gestaltas just en sådan ojämlik relation. Arla befinner sig i underläge och fixeras i en objektsposition på grund av sin okunskap och oerfarenhet av det erotiska spelet.

Baldeltagarnas ojämnt fördelade makt att bekräfta eller förskjuta med blickar, ord och andra handlingar skildras i gestaltningen av Eugenie. Hon har trots sina "många naturliga fördelar" inte lyckats som äktenskapskandidat och fallit igenom i initieringsriten (s. 22). Eugenie framträder i enaktarens andra scen. I scenens början väntar hon på att bli uppjuden. Hon småler hoppfullt varje gång en danskavaljer närmar sig henne, men återtar ett trött och missnöjt uttryck när han bjuder upp någon annan. Eugenie sitter kvar ensam på scenen en stund när alla andra försvunnit ut i balsalen för att dansa. På så vis ställs hennes misslyckande fram till beskådan. Den ogifta kvinnans utsatthet inför andras blickar på balen inskräps. När Eugenies mor sedan kommer in i sällskapsrummet säger hon att det är dotterns eget fel att ingen vill dansa med henne: "En ung flicka ska skratta och prata och se vänlig och glad ut" (s. 22). Hon uppmanar också Eugenie att dölja misslyckandet: "Men var nu så god och låt bli att kompromettera dig genom att sitta härinne, så att alla ska se att du inte blifvit uppjuden. Kom nu ut och sätt dig bland de dansande, så märks det inte" (s. 23). Sonia Kruks hänvisar till Michel Foucaults panoptikonmodell i *Övervakning och straff* (1975), över hur makt utövas och individen disciplineras. Modellen innebär maktutövning genom att ett tillstånd av att alltid vara observerad framkallas i individens medvetande. Det medför att hen internaliserar den kontrollerande makten och disciplinerar sig själv. Den som är medveten om att hen är utsatt för en sådan observation tar ansvar för de begränsningar som är maktutövningens

effekt och sätter dem i spel på sin egen kropp.²⁹³ Genom att låta Eugenie sitta ensam kvar på scenen understryks balens funktion som ett panoptikon. Modern påpekar blickarna när hon säger att dottern måste göra sitt nederlag osynligt. Här understryks hur balen ska medvetandegöra den unga kvinnan om att hon ständigt är observerad i borgerlighetens sällskapsliv. Genom självdisciplinering bör hon internalisera normativ kvinnlighet och agera ut den på rätt sätt.

Kruks menar att Foucaults sätt att förklara panoptikonmodellens disciplinering är begränsad till yttre strukturer och ingenting säger om *känslan* av att ständigt vara övervakad. Hon påpekar också att om kroppen är den plats där maktutövningen utspelar sig måste den först internaliseras i individens medvetande. Hon utreder därför individens internalisering av maktstrukturer via begreppet skam. Med hänvisning till Jean-Paul Sartre och Simone de Beauvoir definierar Kruks skam som individens relation till sig själv i andras närvaro. I denna värderar individen sig själv negativt genom den andres blick. Skam innebär känslan av att ha blivit ertappad och involverar föreställningen om sig själv som objekt i den andres dömande blick. Individen upplever att hen *är* den person som hen blir betraktad och dömd som. I internaliseringen av den skamframkallande blicken blir individen inte bara det orörliga fixerade objektet för sin egen övervakning utan också sin egen domare.²⁹⁴ Scensekvansen som skildrar hur Eugenie klandras av sin mor visar hur internaliseringen av normer sker via skambeläggning. Eugenie anklagas för att inte leva upp till balens krav på att exponera normativ kvinnlighet. Att situationen är plågsam men svår att undfly står klart när hon påpekar att hon är 30 år och vill slippa att gå på fler baler. Den upprepade skambeläggning som hon utsätts för på balen poängteras i hennes replik om att hon alltid blir uppbjuden till en polka, fastän alla vet att hon inte dansar. Samtidigt som de falska inviterna till dans synliggör hennes skam ser hon ut att ha sig själv att skylla som tackar nej. I Eugenies belägenhet exponeras det sociala utanförskap som är konsekvensen av att falla igenom initieringsriten till kvinna. Hon bestraffas dubbelt, med utanförskapet som skylls på hennes eget tillkortakommande och grymheten i att hela tiden behöva exponera det.

Via skildringen av Eugenie och hennes situation klargörs att framträdandet på balen är en djupt allvarlig angelägenhet för en borgerlig flicka. Utifrån

tidigare återgivna teoretiska resonemang av Judith Butler kan perioden av baler och andra sociala tillställningar i kvinnans ungdom betraktas som ett slags peripeti i en ständigt pågående livslång interpellation. Den innebar en vändpunkt som radikalt avgjorde kvinnans möjligheter att leva sitt liv. När Eugenie säger att hon vill slippa balerna utbrister modern: "Och bli en gammal fröken ja!" (s. 23) – ett öde som framstår som lika komprometterande som att ertappas med att inte bli uppjuden. "En räddande engel" visar att balen inte bara fick konsekvenser för kvinnans försörjning, utan också avgjorde hennes möjlighet till social inkludering. Butler menar att subjektet formeras i relation till en exkluderande matris som ritar ut gränserna för dess domäner och producerar dem som ännu inte är subjekt. Subjektet uppstår alltså genom ett konstituerande utanför.²⁹⁵ I "En räddande engel" framstår ungmöns situation som en sådan abjektspostion som reglerar tillståndet av skam. Skambeläggningen osynliggör individen socialt och gör samtidigt det sociala utanförskapet till individens misslyckande. Med utgångspunkt i Adriana Cavareros teorier skulle en sådan position innebära en begränsning av den unika individens möjlighet att få sitt begär efter en enhetlig identitet tillgodosett. Känslan av en sådan står i relation till den konstituerande exponeringen av sitt själv inför andras blickar. En förutsättning är en scen att agera med andra på.²⁹⁶ Abjektspostionen innebär förlusten av ett sådant sammanhang. Gestaltningen av Eugenes situation visar vikten av att hantera den sociala positionen på rätt sätt för 1880-talets unga kvinna, för möjligheterna till konstituerande relationer med andra.

Arla kan, liksom Eugenie, i viss mån sägas misslyckas med sitt framträdande på balen. I 16:e scenen får hon bannor av sin far för att hon har dansat med major Lagerskiöld istället för med baron Edelhjelm, som hon lovat: "En flicka med vanlig / någorlunda chic visar sig aldrig föredra en kavaller framför en annan. Det är ett af de gröfsta brott mot god ton man kan begå" (s. 68). Arla misslyckas därför att hon faktiskt är en naiv och oerfaren flicka. Balens förkonstling nämns i enaktarens första scen då Arla berättar för majoren att hon tycker att damerna är tillgjorda och alltför pudrade, och i gestaltningen av Eugenie tydliggörs det artificiella. Denna snart 30-åriga kvinna med många baler i bagaget förväntas agera som en barnslig, okunnig flicka. Balens panoptiska praktik hålls fram som performativ och reglerande.

Det är en tuktad självmedveten ungdomlighet som disciplineras fram, utan utrymme för exponering av kvinnans personlighet eller acceptans av ontologiskt givna villkor som till exempel åldrande.

Den unga kvinnans kropp och attraktionsvärde

Ungdom höjer kvinnans attraktionsvärde. Det är ett tema som behandlas i *Elfván*, "En räddande engel" och *Hur man gör godt*. Den unga kvinnans attraktionskraft diskuteras också i Agrells *Dömd*, i relation till den 17-åriga bifiguren Gertrud. I Benedictssons *Final* gestaltas den mogna kvinnans ofruktsamma ansträngningar för att verka yngre än hon är, allt för att behålla sin mans beundran och kärlek. I det följande kommer tonvikten att ligga på Lefflers pjäser, men jag kommer att dra paralleller till de två pjäserna av de andra författarna för att visa hur dominant motivet är i studiens material. Avsnittet behandlar främst synen på den unga kvinnan, eller för att använda den fenomenologiska vokabulären, hennes sociala miljö och de praktiktröga strukturer som påverkar hennes sociala position och handlingsutrymme.

I "En räddande engel" och *Elfván* är det föreställningar i det heteronormativa sexuella begäret om att rädda och att räddas som lyfts fram och demonteras. Lynn R. Wilkinson betonar att under den komiska ytan i "En räddande engel" ställs allvarliga frågor om hur Arla förförs. Hon betraktar en skyddad uppväxt samt 1800-talets könsrolls- och kärlekssklichéer som orsaken till att Arla är ett lätt byte för den betydligt äldre danskavaljeren major Lagerskiöld. Bilderna "varje kvinna är en ängel" och "Romeo och Julia-kärleken" hålls fram i dramat.²⁹⁷ Dessa schabloner levde i högsta välmåga i den litteratur, konst och teater som en stor del av borgerskapet konsumerade under 1880-talet. I "En räddande engel" kritiseras idealiseringen av den uppoffrande kvinnan samt föreställningen om den ögonblickliga kärleken som blir livslång. I *Elfván* granskas föreställningen om att mannen skapar kvinnan i motivet kring den mytologiska figuren Undine. I Friedrich de la Motte Fouqués novell från 1811 offerar denna vattennymf friheten i sin vattenvärld och gifter sig med en riddare för att få en själ. Novellen var oerhört populär under 1800-talet och motivet förekom i många scenversioner.²⁹⁸ I Lefflers



"Undine" av John William Waterhouse (1849–1917).
Oljemålningen ställdes ut vid Society of British Artists 1872.

pjäs är Undine motivet på en tavla som Elfvan sitter modell för. *Elfvan* och "En räddande engel" riktat en ideologisk kritik mot föreställningar i konsten och kulturen och visar hur de påverkar de unga kvinnornas liv

I första akten av *Hur man gör godt* spelar ett konstverk också en roll i idédiskussionen, nämligen Albert Edelfelts målning "Drottning Blanka". Huvudpersonen i *Hur man gör godt*, som heter just Blanka, framträder i en tableaux vivant med tavlans motiv. Hur tablån som konstform används för att exponera unga kvinnor kritiserar. I *Hur man gör godt* synliggörs hur både konsten och sällskapslivet präglas av föreställning och ytlighet som gör kvinnan till ett konsumtionsobjekt.

Den räddande ängeln

Redan i första scenen av "En räddande engel" blir det tydligt att kammarherrn och major Lagerskiöld attraheras av Arlas ungdomliga oskuld. Som tidigare nämnts påpekar kammarherrn likheten mellan Arla och den rena, skära Julia. Även majoren gör denna jämförelse. Medan han leder ut henne till dansen viskar han förföriskt: "Edra ögon säga mig att ni är en Julia, ren och ändå passionerad" (s. 20). Med referensen till *Romeo och Julia* poängteras den sexuella attraktionskraften i det unga och oskuldsfulla. Skärpan i kritiken av ett sådant sexuellt begär förstärks i ett replikskifte mellan Arla och hennes lillasyster Gurli. Lillasystern berättar att major Lagerskiöld som uppvaktar Arla på balen också uppvaktat henne när hon åkt kälke med sina syskon: "Han kunde se på mig långa stunder – och så som han ser på en, det kan du aldrig tro" (s. 93). Arla framställs visserligen mentalt och erfarenhetsmässigt som ett barn, men är i omgivningens ögon en giftasvuxen kvinna. Hennes syster Gurli är däremot, enligt borgerlighetens normsystem, fortfarande ett barn. Hon är en "skolflicka" som inte har "gått och läst ännu" och betraktas därmed inte som redo för en mans uppvaktning (s. 89–90). Genom att poängtera att ett barn i källbacken görs till objekt för åtrån framställs den manliga sexualitetens riktning mot ungdom och oskuld som perverterad.

Till grund för Gurlis berättelse ligger den idé över vilken ironiseras i dramats titel. Den synliggörs i Gurlis replik: "Han sa att hans förflutna var mörkt och sorgligt, och att endast en sådan liten oskyldig flicka som jag skulle kunna bli hans – hans (*patetiskt*) räddande engel!" (s. 95–96) Ungefär

detsamma har majoren sagt till Arla tidigare under balkvällen. ”En räddande engel” är en dramatisering av Lefflers novell ”En bal i societeten”. Valet av dramatiseraren talar för att Leffler i dramat har velat lyfta fram just föreställningen om den räddande ängeln och de unga flickornas sårbarhet i mötet med männens uppvaktning.²⁹⁹ I Agrells *Dömd* uttrycker kapten Björnklo samma tankar som major Lagerskiöld i ”En räddande engel”. Han kallar först sin svaghet för den unga Gertrud ovärdig, men ändrar sig strax: ”Nej inte ovärdig – Det är grundtonen i min natur, som hon anslagit, och den var ren en gång” (s. 91). Han ber senare Gertrud att inte stöta bort honom om hon inte vill att han ”ska gå under för alltid” (s. 166). I båda dramerna riktas en stark kritik mot tanken om den oskyldiga flickan som den moraliskt korrumpierade mannens räddning och perspektivet på den räddande ängeln vänds. I *Dömd* antyds att Gertrud hotar att dras ned i ett moraliskt moras tillsammans med Björnklo istället för att prioritera hans räddning. I ”En räddande engel” avslöjas föreställningen om mannens räddning explicit i den 17:e scenen. Arlas mor säger till sin äldsta dotter:

Tro mig mitt barn – att bli en mans räddande engel kan visst låta som en vacker uppgift; men en man med ett så fläckadt lif som hans behöfver andra räddande englar än en svag jordisk varelse. Ett sådant lif – tro mig fast du inte kan förstå det nu, och jag ber gud bevara dig från att någonsin förstå det – ett sådant lif kan inte upprättas genom att en ung, oskyldig flicka i blindt oförstånd vill taga bördan på sig – men hon kan deremot fläckas deraf. (s. 77)

Moderns ord till Arla understryker faran för den unga kvinnan att påta sig den räddande ängels börda, liksom omöjligheten i ett sådant företag. Wilkinson menar att det är Arlas mor som blir den räddande ängeln i dramat slut när Arla ber henne att läsa Bibeln tillsammans med henne.³⁰⁰ I samtalet i den 17:e scenen lyckas emellertid inte modern få Arla att inse att Lagerskiöld har duperat henne. Arla vill inte tro sin mor och säger åt henne att hon inte har förstått vad verklig kärlek är. Det är först Gurli med sin berättelse om småflicksjägarens kurtis i källbacken som lyckas rycka Arla ur de romantiska illusionerna. Hennes bön till modern om att läsa Bibeln med henne

markerar insikten som Gurlis berättelse gett. Det är Gurli som är dramats räddande ängel. Hon räddar Arla från illusionen att hon mött den stora kärleken i major Lagerskiöld och de följder som den kunde ha fått.

Enligt Toril Moi var melodramats offer och räddning ett så vanligt förekommande motiv i litteraturen och på teatern under 1800-talet att det kan betraktas som slitet vid 1880-talets inträde.³⁰¹ Man kan också, som Sos Eltis, se på reproduktionen och upprepningen av sådana melodramatiska motiv som en process som förvandlade företeelsen till en självklar sanning.³⁰² ”Den räddande ängeln” är en variant av det självupppoffrande kvinnoidealet, och är en kulturell föreställning som ingick i den idealistiska estetikens arsenal. Leffler visar hur föreställningen i själva verket tillgängliggjorde unga flickor sexuellt och hur utsatta flickorna var på grund av det självupppoffrande kvinnoidealet som konsten och kulturen försåg dem med. Den lockelse som både Arla och Gurli utsätts för med majorens inviter gestaltar den balansgång som den unga kvinnan hade att gå när det gällde exponeringen av oskuld, ungdom och behaglighet, det vill säga en heterosexuellt attraktiv kvinnlighet, och att hantera reaktionerna på den. Genom att lyfta fram den kulturella idealiseringen av den räddande ängeln gestaltas deras framträdande dessutom som en balansakt med förbundna ögon.

Pjäsens didaktiska drag förstärks genom melodramens dramaturgiska konstellation ”oskulden och skurken”: Arla, i sin skära Julia-renhet, framställs som ett offer för den äldre och erfarne mannen. Major Lagerskiöld spelar på Arlas naivitet och romantiska förväntningar. Han framställs som cynisk och manipulativ. Arla ser här inte själv sitt trångmål men läsaren/publiken gör det. Oskuld/skurk-strukturen fungerar som en dramatisk ironi. Den tydliggör den unga flickans sårbarhet i mötet med vuxenlivet och den erotiska kärleken, det vill säga hur hon lätt blir ett enkelt rov för mindre nogräknade män. I *Sanna kvinnor* bidrar oskuld/skurk-konstellationen till att skapa en dramaturgisk position varifrån huvudpersonen Bertas känsloliv kan gestaltas, och även för att väcka sympati för henne hos åskådarna. Dramaturgiskt skiljer sig alltså användandet av det melodramatiska greppet i ”En räddande engel” från det i *Sanna kvinnor*. Enaktaren är konstruerad för att läsaren/åskådaren ska se situationen från en annan position än huvudpersonen och oskuld/skurk-konstellationen förstärker flickans utsatthet.

Riddaren och Undine

I *Elfvan* leder analysen längre än till att kritisera ett manligt heterosexuellt begär. I detta drama åskådliggörs de psykologiska mekanismer hos mannen som ligger bakom sexuell fetischering av oskuld. I andra akten sitter *Elfvan* modell för en tavla som baronen hon mött i skogen målar. Baronens och hans systers blickar på henne iscensätts och deras uppfattningar om den unga kvinnan som erotiskt objekt skildras. Deras diskussion rymmer en analys av mäns sexuella begär till ung oskuld. Syskonen börjar med att diskutera *Undine*-motivet i tavlan. Baronens syster har sökt fånga ögonblicket då *Undine* får en odödlig själ, det vill säga när hon ”inte blott är vågornas dotter” utan älskar riddaren som bär henne i sina armar (s. 46). Baronens syster menar att han har fångat fel ögonblick i sagan:

Här på tavflan – ser man blott den drömmande vågens dotter, som ännu inte funnit sig själf. Hennes själ har ännu inte vaknat till medvetet lif – hon har ännu inte lärt att älska som en verklig qvinna. Du har lyckats förträffligt med att återge detta själstillstånd – de där stora underbara ögonen äro verkligen förtrollande – denna fina, okroppsliga gestalt – allt är mycket bra – men själen – men kärleken – hvar ser du den? (s. 51)

Baronen ger henne rätt och de enas om att ”det bästa” saknas. Kärleken till riddaren syns inte i *Undines* ögon, men konstnären kommer fram till att det bara är bra:

I samma ögonblick som *Undine* älskar som en vanlig kvinna så försvinner ju också det egendomliga hos henne. Om jag lade in kärlek i dessa underbara ögon – ja då skulle ju min tafla icke blifva något annat än en vanlig genre-tavfla – en man som bär sin älskade öfver en bäck – – ingenting vidare. (s. 52)

För baronen ger den ännu inte väckta kärleken motivet en framåtblickande tidsdimension som den redan älskande kvinnan i armarna på mannen inte har. Det är den erotiska kärlekens uppvaknande hos oskulden som tavlans

motiv förebådar och som gör den konstnärligt intressant. Innan systemen, som i dramat kallas "Grefvinnan", riktar sin kritik mot sin brors sätt att fånga motivet står hon tyst en lång stund och betraktar tavlan. Därefter betraktar hon modellen, det vill säga Elfvan på samma sätt, och hon konstaterar att "det bästa" också saknas i hennes ansikte. Senare säger baronen om Elfvan:

Förr eller senare skulle i alla fall den stund komma då hon inte vore något annat för mig än andra kvinnor, som jag en gång älskat! Nej en sådan kvinna som hon vill man egentligen inte älska och ega – sådana har man ju tillräckligt af – men hon är en sådan ypperlig typ, det är det intressanta hos henne – helt och hållet passionsfri, fast hon är så varmhjärtad och lätt hänförd. Hon har varit så oförsigtig, så tillmötesgående mot mig, att hvilken annan kvinna i hennes ställe skulle varit förlorad – men hon, hon – ja, det är besynnerligt, hon är som ett barn – ja, hon är en lite elfva, det är verkligen den bästa liknelse man kan hitta på. (s. 70)

För baronen är Elfvas oskuld det åtråvärda hos henne och det som gör henne unik innan hon blir en i mängden bland alla andra kvinnor. Baronen beskriver Undine som "kvinnan i sin högsta, poetiska fägring", ett "väsen, som först genom kärleken får en själ" och idealiserar därmed oskulden (s. 58–59). Samtidigt äger hon en stark erotisk lockelse (s. 51). Ambivalensen tar sig uttryck i baronens känslor för Elfvan. På samma gång som han ser henne som passionsfri "jäser något farligt" i hans blod och han varnar sin syster för att få honom att göra "en galenskap", som att röva bort Elfvan och "älska henne [...] som – som –" (s. 69–70). Kopplingen baronen gör mellan kärleken och det att få "en själ" är till synes paradoxal, men visar idealismens upphöjning av kroppsliga begär till en själslig dimension. Maria Andersson lyfter fram sammansmältningen mellan barn och kvinna, oskuldskraft och sensualism i Matilda Mallings romaner och menar att den synliggör spänningar i samtidens sexualitetsdiskurs. Den sexualiserade barnkvinnan fanns som motiv både i skönlitteratur och i pornografi. Mallings skildring i romanen *Alice Brandt* (1888) visar hur oskuldskraften erotiseras och hur borgerlighetens idealiserade bild av kvinnlig renhet får en annorlunda innebörd.³⁰³ I

Leffers skildring av baronen klargörs just detta. I hans attraktion till flickan som ännu inte blivit kvinna går idealisering och erotisering hand i hand.

När baronen lägger ut orden om Undine-motivet för Elfvan beskrivs flickans erotiska uppvaknande som en spänning mellan två motstridiga krafter:

Då finner han henne liggande helt lugn på den våta mossan vid randen af bäcken, som svämmat högt öfver sina bräddar. Näckrosor ha trasslat in sig i hennes hår, det våta skummet, som stänker öfver henne, ger en egendomlig glans åt den mjuka saftiga huden. Bäckens kastar långa hvita armar om henne för att draga henne ned till sig – men riddaren släpper henne ej. Hon ser upp på honom med ett halft förskrämdt uttryck – tänk om han ej skulle hålla henne riktigt fast! (s. 45)

Striden mellan lust och rädsla hos den unga kvinnan är det erotiskt laddade och mannen tilldelar sig själv rollen som hjälten som inte släpper taget om henne. Han förlöser henne ur konflikten och får henne att älska. I grevinnans påpekande om baronens feltolkning i motivvalet gestaltas den vuxna kvinnans blick på Elfvan. Den vuxna kvinnan ser ett barns klara blick. Med grevinnans perspektiv ifrågasätts den tolkning av motivet som baronen presenterar och förbinder med sin egen attraktion för Elfvan. I sagan är kanske riddaren Undines räddare, men medierad genom en vuxen kvinnas erfarenheter är han en man som bär bort ett barn. Baronens och hans systers blick på Undine-motivet kontrasteras och det kvinnliga perspektivet får företrädesrätt. Som jag visat demonstrerar de kvinnliga middagsgästernas inställning till Elfvens strövtåg i skogen i första akten att föreställningar om sexualitet begränsar den borgerliga kvinnans position. Sambandet mellan dygd, rörelsebegränsning och passivitet hålls fram. I andra akten visas hur den unga kvinnans dygd är erotiskt attraktiv och hur attraktionen kopplas till en föreställning om räddning. Den har drag av att mannen, likt en gud, skapar kvinnan. Han gör henne till sin genom att omvandla henne från barn till kvinna. Föreställningen destabiliseras genom grevinnans kommentarer som representerar en kvinnlig erfarenhet. Därigenom kritiseras den manli-

ga heterosexuallitetens erotisering av renhet och oskuld, och dubbelmoralen som omgärdar den unga borgerliga kvinnans position lyfts fram.

Senare i akten speglas tavlans motiv i handlingen, i en förförelsescen mellan baronen och Elfvan. Själva diskussionen och kritiken av ett manligt heterosexuellt begär sker emellertid kring målningen och sambandet med förförelsescenen är outtalat. Det borgerliga sentimentala dramat byggde, liksom melodramen, till stor del på visuella strukturer. I de inledande scenerna av Lessings sentimentala drama *Emilia Galotti* (1772), till exempel, spelar ett faktiskt konstverk, ett porträtt av den sköna Emilia, en roll för prinsens fascination för den enkla borgarflickan. Kring det förs en diskussion om förhållandet mellan konsten och seende, samt om relationen mellan å ena sidan konstverkets motiv och å den andra modellens yttre skönhet och inre kvaliteter.³⁰⁴ Det konkreta bildkonstverket och diskussionen om det används för att understryka ett centralt motiv i det temporala berättandet i *Emilia Galotti*. Tablåen var också en visuell och spatial gestaltningsteknik i det sentimentala dramat som uppfattades ha en särskild expressiv styrka. Tablåer som fristående iscensättningar av kända konstverk kunde också avsluta en helaftonsföreställning på teatern under 1800-talet och förekom som underhållning i salongen och på andra av borgerlighetens sociala tillställningar. Denby diskuterar tablåns teckenfunktion och menar att den fungerar som en metafor för det hela, en form av synekdoke.³⁰⁵ I *Elfvan* får motivet på baronens tavla en sådan synekdoke-funktion i dramaturgin. Baronens och hans systems diskussion om motivet antyder själva kärnan i dramas andra akt. Att den förs om ett konstverk bidrar till att sexualitet kan skildras på ett indirekt vis. De två syskonens samtal om det konstnärliga motivet medför också att en ideologikritik kan riktas mot estetiska ideal och konstnärliga praktiker som döljer och vidmakthåller en genusideologi som drabbar unga kvinnor negativt.

Kvinnan som vara på en marknad

”En åtråvärd ungö skulle utstråla oskuld och anpasslighet, okunnighet och underdånighet”, skriver David Gedin om balen som motiv i 1880-talets litteratur.³⁰⁶ Som passiva objekt skulle de unga kvinnorna väcka männens begär och var, oavsett det kapital de förde med sig i fråga om utseende, upp-

förande och familjeförmögenhet, handelsvarorna på äktenskapsmarknaden.³⁰⁷ Framställningar av borgerlighetens sociala tillställningar som platser för cyniska affärstransaktioner återkommer i flera av Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser. I Agrells *Dömd* gestaltas den 17-åriga Gertrud som en handelsvara. Hon skickas till ett badhotell i Lysekil för att hon ska glömma förälskelsen i sin fattiga kusin Olof och istället få tillfälle att umgås i societeten. När hon återvänder hem är hon förlovad med den betydligt äldre och erfarne kapten Björnklo. Gertrud bjuds ut på äktenskapsmarknaden av sina föräldrar, främst av sin mor, i utbyte mot status och ekonomisk trygghet för hela hennes familj. I dramats 16:e scen i sista akten talas till och med om Gertruds äktenskap i termer av försäljning. Direktör Hillner säger till Gertruds mor, syftande på guvernanten Valborg: "[J]ag aktar *henne* tusen gånger högre, som *skänkt* bort sig av kärlek, än dig, som af fal beräkning *säljer* ditt eget kött och blod" (s. 164). I Benedictssons *I telefon* framställs också balen som pengarnas marknad. Huvudpersonen är den föräldralösa Siri. Hennes kusiner roar sig på balen medan den fattiga Siri har fått stanna hemma och arbeta. Den starkaste och tydligast uttalade kritiken av hur unga kvinnokroppar saluförs finns emellertid i Lefflers *Hur man gör godt*.

Hur man gör godt öppnar med en stor scen. Det är välgörenhetsbasar och överklassens damer samlar in pengar till behövande. Här möter vi flera av de personer som befolkar balen i "En räddande engel": Major Lagerskiöld, Gurli, Arla, Eugenie bland andra. Huvudpersonen, den unga Blanka, är omsvärmad och påpassad av kavaljerer och väninnor. Hennes adoptivföräldrar, baronen och friherrinnan von Dühring, är också där. Välgörenhetsbasarens miljö är en mer vidgad värld än balens. Alla som kan betala 25 öre i inträde kan delta. Miljön för kvinnokroppens exponering är således mer offentlig än tidigare; här möts "tarvligt" folk och stadens grädda.³⁰⁸ Borgerskapet demonstrerar sitt förakt för "pöbeln" och basaren blir därmed också en arena för att gestalta samhällets klassmotsättningar (s. 26). De unga kvinnorna är utklädda. De bär "dels svenska och utländska nationaldräkter, dels fantasikostymer" och försäljningsstånden har exotisk utformning:

Nästa stånd till höger är ett turkiskt kaffé med låga divaner och små kaffebord. Ett par turkar och turkinnor sitta på mattan på golfvet

med korslagda armar då de inte betjäna publiken. Motsvarande stånd till vänster föreställer ett zigenarläger, där man spår i kaffe och i kort. I blomsterkiosken Arla och stundtals Gurli, klädda som italienska blomsterflickor. (s. 1–2)

Exotiska framställningar av främmande miljöer var gemensamt för många typer av pjäser på de franska boulevardteatrarna under 1800-talet, bland annat i melodramer. Angela Chia-Yi Pao framhåller att i skildringar av Melanöstern producerades det orientaliska i melodramats typiska förbindelse mellan det spektakulära och det realistiska.³⁰⁹ I *Hur man gör godt* utnyttjas exotismens spektakulära kvaliteter på ett raffinerat sätt. Det realistiska och det spektakulära framträder som två tydliga iscensättningsnivåer. Basaren gestaltas som en iscensättning i den fiktiva realistiska miljön. Dramapersonerna har utformat den som en exotisk miljö. Basarens karaktär av iscensatt spektakel och kostymernas performativa drag anges i första scenanvisningen:

Många människor trängas mellan stånden, sämre och bättre klädda, fråga på varorna, handla här och där, men gå mest omkring och titta eller stanna i små grupper framför ett stånd för att beskåda de utstyrda damerna. (s. 1)

Basarbesökarna är där för att titta på de utklädda kvinnorna och basarståndens miljöer. Basaren som performativt spektakel ger möjlighet att främmandegöra både samhällets klass- och genusstrukturer. I basarens iscensatta värld upplöses de sociala rollerna och samhällspositionerna. Överklassens unga damer spelar bodmamseller och betjäna damer från enklare förhållanden, och basarens besökare och arrangörer kommenterar omkastningarna. Iscensättningen och de exotiska dräkterna betonar också att kvinnorna är där för att exponera sig. De ingår så att säga i tillställningens attraktion och ska locka dit folk. I jämförelse med "En räddande engel" framstår basaren i *Hur man gör godt* som en förstorande och förvridande spegling av balens förevisningsceremoni med påkostade utstyrlar och vitpudrade kinder. Basarens art av spektakel lyfter fram det performativa i borgerlighetens sociala tillställningar.

I basarens miljö visas att gränsen är hårfin mellan att aktivt visa upp

sig och att passivt ställas fram som det anstod en ung borgerlig kvinna på tillställningarna. En borgerlig kvinna som självmedvetet stoltserade med sitt uppträdande och utseende som om de vore åtråvärda överträdde normerna för kvinnlighet. Rörelseutrymmet var dessutom kopplat till social position och ekonomiska tillgångar inom den borgerliga gemenskapen. Att medvetet ställa sig själv i blickarnas centrum utan en god bas betraktades som koketteri.³¹⁰ En ung kvinna som öppet strävade efter att dra uppmärksamhet till sig överskred oskuldens omedvetenhet och hamnade på fel sida av sedlighetens gräns.³¹¹ I första aktens basarmiljö skildras balansgången mellan respektabel borgerlig kvinnlighet och ett sådant koketteri. Lilla Gurli går omkring och säljer eau de cologne på ett mycket aktivt sätt. Hon sprutar rakt i nacken på en äldre herre och vill ha tio öre för det. När han säger att hon har sprutat så mycket att det rinner utför hela ryggraden på honom vill hon ha 20 öre. Därefter råkar hon på kapten Lagerskiöld och utan förvarning sprutar hon eau de cologne rakt i ansiktet på honom så att han måste torka sig med näsduken. Grevinnan säger till Cecilia: ”Det är ledsamt att se hur den där lilla Gurli – det är inte god ton att så där lägga an på att dra uppmärksamheten till sig” (s. 11). Gurli är för aktiv i sitt framträdande och går med sin framfusiga och uppstudsga försäljningsteknik över gränserna för den borgerliga unga kvinnans position och handlande.

Cecilia och grevinnan jämför Gurlis agerande med huvudpersonen Blanka, som ska framträda i en tablå:

CECILIA.

Nå – än Blanka då!

GREFVINNAN.

Ja – tänk att vilja sitta i tablå och visa sig för dessa människor! (s. 12)

Blanka, liksom lilla Gurli, överskrider gränsen mellan att passivt ställas ut och aktivt visa upp sig. I sin fortsatta dialog diskuterar Cecilia och grevinnan den adopterade Blankas härkomst och kapten Wulfs förmodade planer att gifta sig med henne: ”Tänk, han ämnar bestämdt fria på fullt allvar! Han har ingenting emot att bli sväger med alla de där – trasungarna

– hennes syskon” (s. 12). I tablån iscensätter Blanka Albert Edelfelts målning ”Drottning Blanka”. Utifrån Zacharias Topelius berättelse ”De nio silverpenningarna” om drottning Blanka av Namur och konung Håkan avbildar målningen 1300-talsdrottningen som leker med sin son på sitt knä. Platsen för framträdandet är scenliknande. Ett draperi dras från när tablån visas och dras för efter en stund. Cecilia, kapten Lagerskiöld och en kammarherre kommenterar tablån:

KAPTEN LAGERSKIÖLD.

Mycket lyckadt. Edelfeldt skulle visst bli förtjust att se sin tavfla så troget återgivet. Förvillande likt – utom att hans Blanka är ljus och denna mörk – att hon har ett oskyldigt, älskligt uttryck i sitt ansigte och är uppfylld av glädje öfver sitt barn, under det att denna bara tycks vilja fråga: ”är jag inte vacker?” Men det där är ju bara småsaker – eljest är det ju mycket lyckadt. Har jag orätt –

CECILIA.

Nej visst – när man från ser färger och själsuttryck –

KAMMARHERREN.

(*skrattande*) Ja visst – sådana småsaker som färger och själsuttryck. Sådana riktiga småsaker. (s. 25)

Dialogen kring tablån är mångtydig. I den borgerliga societetens ögon har Blanka som illegitimt barn till en fabriksarbeterska ingen rätt att exponera sin skönhet på ett sätt som jämförs med en drottning och dessutom gör anspråk på att vara konst. Hennes framträdande devalverar tablån som konstform. Samtidigt kan samtalet om tablån tolkas som uttryck för dramapersonernas kritik av konstformen generellt. Den har förytligats och tappat sin ursprungliga funktion att drabba åskådaren genom visuell känslstyrka. Den har fått melodramens spektakulära kvalitet. Att visa upp unga vackra kvinnor till beskådan framgår som dess ändamål på borgerlighetens sociala tillställningar. Maria Andersson menar att Matilda Mallings roman *Berta Funcke* (1885) genom sin betoning av seendet tillsammans med societetslivets marknadskaraktär kan placeras i en visuell storstadskulturs offentliga



"Drottning Blanka", målning av Albert Edelfelt från 1877.

miljö, i vilken seendet var av yttersta vikt som kunskapskälla. Positionen som betraktare var dock i första hand vikt för män. De hade licens att titta, bedöma och begära. Det var betydligt mer problematiskt för en kvinna att inta den positionen.³¹² Tablåscenen med Blanka i blickfånget lyfter fram och poängterar betraktandets vikt och dess genusstrukturer, men hos Leffler genomkorsas genus av klasstrukturer. Både män och kvinnor ur en överklass betraktar och bedömer Blanka, som räknas som en uppkomling av arbetarklass och icke-respektabel.

Tablån och samtalet om den blir på så vis en förtätad bild för den dubbelmoral som en ung kvinna var utsatt för. Hon deltog som uppvisningsföremål för bedömning och värdering på en marknad, samtidigt som normerna föreskrev att hon skulle vara anspråkslös och inte visa upp sig, i synnerhet inte om hon inte kunde göra anspråk på att vara den borgerliga gemenskapens sociala och ekonomiskt högst rankade drottning. Trots att Blanka är adopterad av baronen och friherrinnan von Dühring bryter hon, med sin enkla bakgrund, mot det sociala och ekonomiska kontrakt för hierarkin som avgjorde hur central en kvinna kunde göra sig med sitt framträdande. Den sociala positionen inom den borgerliga gemenskapen och de ekonomiska tillgångarna visas som grundläggande för den borgerliga kvinnans position och hennes möjligheter att handla. Utöver det framstår barriären mellan samhällsklasserna som i det närmaste oöverstiglig. Basaren är ett offentligt sammanhang. Människor utanför borgerskapets kretsar är där. Den unga friherrinnan Cecilia uttrycker känsligheten i detta: det är "för att göra godt – glöm inte det", och hon tillägger att "den sig förnedrar skall vara upphöjd" (s. 6). Individens klassmässiga ursprung, graden av medveten aktivitet i uppvisningen, men också graden offentlighet, som här beror av närvaron av individer ur arbetarklassen, framstår som variablerna för när kvinnans iscensättning av sig själv övergår i förnedring. Utan skydd av salongsväggarna och en social position i den borgerliga gemenskapen hamnar iscensättningen av normativ borgerlig kvinnlighet utanför det respektablas gränser.

Strax innan Blanka framträder i tablån har Cecilia blivit förolämpad av en herre som hon har försökt att sälja en docka till, och som svarar henne att han inte leker med så små dockor. Däremot, säger han, att "stora dockor med klänningar från Mamsell Lundin tycker jag är rätt lustiga".³¹³ En flicka som

benämns "den lilla apelsinflickan" rör sig bland basarens besökare (s. 21). En herre tar henne under hakan och säger: "Charmanta ögon på den här ungen", varpå baron von Dühning replikerar: "hon blir farlig en gång, den där". Flickan svarar: "Äh, jag är redan farlig ska jag tala om. Det har flere herrar sagt" (s. 23). När flickan gått säger baronen: "Dessa basarer äro verkligen utvecklande för unga damer. Första basardagen var hon ett blygt oskyldigt barn – och nu är hon redan fullfjädrad" (s. 23). Scensekvensen med apelsinflickan återknyter till "En räddande engel" och flickans utsatthet för mäns sexuella begär, men den problematiserar också kvinnors framträdande i offentligheten genom en referens till prostitution. En apelsinflicka var en ung kvinna som livnärde sig på att gå runt i staden med en korg och sälja de exotiska och dyrbara frukterna. Ordet var också en eufemism för en ung prostituerad kvinna. Via maskeraddräkten och ordets dubbla betydelse görs gränsen vag mellan att vara försäljerska och att vara själva varan. Efter tablån säljer Blanka vin till en Vicomte. Att hon berört glaset med sina läppar gör att han är beredd att betala 1000 kronor för det. När hon tagit emot pengarna för vinet och sitt sätt att servera det, säger kaptan Wulf till henne: "Detta går för långt." Hon erbjuder honom då att få ett glas på samma villkor som Vicomten men Wulf skjuter häftigt ifrån sig brickan. Blanka replikerar: "Jaså – ni prutar – ni vill ha det gratis", alltmedan hon slår i ett glas och leende erbjuder honom det (s. 35). Parallellen mellan de unga borgerliga kvinnornas försäljning på basaren och prostitution tydliggörs i scensekvensen med den lilla apelsinflickan och Blankas försäljning av vinet. Deras kroppar ingår i försäljningen.

I andra akten förstärks kopplingen mellan de borgerliga unga kvinnornas framträdande i offentligheten och prostitution. Blankas biologiska syster Svea, som är prostituerad, får Blankas fotsida pälsbrämade kappa och hon vill då genast ut på gatan för att visa upp sig. I tablåscenen i första akten gestaltas hur Blanka aldrig kan komma ifrån borgerlighetens förakt för sitt ursprung som barn till en fabriksarbeterska, född utom äktenskapet. Hon kommer alltid att vara Blanka Österberg som bjuder ut sig. I scenen med vinförsäljningen visas att Blanka är vacker och medveten om att hennes kropp betingar ett värde som kan omvandlas till kapital på borgerlighetens äktenskapsmarknad, precis som hennes syster Sveas kropp betingar ett värde på gatans marknad. Genom Blankas släktskap med Svea och den klassresa som

hon har gjort och genom att förlägga handlingen till basaren, som är en plats för försäljning i en offentlig miljö, kan dramat med full kraft peka på det köp och sälj-system som såväl de unga borgerliga kvinnornas och arbetarklasskvinnornas kroppar ingår i. Kropparna framstår som varor och det är detta förtingligande och varuvärde som försvårar kvinnors framträdande i offentligheten. Kvinnan ska tillhöra *en* man och inte saluföra sig själv i offentligheten. Hon kan inte själv få ha makten över sin kropp. Tillhör hon inte en man är hon alla mäns egendom och till salu. Genom kopplingen mellan Svea och Blanka samt basarmiljön visas att dessa strukturer i grunden är gemensamma för den borgerliga kvinnan och arbetarkvinnan, men att det är klasstillhörigheten, de ekonomiska tillgångarna, graden av offentlighet och aktivitet i kvinnans handlande, som avgör om det bedöms som prostitution eller ej.

Den australiensiske kulturvetaren Jon Stratton framhåller det komplex av förändringar som sker i konstruktionen av erfarenheten av kroppen i mitten av 1800-talet. Vid denna tid började de individuella medborgarna av den moderna nationalstaten uppleva effekterna av statens möjlighet att nå in i och reglera deras dagliga liv. Utifrån sitt kombinerade marxistiska och psykoanalytiska perspektiv menar Stratton att individerna uppfattade staten som fallisk, det vill säga som utövande av en patriarkal makt som var kvalitativt starkare än någon faktisk faders makt. Denna erfarenhet av brist hos den enskilde mannen jämfört med statens makt skapade grunden för det Stratton benämner kulturell fetischism och som tar sig uttryck i att kvinnokroppen fetischeras. Kvinnor dras in i en cirkulation av manligt begär, inte på sina egna villkor utan som fallos-substitut. En sådan kulturell fetisering av kvinnokroppen menar Stratton kompletteras med aktiv varufetischism i 1800-talets mitt, då nya konsumtionsmönster utvecklas. Med hänvisning till Marx idé om hur varor skiljs från sin produktionsprocess i det kommersiella utbytet menar Stratton att detta utbyte laddas med energi genom association med sexuellt begär. Utvecklingen av massmarknaden medförde på så vis att ett nära samband växte fram mellan varor och kvinnors kroppar. Precis som varor exponerades i skyltfönstren i städernas varuhus ställdes den kvinnliga kroppen fram till beskådan och den aktiva begärande blicken var manligt kodad. Det manliga heterosexuella begäret får drag av konsumtion och i kombination med den kulturella fetiseringen också av

appropriering.³¹⁴ Så som jag förstår Stratton menar han att den kulturella fetiseringen av kvinnokroppen förstärks under den senare halvp parten av 1800-talet på grund av mäns upplevelse av nationalstatens maktutövning i kombination med de nya konsumtionsmönstren. I *Hur man gör godt* gestaltas hur blicken på den kvinnliga kroppen struktureras av ett sådant varu- och konsumtionstänkande. Dramat visar att en manlig begärsstruktur som fetischerar kvinnors kroppar och kvinnor som svarar på det genom att göra kroppen till en spektakulär yta och ställa fram den till beskådan förekommer i borgerlighetens semioffentliga balsal, på den offentliga välgörenhetsbasaren och på gatan. Kvinnokroppens varustatus lyfts fram, och kritiseras ur ett klassperspektiv.

I *Hur man gör godt* är kritiken mot de borgerliga männens sexuella beteende skarpare, mer omfattande och mer entydigt framförd än i *Elfvan* och "En räddande engel". Det sedliga förfallet för de prostituerade arbetarklasskvinnorna och konsekvenserna för arbetarklassens män, ja faktiskt för hela samhället, inkluderas i kritiken av de borgerliga männens utnyttjande av prostituerade. Det är agitatorn Frithiof som för ordet:

Det säger jag rent ut – och därför har jag blifvit en uppviglare, som de kallar det, och jag har sagt till kamraterna: vi ska inte längre tåla, att de förnäma herrarna fördärfva flickorna för oss och sedan kasta dem i armarna på oss, när de inte längre duger till att arbeta och sköta sig. För en så'n flicka blir aldrig en bra arbetsmänniska mer i all sin dar, och en hederlig gosse, som arbetar, tycker hon är för tarflig åt sig. (s. 91)

De borgerliga männens dubiösa moral ställs emot arbetarnas (männens) hederlighet och läggs till grund för konflikten. "[F]lickorna" blir centrum i deras strid. De borgerliga männens utnyttjande av prostituerade blir ett svek mot en hel samhällsklass och i grunden ett demoraliserande hot mot hela samhällskroppen, då det skadar de människor som står för arbetet. Kopplingen mellan den prostituerade Svea och de borgerliga unga försäljerskorna på basaren visar en förkastlig moral vars konsekvenser går utanför borgerlighetens privatliv och sociala umgänge, och som låser in såväl borger-

liga kvinnors som arbetarklasskvinnors kroppar i kulturell fetischering och varustatus.

Från kropp till individ

Kritiken av förtingligandet av den unga borgerliga kvinnan och hennes trånga handlingsutrymme hänger samman med frågan om identitet. I *Elfván*, "En räddande engel" och *Hur man gör godt* skildras upplevelsen av vilshet i en flickas övergång till kvinna. Dramerna skildrar smärtan i socialiseringsprocessen in i det vuxna kvinnolivet. Som analysen tidigare i kapitlet visat skildras vuxenrollen som ett ingrepp i grundläggande mänskliga behov. Också upplevelsen av att förlora betydelse som individ gestaltas. I det följande läggs fokus på dramernas gestaltning av hur de unga kvinnliga huvudpersonerna kämpar med att skaffa utrymme för den egna individualiteten och därmed öka rörelseomfånget. Med analysen vill jag också visa hur dramerna pekar ut en väg mot större frihet via tillgång till en plats där individualiteten kan exponeras och bekräftas av den andre och där det finns utrymme för kvinnans universellt mänskliga behov.

Flicka och kvinna på egna villkor

Konstruktionen av titelpersonen i *Elfván* som en främmande ömtålig fågel i borgmästarhemmets småborgerliga umgänge är utgångspunkt för gestaltningen av en identitetsproblematik. Middagen i borgmästarhemmet skildras som en tillställning där Elfván förväntas träda fram för det borgerliga katteriets blickar för att bli legitimerad som en av dem. Enligt Adriana Cavarero medför människans berättarbarhet och begär efter ett enhetligt själv att individen lägger sin identitet i händerna på andra. Den konstituerande exponeringen för andra gör henne sårbar. Att bli tilltalad och behandlad på ett sätt som inte tar hänsyn till *vem* en individ är kan upplevas som ett våld.³¹⁵ När Elfván berättar om sitt liv med sin far, musikern, i Europa får hon berättelsen tolkad på ett främmande vis i kvinnornas kommentarer. De uppfattar det som att fadern har rest omkring för att roa sig och när hon talar om det sköna Italien svarar de med att förknippa landet med omoral och banditer. Inte ens hennes namn har de förstått rätt. Assesorskan tror att

det betecknar att hon är nummer elva i en syskonskara. Elfvan får inte sin berättelse och därmed inte sin identitet bekräftad av lyssnarskaran, snarare omformulerar de berättelsen med sina kommentarer.

I slutet av akten, efter ett misslyckat försök att underhålla gästerna med en italiensk sång, blir Elfvan alltmer förtvivlad och hon drar sig undan kvinnornas sällskap. Grevinnan, som just har anlant till middagen, fyller på berättelsen om Elfvens livshistoria genom att tala om händelser som inträffade när hon var ett litet barn och om hennes far. Hon avslöjar också att det var hon som gav Elfvan hennes namn. Elfvan blir glad över att ha träffat grevinnan, som förstår henne, samtidigt som den äldre kvinnans iakttagelse om hur illa Elfvan passar in i miljön ”rycker lös marken” under hennes fötter och hon talar om sig själv som ett ”ingenting als” (s. 36–37). I första akten iscensätts Elfvens sårbarhet inför middagsgästernas blickar. Samtidigt som handlingen visar hennes begär att träda fram för att få sin livshistoria och självsyn igenkänd av andra, framstår framträdandet som en alienerande upplevelse. Den position hon förväntas inta som borgerlig hustru är henne främmande, den bygger på *vad* hon anses vara utan hänsyn till hennes individualitet och mognad. Den negativa responsen på hennes konstnärliga sinne får hennes självbild att vackla. Via Elfvan gestaltas en ung kvinnas känsla av vilsenhet i övergången mellan barn och vuxen, men också den tillintetgörande upplevelsen av att pressas in i en position som innebär att individualiteten negligeras. I sitt nya sammanhang söker Elfvan en position att interagera med omgivningen utifrån som är förenlig med hennes livshistoria och självbild, det vill säga både hennes uppfattning om *vad* och *vem* hon är. Baronen som kommit till middagen tillsammans med sin syster, grevinnan, har vid deras möte i skogen kritiserat en teckning som Elfvan gjort. Hon talar nu om för honom hur olycklig hon är som älskar konsten men inte har ”den ringaste förmåga att skapa något” (s. 41). Baronen avfärdar hennes idealistiska hållning till konsten och råder henne ”att taga itu med lifvets prosa”, det vill säga nöja sig med livet som borgmästarhustru. För Elfvan är det högsta i livet att utvecklas och ”att uträtta någonting”, men hon formulerar det som en fråga till baronen och visar på så vis att hon börjat vackla i den tron (s. 43). Också som samtalspartner om livsåskådning blir hon avfärdad, då baronen säger att hon är för ung för att kunna tillgodogöra sig hur han

tänker i dessa frågor. I baronens berättelse om henne blir hon avklädd sin intellektuella förmåga och tron på sitt konstnärliga skapande. När baronen så visar teckningen av hennes ansikte och ger henne erbjudandet att sitta modell svarar hon glatt ja, med orden: "Hvad vill ni använda mig till?" Efter som hon känner sig som ett "ingenting als" innebär baronens objektifiering av henne att hon åtminstone blir ett användbart ting.

Elfvän känner också en samhörighet med baronen som hon förstår bättre än alla "hvardagsmänniskor" (s. 44). Trots att baronen förtingligar henne på ett sätt som inte stämmer med den självbild som orden om att utträtta något vittnar om, förenas hon med honom i sin känsla av att inte höra hemma i småstadens borgerliga krets. I baronen har hon hittat en person som kan bekräfta *vem* hon är på ett sätt som stämmer med hennes uppfattning om sig själv. I hans erbjudande om att sitta modell för tavlan med vattennymfen Undine som motiv finner hon en uppgift som stämmer med hennes hemhörighet i den konstnärliga världen och med den idealiserade syn på tillvaron som hon har. Elfvans samtal med baronen gestaltar erfarenheten av sårbarhet och mottaglighet för objektifiering på vägen mot att bli en vuxen kvinna. Hennes sårbarhet i kampen för att hitta ett utrymme för sin individualitet som vuxen kvinna skildras.

I tredje akten kommer Elfvän hem till sin make efter en flykt från ett tumultartat erotiskt intermezzo med baronen på hans slott. Hon känner sig brottslig och tycker att hon inte längre kan vara gift med borgmästaren. När maken inser att det är han som är den brottslige, som har gift sig med en så ung kvinna, vill han släppa henne fri, men tills hon kan stå på egna ben ska hans mor ska ta hand om henne som sitt eget barn. I den upprörda slutscenen när modern har vägrat att uppfylla sonens begäran kastar Elfvän sig för hennes fötter:

Se på mig en gång till så som nyss! Tala till mig blott en enda gång, såsom min egen moder skulle talat till sitt felande, men ångerfulla och djupt olyckliga barn. Försök glömma, att jag förorättat dig, försök att glömma, att du är hans moder och låt mig för en enda gång få vara ditt barn. (*Döljer sitt ansigte i prostinnans klädning*) (s. 103)

Elfvan ber här om att bli förstådd och förlåten sina felsteg och att bli sedd och älskad som den individ hon är och inte som hustru till borgmästaren. Prostinnan faller till föga och de omfamnar varandra. Lynn R. Wilkinson menar att borgmästarens erbjudande att befria sin fru från äktenskapet var en betydande nyhet i den vanligt förekommande äktenskapsintrigen, men Elfvens situation, i vilken hon bara har att välja mellan den osäkra relationen med baronen och ett äktenskap av plikt, gör hennes val att stanna hos sin make trovärdigt.³¹⁶ I min läsning är nyheten i äktenskapsintrigen än mer radikal, för borgmästaren medger att Elfvan är ett barn och han erbjuder henne att få växa upp i en mors vård, tills hon är mogen nog att själv välja sitt liv. Det är alltså ett helt annat alternativ än både flykt utomlands med en älskare och pliktäktenskap. Som framhållits flera gånger menar Cavarero att det finns ett spänningsförhållande mellan *vad* en individ är och *vem* hen är i en persons självuppfattning.³¹⁷ När Elfvan vänder tillbaka till ett "stilla, obemärkt lif," har hennes man och svärmor accepterat att hon ännu inte är en kvinna mogen för äktenskapet och svärmodern ser henne för den hon är och inte som sin sons hustru i första hand (s. 104).

Intressant är att Elfvan vädjar till sin svärmor om att hon ska se henne så som en mor ser på sitt barn. I melodramat betecknar ursprunget hos modern en nostalgisk idyll. Det tecknas som platser som för alltid är förlorade, sorgesamt begråtna eller återfunna och återetablerade på andra sätt.³¹⁸ Strävan eller längtan tillbaka till denna idyll visas också i melodramer, där barn blivit skilda från sina ursprungliga föräldrar och genom mer eller mindre slumpartade och mirakulösa vändningar i intrigen återförenas med dem. I Johan Jolins melodram *Barnhusbarnen eller Verldens dom* (1849), till exempel, är Fanny och Hermann föräldralösa. De har blivit omhändertagna av en tivelaktig världshusägarinna och hennes fästman. Efter ett antal strapatser förenas barnen till slut med sin mor, som visar sig vara adlig.³¹⁹ Elfvan har förlorat relationen med sin mor, eftersom modern dog när hon var liten. Vädjandet till svärmodern kan ses som ett sätt att försöka återetablera en sådan relation. Här används den melodramatiska figuren för att lyfta fram vikten av att den unga kvinnan blir sedd som den unika individ hon är och att det också i äktenskapet måste finnas plats för *vem* hon är. Mor/barn-relationen som en scen där den unika individualiteten kan exponeras

och bli sedd finns i fler av dramerna och jag ska återkomma till motivet.

Lagerström menar att Elfvan offerar sig genom ett medvetet val, när hon går tillbaka till borgmästaren i dramats slut, och att hon här tar sitt liv i bildlig mening. Liksom Wilkinson, som skriver att Elfvan går tillbaka till ett otillfredsställande äktenskap, tolkar hon alltså dramats slut som olyckligt för huvudpersonen.³²⁰ Både Lagerström och Wilkinson bortser från den utveckling som Leffler låter såväl Elfvan som borgmästaren genomgå i tredje akten, och att "plikt, trohet och självförsakelse" har fått ny innebörd innan dramats sista repliker fallts. Det signaleras genom grevinnans handlande. När prostinnan gråtande omfamnar Elfvan skrattar grevinnan till nervöst och hon förklarar det med att hon annars skulle börja gråta över sig själv: "Hvarför jag skrattat åt ett stilla, obemärkt lif, åt pligt och trohet och självförsakelse? Hvarför jag skrattat åt alt detta, min gud! Därför att jag aldrig lärt att tro därpå – därför att jag aldrig vetat hvad det ville säga – förrän i denna stund" (s. 104).

Grevinnan lever i ett kärlekslöst äktenskap som hon har tvingats tillbaka till efter en utomäktenskaplig förbindelse med en man som antyds vara Elfvens far. Scenen som hon bevittnar visar något som hon själv saknar, nämligen kärleksfull omsorg. När Elfvan får ömhetsbetygelser för den hon är och hennes man är beredd att göra det som är bra för henne kan plikt, trohet och självförsakelse förstås som ömsesidiga åtaganden utifrån känslomässiga band mellan individer.

Att samförstånd uppnås i ett pjässlut är, enligt István Molnár, en överordnad målsättning i idealismens normer för teatern. Detta idealtillstånd av kollektiv lycka med alla konflikter upplösta ska ses som ett resultat av att de rätta normerna bejakats.³²¹ Ett sådant samförstånd uppnås i *Elfvan*, men till grund för det ligger att dramapersonerna utvecklats och fått insikter om sig själva och om relationerna till de andra dramapersonerna. Det är omsorgen och respekten för människans personlighet och egenvärde, i motsats till att låta de sociala positionernas maktordning råda, som lett dit. Det är ett sådant skifte som äger rum i scenen, där prostinnan tar sin svärdotter till sig som vore hon hennes egen dotter, med grevinnan som engagerad åskådare. Idealismens betoning av moraliska och emotionella värden, i motsättning till materiella och sociala, används alltså i *Elfvan* för att argumentera för att

den unga kvinnan bör behandlas som en individ med rätt att få sina behov respekterade, samtidigt som det försonande slutet i samförstånd kan uppnås. Det är dock fortfarande ett öppet slut. Som Lagerström skriver har slutet en framåtrörelse, men till skillnad från Lagerström menar jag att det antyder ett hopp om ett lyckligt äktenskap.³²²

Med individualiteten som insats

Också i "En räddande engel" gestaltas motsättningen mellan den unga flickans uttryck för sin individualitet och kraven på henne att agera i enlighet med en social position och här står mötet med det som Arla upplever som kärlek i centrum. I sin konversation med major Lagerskiöld presenterar Arla en tolkning av *Romeo och Julia* som inte stämmer med hans. Medan majoren betonar att Julia är "passionerad" representerar berättelsen för henne den sanna kärleken som "föds i ett ögonblick och varar [...] för hela livet" (s. 75). Hennes läsning ligger till grund för att hon tror sig ha mött kärleken i major Lagerskiölds gestalt. Men Arla får inte ihop mötet med majoren med sin bild av kärleken: "Ja – Romeo och Julia – det är sant. Han sa att jag liknade Julia. Men han tillstod genast sin kärlek. Hon besvarade hans kyss utan blygsel" (s. 35). Någon kärleksbetygelse har hon inte fått av sin överårige Romeo och hans kyss har bragt henne ur fattningen. Adriana Cavarero skriver att exponeringen av det unika självet eller snarare två individers ömsesidiga exponering är central i kärleksrelationen. Om kärleken inte är ömsesidig är det bara den ena individen som framträder. Den andra individen blir istället osynlig, hur mycket den än älskar. Exponeringen i kärleken har precisa regler och de kan vara grymma. Den som visar sig själv utan att framträda för den andra förblir paradoxalt nog en oförlöst unik individ: den förblir ett *vad* inför ett *vem*.³²³ I Arlas tolkning av *Romeo och Julia* ryms tron på balen som en plats för kärleken och att Arla i kärleken ska kunna framträda med sitt själv och bli bekräftad för vem hon är.

Den bristande överensstämmelsen mellan Shakespeares berättelse och mötet med majoren på balen är början på en process som slutar med att Arla inser att majoren inte är kär i henne. Till att börja med håller Arla envist och motspänstigt fast vid sin tro att majorens uppvaktning och de känslor hon upplever är uttryck för den stora kärleken, trots att en annan

ung kvinna, Cecilia, har varnat henne att majoren är en kurtisör som man inte bör förälska sig i. Hon bryr sig heller inte om sin mors försök att få henne att förstå att han är en dålig man som kan få en ung flicka att falla. Arlas långa process fram till insikt om att majoren inte älskar henne kan förklaras med den smärta som ligger i att visa sitt unika själv för någon annan men inte själv bli sedd – i Arlas fall att inse att hon är en bland många kvinnor och därmed inget annat än en kvinnokropp. Alla balgästerna kan dessutom iaktta hennes misstag att exponera sitt själv för majoren. Häri ligger hennes felsteg. Hon har inte fattat att balens arena är till för ett socialt uppvisande rollspel som följer noggranna regler.

Som tidigare nämnts bannar Arlas far sin dotter för etiketsbrottet att dansa för många danser med en och samme kavaljer. Också modern anmärker på henne för att hon har svikit sitt löfte till baron Edelhjelm. Moderns kritik har andra bevekelsegrunder än faderns. Den gäller, till skillnad från brott mot etiketten, Arlas brutna löfte och hon påpekar på ett betydligt mjukare sätt än fadern Arlas förtjusning i majoren. Hon ifrågasätter också själva balen genom att undra om ”det är rätt att ”kasta sina döttrar ut i världen [...] i all den orenhet, all den flärd och lögn” som hon sett under kvällen (s. 82). När hon inser hur Arla har blivit duperad av flickjägaren Lagerskiöld smeker hon sin snyftande dotters huvud tills gråten upphör och säger: ”Stackars barn!” Arlas mor har dotterns bästa för ögonen. Dottern är för henne ett barn och hon ser hur Arla kan ta skada av balen. I enaktarens slut, då Arla tagits ur sin illusion om att ha mött den stora kärleken i major Lagerskiöld, vill hon, som tidigare nämnts, läsa Bibeln med sin mor, så som de gjort hela hennes barndom. Den melodramatiska blicken på relationen mellan mor och barn som en idyll aktualiseras. Barndomens bibelläsning tillsammans med modern blir den trygga plats som Arla flyr till när hennes nyss påbörjade vuxenliv blir för svårt. Cavarero påpekar att många kvinnor har haft hemmet som scen för sin existens. Kvinnor har därför haft privatlivets relationer som scener för konstitutionen av sina unika själv.³²⁴ I relation till balens uppvisningsarena för social identitet kan Arlas önskan att läsa Bibeln ses som en reträtt till intimiteten med modern och till en relation i privatlivet där den unga kvinnan är viktig för *vem* hon är. I den gemensamma bibelläsningen skapas ett rum för intimitet och känslomässiga värden.

Arla uppfattar majorens kurtis och sina egna känslor som sann kärlek och därmed att hon som individ är viktig. Hennes besvikelse över mötet med majoren kan därmed förstås som en gestaltning av hennes insikt att hon inte har någon betydelse som unik individ. Arlas förväntningar på det vuxenliv som balen initierar är att komma ut i världen men istället innebär det en frihetsinskränkning i meningen att ingen plats finns för hennes unika själv. På balen är hennes individualitet underordnad *vad* en kvinna anses vara. Arlas situation skildrar upplevelsen av att en borgerlig flickas väg mot att bli vuxen innebar att hon lämnade den intima relationen med modern och därmed förlorade en plats där hon blev betraktad som en unik individ. Leffers populära enaktare visar att häri ligger smärtan och förlusten i att bli vuxen för flickan. Den visar vad som stod på spel för henne under den period då hon förväntades finna en make.

Föräldrarna presenterar två olika uppfattningar om balen och hur övergången mellan barn och vuxen kvinna ska gå. Fadern menar att Arla uppfottrats "till ett våp, som ingenting begriper" och att det är följderna av hustruns "klostersistem" (s. 81). Han kritiserar moderns fromhet och den skyddade uppväxt som flickan har fått. I teckningen av modern kopplas kristen pietism samman med hennes omsorg om moraliska och känslomässiga värden, liksom om dottern som unik individ. Till skillnad från det borgerliga sentimentala dramat där familjefadern oftast är de moraliska dygdernas övervakare är dessa värden i "En räddande engel" förbundna med modern till familjen och hemmet. Den känslomässiga pakten råder mellan mor och dotter istället för mellan far och dotter. I dialogen mellan modern och fadern ställs hemmets och intimsfärens värden mot den borgerliga offentlighetens: innerlighet, fromhet, känslor och sanning kontrasteras mot en yttlig värld av samhällspositioner, pengar och utseende. Värdena kopplade till den kristna pietismens, hemmets och barn/mor-relationens intimitet utgör grunden i ett alternativ till den ytlighet som styr de borgerliga normer som blottläggs på balen. Framställningen av Arla som ett naivt barn och den fromma modern som värnar om henne bidrar alltså till att bygga upp den plattform varifrån kritiken mot de rådande genusnormerna riktas. Genom de värden som är knutna till mor/barn-relationen skapas också ett rum för flickan att framträda i och där bli betraktad som en unik individ av läsaren och en teaterpublik.

Att återerövra sin livshistoria

Blanka i *Hur man gör godt* har adopterats av baron och friherrinnan von Dühning, då parets egen dotter har dött. Baronen är i själva verket Blankas biologiska far. Blanka har en syster som heter Svea. De är båda döttrar till fabriksarbeterskan Österberg. Om än mer komplicerat, anknyter Blankas öde till ett vanligt motiv i melodramen: den fattiga flickan som påminner en rik man om hans sjuka eller döda dotter och får rollen att uppfylla hennes plats. Vi finner henne också i de franska tes- och salongsdramerna, till exempel i *Kameliadamen*. I första akten av denna populära berättelse får vi veta att Marguerite blir försörjd eller åtminstone delvis försörjd av en Markis de Mauriac. Han vill älska den vackra demimonden som sin egen dotter därför att hon är så lik hans sjuka dotter som dött (Marguerite har egendomligt nog till och med samma sjukdom som dottern). Villkoret är att hon ska bättra sig moraliskt och därmed bli lika bra som dottern.³²⁵ I *Hur man gör godt* finns ingen välgörenhet eller moralisk omvändelse knuten till motivet. Motivet med den ersatta dottern används för att förevisa den egoism som ligger till grund för handlingen att ta sig an en fattig flicka av en sådan anledning, men också för att förstärka motivet vilshenhet och hemlöshet och komplicera tematiken identitet för den unga kvinnan.

Blanka kommer från en annan social klass än den hon nu befinner sig i. När hon uppträder i tablån finns hennes syster Svea och systemns fästman, socialisten och uppvigglaren Frithiof i publiken. De har kommit dit för att övertala Blanka att hälsa på sin biologiska mor. Mötet leder till ett uppträde mellan Frithiof, baron von Dühning och Blankas fästman, kapten tillika fabrikschef Artur Wulf. Baronen kommenterar uppträdet:

BARON.

Stackars min lilla flicka – en sådan obehaglig scen!

BLANKA (*skrattande nervöst*).

Åh, hvarför det! Vi äro ju här för att spela maskerad. Jag spelar många roller i kväll – drottning Blanka, fröken v. Dühning, Blanka Österberg – (s. 28)

Här poängteras Blankas rollspel och det blir en bild för hur hon upplever sin situation, den att vara en kropp som kan exponeras och sättas in i vilket sammanhang som helst. Blankas iscensättning av fröken von Dühning accepteras emellertid inte av borgerskapet och noblessen och hon märker också själv att hon faller igenom. I scenen efter uppträdet med Frithiof och Svea stiger Blanka upp på en pall för att annonsera dragningen i ett lotteri. Hennes fästman och adoptivmor, friherrinnan, blir förskräckta. Hon frågar då om de tror att någon märkte det. Samtidigt som Blanka inte riktigt finner sin roll som fröken von Dühning, vill hon heller inte kännas vid Blanka Österberg. Hon tål inte att hennes förflutna berörs och hon tilltalar sin syster och forna lekkamrat som kommit för att söka upp henne: "Pöbeln är fasligt påträngande ikväll. Man borde inte släppa in hit hvem som helst" (s. 26). Wilkinson menar att Blanka gestaltas som ett splittrat subjekt. Hon går från att vara högfärdig till att bli en ödmjuk kvinna som ser på borgerskapet och aristokratin med en förändrad blick.³²⁶ Med utgångspunkt i Arendts och Cavareros åtskillnad mellan definitionen av *vad* och *vem* en människa är ger Blankas replik uttryck för vilshenhet i fråga om *vad* hon är. Hon är hemlös i de sociala strukturerna. Dessutom vill hon inte kännas vid sitt ursprung och sin livshistoria. Högfärden är hennes sätt att spela dotter till en aristokrat. Hon spelar den för att tillfredsställa sin nya mor som kräver att hon tar avstånd från sitt ursprung. Blanka spelar också rollen för att förtränga minnena från en plågsam uppväxt. Hon förklarar för Wulf varför hon håller av sin styvmor:

[F]ör att hon gör lifvet angenämt för mig! – och för att hon hatar de andra – de andra, som tro sig kunna ha anspråk på mig – och som jag också hatar. Hon är fin och elegant och verldsvan och alt som jag beundrar. Det simpla – det råa – alt det fula och otäcka. Det kan aldrig nå mig i hennes närhet. (s. 33)

Det är fattigdomen, våldet, smutsen och det otäcka som hon räds och som hon hatar i sin bakgrund. Snarare än mamman och syskonen i sig är det deras levnadsvillkor och borgerskapets nedvärdering av dem som hon distanserar sig ifrån.

Samtidigt som Blanka aktivt försöker suddas ut sitt ursprung när hon exponerar sig själv inför societeten finns minnena av barndomen kvar i henne. Av de samtal som förs bakom hennes rygg på basaren förstår vi att familjen von Dühning nyss kommit tillbaka till Stockholm och att man lämnat staden för att skilja Blanka från sin uppväxt i den enkla arbetarfamiljen Österberg. Som nämnts i kapitel 1 påpekar Adriana Cavarero att ursprunget och levnadshistorien är förbundna med känslan av att äga en enhetlig unik identitet. Cavarero lägger också vikt vid minnets berättande arbete, att det fortgående och ofrivilligt delger oss vår egen personliga historia.³²⁷ I slutet av första akten gestaltas hur Blanka konfronteras med minnet av sin barndom och uppväxt. Separationen från ursprungsfamiljen innebär ett förnekande av Blankas livshistoria och en skambeläggning av den, därmed också av *vem* Blanka är. Väl tillbaka i staden blir det emellertid svårare och svårare för Blanka att hålla sin bakgrund ifrån sig. Hon säger till sin kusin Agnes:

Allt sedan jag kom till Stockholm – alt det gamla har rifvits upp. Bara jag går på gatorna – ja, jag är bokstafligen rädd att sätta min fot på gatan – där stod jag utanför den granna boden och slukade med ögonen de delikatesser, som voro utbredda i fönstret – där stod jag och såg de rikas barn åka kälke i sina små hvita pelsar och jag hade en sådan lust att bara rusa på dem och skuffa omkull dem – och där sprang jag och köpte brännvin åt Österberg, när han låg som ett djur därhemma och bara skrek på mer – åh vilka minnen! Att glömma dem – att fly dem, det går inte, hur mycket jag än försöker. (s. 40)

Societetsdamernas skvaller och den fysiska närvaron på barndomens gator gjuter liv i Blankas minnen. När hennes syster, den prostituerade Svea, dyker upp tillsammans med sin vän Frithiof på basaren tilltalar de henne Blanka Österberg. Hon blir därmed direkt och påtagligt konfronterad med sitt ursprung. Hennes replik om att hon spelar många roller ikväll – drottning Blanka, fröken von Dühning, Blanka Österberg – visar att konfrontationen med syskonen och namnet Österberg skapar en reva i den sociala identiteten som familjen von Dühnings dotter, som hon kämpar med att upprätthålla. Hennes uppförande när hon säljer vin till vicomten i det glas som hon själv

har vidrört med sina läppar, och i ordväxlingen med kapten Wulf efteråt, är trotsigt och signalerar att hon har börjat fjärma sig från den societet hon hamnat i.

I andra akten fortskrider gestaltningen av en process som leder till att Blanka accepterar sin livshistoria och därmed vem hon är. På kusinen Agnes uppmaning följer hon med till familjen Österbergs hem för att träffa sin mor och sina syskon. Blanka, klädd i fotsid pälskappa, och Agnes i basarkostym kliver in i Österbergs hem samtidigt som den berusade familjefadern är i färd med att misshandla sin hustru. När Blanka säger ifrån närmar sig styvfadern henne med knuten näve och säger att han inte har någon respekt för henne, som han så många gånger slagit både gul och blå. Genom Österbergs hot transporteras hon på ett ögonblick från att vara Blanka von Dühning till att bli Blanka Österberg. Genom hela den akt som utspelar sig i Österbergs hem får vi sedan följa hur Blanka slits mellan närhet till och distansering från sin mor och sina syskon. Hon tar avstånd genom att ifrågasätta att hennes fattiga familj verkligen har några känslor, eftersom de kan leva i sådan misär medan hon plågas av den, och hon säger att hon inte vill räknas till familjen. Samtidigt faller hon i gråt, oroar sig över att en av hennes systrar ser så blek och sjuklig ut och frågar efter barnens namn. Som tidigare nämnts medför hennes sociala identitet som baronens och friherrinnans dotter att hon måste förtränga sin livshistoria och därmed *vem* hon är, men här visas den identiteten också som ett skyddsvärn mot en livshistoria som Blanka värjer sig från att konfrontera.

Det är moderns berättelse om Blankas livshistoria – omständigheter i hennes barndom som hon själv inte minns eller vet något om – som blir den avgörande vändningen i denna kamp. Modern berättar att baron von Dühning är far även till Svea och att både herr och fru von Dühning alltid vetat om detta men valt att adoptera den yngre Blanka, därför att hon var den vackraste av dem. Blanka hade alltså lika gärna kunnat få Sveas öde. Cava-rero menar att det är möjligt att åtkomma de delar av livshistorien som minnet inte kan återge, inte bara genom en annan persons berättelse utan också genom analogi. Genom att till exempel bevittna födelsen av ett barn kan en människa föreställa sig den egna födelsen.³²⁸ Blankas fortsatta väg mot sin livshistoria sker på ett liknande sätt. Det är närheten till syskonens öde och

identifikationen med den prostituerade systemen Svea som faller avgörandet om huruvida hon ska acceptera sin livshistoria eller inte. Identifikationen med systemen gestaltas med den fotsida pälskappa som Blanka bär. När Svea kommer hem är hon frusen och har av kylan värk i kropp och händer. När hon ska ge sig ut igen tar Blanka hastigt av sig kappan och kastar den över Svea med orden: "Se här – tag den här, så du inte behöfver frysa så mycket!" (s. 65) Akten avslutas med melodramens hyperboliska uttryck. När Blanka förstår att Svea tänker använda hennes pälskappa för att konkurrera om herrarnas gunst med de andra gatflickorna, förbannar hon att hon gett henne kappan. Svea tolkar det som ett avståndstagande och vill ge den tillbaka. Blanka vägrar att ta emot den och Svea tror då att hon inte vill ha den på sig därför att den suttit på en gatflicka. För att bevisa motsatsen kastar Blanka häftigt armarna om henne och kysser henne. Svea tar av sig kappan och hatt. Hon faller sedan i gråt. Blankas identifikation med Svea och deras samhörighet beseglas i kyssen som räddar Svea från att gå ut och prostituera sig. När Blanka i nästa akt kommer till sin fästman, kapten Wulf, har hon gått på stadens gator utan den varma skyddande överklassmarkören. Hon är blåfrusen och upplever därmed sin systers öde in på bara kroppen.

Den påtagliga sensoriska upplevelsen av miljön och syskonen i familjen Österberg återkallar Blankas livsberättelse, vilket gör hennes sociala identitet som Blanka von Dühring blir alltmer omöjlig. För Blanka leder det till att hon bryter sitt äktenskapslöfte till kapten Wulf. Hemma hos honom, strax innan den fest som han har anordnat ska börja, slår hon sig ned på en divan. I första akten flaggas för att Wulf och Blanka ska ha ett hett kärleksmöte under festen och kapten Wulf gör henne uppmärksam på att hon sitter på platsen för deras möte. I scenbeskrivningen går att utläsa att platsen är fullt riggad för kärleksmötet: Wulf har "öfvergjutit den med rosenskimmer!" (s. 76). Den låga divanen är skuggad av ett par stora kamelior. Över divanen hänger ett brokigt japanskt parasoll som släpper igenom ett rött ljussken. Wilkinson menar att scenbeskrivningen av platsen för Wulfs och Blankas kärleksmöte refererar till Alexandre Dumas *Kameliadamen*, berättelsen om den prostituerade kvinnan med det gyllene hjärtat, och därmed antyder att Blanka för Wulf är ett ting som han vill äga.³²⁹ Intertexten tydliggör också kopplingen mellan Blankas status och den prostituerade Sveas för Wulf. Det

blir inget kärleksmöte. Istället talar Blanka om för Wulf att hon inte längre kan tänka sig att leva i prakten i hans hus med vetskapen om att hennes systrar och bröder får lida för det. Kyssen, som enligt de läsarförväntningar som skapats dramaturgiskt borde ha ägt rum på platsen under kameliorna, har redan utdelats i Österbergs miserabla hem och därmed flyttats från eroskärlek mellan man och kvinna till solidaritet med en syster och med det fattiga folket. Svea är den Blanka kunde ha varit. De två systrarna och deras livsöden knyts än fastare samman när Frithiof avslöjar att kapten Wulf är den man som förfört Svea och lett henne in på prostitutionens bana. Svea kan tolkas som en representant för Blankas livshistoria. När kapten Wulf inte accepterar Svea innanför sina dörrar accepterar han inte *vad* Blanka är och inte heller *vem* hon är.

Blanka utsätts för en dragkamp, utlöst av omgivningens blickar på och önskningsar av henne. För kapten Wulf är Blanka ett föremål för erotiskt begär, tillika en blivande underordnad hustru. För baronen och hans hustru är hon också ett vackert och därmed åtråvärt objekt: "Därför att jag var vacker skulle jag göras till en ro-docka och styras ut i granna kläder och smekas och lekas med" (s. 79). Hennes far och adoptivmor kräver att hon ska fjärma sig från sitt ursprung för att ersätta en död dotter och för att dölja faderns illegitima affär med en fabriksflicka som antyds vara prostituerad. Herr Österberg ser henne som ett illegitimt barn till en aristokrat och pryglar henne. Genom mötet med sin livsberättelse blir Blanka något annat än en docka i andras händer och för denna individ finns ingen plats vare sig hos kapten Wulf, paret von Dühring eller i familjen Österberg. Hon kan anpassas till en social position men vare sig hon stannar i föraktet för sitt ursprung i sitt borgerliga hem eller i hatet mot överklassen i Österbergs måste hon förneka sin livsberättelse och därmed dölja *vem* hon är.

Istället för äktenskap med Wulf väljer Blanka att följa Agnes. Enligt Wilkinson representerar Agnes för Blanka ett alternativ till den manliga blicken, genom att Agnes avvisar aristokratins traditioner, inklusive äkten-skapet. Hon är en ny och androgyn kvinnotyp. Wilkinson antyder att det är erotisk kärlek som Agnes hyser för Blanka, med grund i att Agnes säger att hon är "riktigt förälskad" i sin kusin fastän hon inte känt henne så länge.³³⁰ Men Agnes säger också om Blanka att hon anar mer inom henne än man

kan se: "Om hon en gång kom i en allvarlig situation, så skulle ni se, att hon är något helt annat än hon nu förefaller. Hon är en, som kan strida en dust, om det gäller" (s. 15). Hon ser alltså att Blanka äger ett allvar och modet att, liksom Agnes själv, trotsa sociala traditioner och normer. Hon ser således egenskaper som har att göra med *vem* Blanka är. Den normbrytande Agnes fungerar som en ciceron till självständighet och frihet för Blanka. Det är hon som uppmanar Blanka att se de obehagliga barndomsminnena i vitögat och initierar besöket hos familjen Österberg. I dramats slut är Blanka tillsammans med Agnes på väg mot en plats med rum för hennes livshistoria och därmed för henne som unik individ.

Hur man gör godt slutar med att Blanka tillsammans med Svea lämnar paret von Dührings hem för att gå till Agnes, där de ska bo. Hon låter Svea gå ut före, stannar och ser sedan länge inåt rummet, varpå hon brister ut i gråt och mycket långsamt drar igen dörren. Innan de lämnar huset har Blanka gjort upp med både kapten Wulf och friherrinnan. Vänd till sin adoptivmor anklagar hon sina adoptivföräldrar för att ha öppnat ett gap av "olika bildningsgrad, olika sätt att känna och tänka" mellan henne och hennes biologiska mor. Blanka säger: "Nu tillhör jag hvarken henne eller er. Ni ville att jag skulle ha er att tacka för alt – och i stället har ni beröfvat mig alt" (s. 114). Utifrån dessa repliker kan tillbakablickens tolkas som en reaktion på förlusten av en stabil social position. Hennes tillbakablick visar att vägen framåt i Agnes spår, i solidaritet med bröderna och systrarna, inte är ett idealiserat val, men som samhället ser ut har Blanka ingen annan väg att gå. Blankas tillbakablick kan i så fall tolkas som känslan av hemlösheten och osäkerheten i att ge sig ut i detta okända nya, mot en ny social identitet i ett nytt sammanhang.

Den egna kroppen och sexualiteten

Inte bara mäns sexuella begär riktat mot den unga kvinnokroppen skildras i de tre dramerna, utan också de unga kvinnornas egna erotiska begär. I "En räddande engel" sker det framför allt genom Arlas agerande, men också i Gurlis och Cecilias repliker. I *Hur man gör godt* är motivet knutet till förhållandet mellan Blanka och kapten Wulf. I relation till gestaltningen av de

unga kvinnornas sexualitet har melodramatiska element och andra dramakonventioner en modifierande funktion. Dessa möjliggör en tolkning och realisering på scenen i enlighet med idealismens moral.

Den unga kvinnans mognad

I *Elfvän* fungerar tavlan med Undine-motivet som baronen målar som en *mise en abyme* för handlingen i den andra akten. Den pekar på Elfvans sexuella uppvaknande som centralt motiv. När borgmästaren, sårad och missnöjd, åkt hem från baronens gods utan sin fru säger Elfvän: "Det är så underligt idag. Det förefaller mig, som om det vore slut med allting" (s. 66). Grevinnan har iakttagit att hon har attraherats av baronen, och menar att han "borde ha aktat sig för att påskynda hennes utveckling" (s. 71). Replikerna signalerar att det är Elfvans barndom som är på väg mot sitt slut och att den underliga känsla Elfvän hyser är det erotiska begäret. Utanför baronens gods viner stormen. I den förförelses scen som följer senare i andra akten kallar baronen yrvädret för en högre makt som betvingat hennes vilja. Som Mona Lagerström har noterat parallelliserar ovädret den starka och oroande känslostorm som Elfvän upplever.³³¹

Scensekvenserna som beskriver Elfvans kamp med sitt erotiska begär har många melodramatiska drag. Elfvän som gett sig iväg hem i snöstormen för att försonas med sin make blir tvungen att vända om på grund av ovädret. När baronen går för att ordna att ett gästrum värms upp skjuter han fram en gungstol till henne och hon "gungar av och an. Stormen höres hvina skarpare än förut, man slår i dörrar och går i korridoren. För hvarje ljud häjdar hon sig i sin gungning och lyssnar med återhållen andedrägt" (s. 77). När Elfvän säger att hon är så rädd att hon darrar svarar baronen att det nog minsann spökar, och att när naturkrafterna gaddar sig samman mot människan är det ingen idé att bjuda motstånd. Han fortsätter att med alla medel försöka manipulera henne in i ett erotiskt äventyr med honom. Först försöker han få henne att tro att hon redan begått ett äktenskapsbrott därför att hon har visat att hon inte trivs i sitt äktenskap. Sedan säger han att hon gör fel mot honom som hon har fått att älska och sedan inte vill ge något tillbaka. Han tillägger också att äktenskapet med en man som hon inte älskar kräver att hon kväver alla sina tankar och drömmar – ja, allt som kan leda till lycka – om hon vill hålla

sig ”ren och otadlig” (s. 79). När baronen har dragit henne intill sig störtar hon från honom. Elfvan kan uppfattas som melodramens *virgin-in-distress*, som har kämpat för att fly men av olyckliga omständigheter förts tillbaka till den demoniske skurken. En sådan ung oskuld i en utsatt position, hotad av en manipulativ skurkaktig person, är i det närmaste ett klichéartat melodramatiskt inslag både i 1800-talets litteratur och på teatern. Det är också den skräckromantiska stormen och den spöklika stämningen i det ödsliga godset i skogen, långt utanför stadens gränser. Tillsammans skapar dessa element en hyperboliskt tecknad situation. Enligt Peter Brooks pekar en sådan melodramatisk överdrift på något mer än det bokstavliga. Tillspetsade situationer pekar ut över sig själva. De kan betraktas som expressionistiska gestaltningar och dramatiseringar av kroppsliga erfarenheter, extrema sinestillstånd och moraliska konflikter.³³²

Den melodramatiska gestaltningen av Elfvens upplevelser i andra akten ger en skildring av den unga kvinnans första erotiska möte som en mycket dramatisk och omtumlande erfarenhet för henne, något skrämmande som hon inte kan bemästra. Samtidigt ger den skräckromantiska miljön och Elfvens *virgin-in-distress*-position en melodramatisk förhöjning. Hennes flyktförsök kan ses som del i en kamp mellan goda och onda krafter. En polarisering av sådana krafter utgör melodramens ryggrad och syftar till att visa dygdens seger.³³³ De melodramatiska elementen fjärrar skildringen i *Elfvan* från en naturalistisk mimesis-framställning av passionens kraft och riktar istället uppmärksamheten mot kampen mellan dygd och tygellöshet. Därigenom löper gestaltningen av sexualiteten inte samma risk att stöta sin publik. Mötet med baronen framställs som en fara som Elfvan lyckas undfly. Det ger förförelsescenen en didaktisk dimension som pekar på att hon riskerat sin dygd genom att umgås med honom. Baronens replik om att *Elfvan* har gjort fel som visat honom så mycket sympati och att hon måste ta äktenskapets plikter på ett större allvar kan tolkas som sentensen av vad dramat förmedlar. Det är också signifikant i relation till idealismens moral att platsen där passionen kan få utlopp är ett gods ute i skogen och därmed utanför det rum som styrs av borgerlighetens regler. Liksom Elfvan står baronen utanför det borgerliga småstadsetablissemanget i egenskap av sitt adliga ursprung och sitt konstnärskap. Det passionerade mötet sker alltså inte

mellan borgerskapets man och kvinna utan har förvisats från borgerskapets domäner och sker mellan två outsiders.

Melodramats skurk symboliserar en mängd fördärvligheter. Han är känslolös, hemlighetsfull, självisk och kalkylerande. Han personifierar därmed ren ytlighet.³³⁴ I *Elfvan* är det framför allt den melodramatiska bovens antagonistiska position som utnyttjas för att skapa den tillspetsade situation som kan gestalta den kvinnliga huvudpersonens känslor. Baronens manipulativa och själviska drag symboliserar heller inte något moraliskt förkastligt. När *Elfvan* slitit sig ur hans armar och störtat ut står baronen kvar "*en stund, tyst med sänkt hufvud och korslagda armar*". Han säger: "Nu är det gjordt! Och nu ville jag gifva hela mitt återstående lif, om jag kunde göra det ogjordt igen" (s. 81). Hela andra akten har gestaltat hur baronen har kämpat med sin attraktion för *Elfvan*. Innan hon återvänder efter slädfärden har han börjat packa sin koffert för att resa iväg och på så vis undvika att hon blir en kvinna av kött och blod för honom: "Tro mig du", säger han till sin syster, "låt henne vara sådan hon är. En präktig typ" (s. 72). De manipulativa, själviska dragen bidrar till att den erotiska attraktionen gestaltas som betvingande också för baronen, men till skillnad från *Elfvan* skrämmer inte känslostormarna honom. De melodramatiska skurkpositionen används således för att skildra den erotiska attraktionens styrka och för att framhålla den som något i grunden ofrånkomligt mänskligt, men belyser samtidigt den äldre mannens maktövertag över den oerfarna unga flickan.

I dramats sista akt återvänder *Elfvan* hem till sin man efter en dramatisk flykt, då släden vält med henne i en snödriva. Stormen har slutat vina när *Elfvan* kommer hem men hon är ändå inte lugn, för hon är fast övertygad om att hon har begått ett brott bara genom att känna sig attraherad av baronen. Hon har hört en annan man än sin make bekänna sin kärlek utan att hon "förtörnas" och har känt "det lockande och tjusande i de framtidsbilder, han upprullar". Under den tre timmar långa färden hem har hon lagt märke till hur detta förändrat henne: "För tre timmar sedan var jag ännu mig själf – Då var jag ännu din hustru som höll av dig och gärna ville glädja dig! För tre timmar sedan! Det är mycket, mycket länge sedan!" (s. 89) Hennes skuldkänslor plågar henne:

De ord som blifvit yttrade, de ha blifvit inbrända som med glödande järn – här – de ha på en gång och för alltid beröfvat mig min sinnesfrid. Säg Harald, är det sant att ord, bara ord kunna göra så mycket? – Och säg mig Harald, kan det vara sant, att man kan blifva brottslig – verkligt brottslig utan att man anar det? (s. 90)

Upplevelsen av det erotiska begäret till en annan man gör äktenskapet med borgmästaren omöjligt för Elfvan, men grevinnan, som inte har vågat låta henne ge sig iväg ensam i sitt upprörda tillstånd, tar till orda i en rättegångsliknande scen och lägger skulden för hennes ”brottslighet” på maken:

Men låt oss vara fullt uppriktiga. Då ni begagnade er af ert inflytande öfver henne såsom hennes förmyndare och ende vän och bad henne blifva er hustru – var det då på er lycka eller på henne, som ni tänkte?

[- - -]

[H]vad rätt hade ni att binda ett rikt utrustat och högstämtdt barn vid ert torra, alldagliga lif? Hvad hade ni att bjuda en sådan kvinna, som hon? Och hur vågar ni beklaga er öfver, att hon icke älskar er, då ni inte ens hyste tillräcklig aktning för att vilja vinna hennes hjärta, innan ni tog henne till er hustru? (s. 94–96)

I andra akten, via tavlans motiv, gjorde grevinnan klart att Elfvens erotiska liv inte vaknat ännu, att hon är ett barn. Här förmedlar hon att inte bara baronen utan också borgmästaren låtit bli att ta hänsyn till Elfvens mognad. I grund och botten bygger hans giftermål med henne på samma tankemönster som kan utläsas ur baronens tolkning av Undine-sagan. Han sätter sig själv i riddarens position som den som ska väcka den unga flickans kärlek till liv. I grevinnans repliker framställs detta som ett övergrepp mot flickans känsloliv och kravet ställs att hon ska få vänta med att gifta sig och därmed ett sexuellt samliv tills hon är mogen för det. Övergången mellan flicka och kvinna borde ske på flickans premisser.

När Elfvan återförenats med sin make ger hon honom sin egen tolkning av Undine-motivet:

Och, ser du, då skall Undine aldrig mer gå till den där bäcken som sjunger så underligt lockande melodier; hon skall stanna hos sin make, och han skall hålla henne fast och skydda henne, då vågorna stänka upp öfver henne och vilja draga henne ned till sig. Vattnet i bäcken är så klart, ser du. Och vet du, hvarför jag tycker så mycket om det? Det är därför att det så vackert återspeglar skogen och himlen och stjärnorna och alt. Men det gör ingenting, det är i alla fall mycket bättre att aldrig gå dit, ty man blir så yr i hufvudet – man vet inte riktigt hvilket som är upp eller ned – och så kan hända, att när man ville uppåt så blir man i stället dragen nedåt – nedåt! Hu! Rädda mig! Hjälp mig! (s. 91–92)

Lagerström noterar att Leffler gestaltar Undine-sagan ur ett annat perspektiv än de män som har använt sig av motivet och att i hennes omgestaltning får Undine en själ först när hon själv älskar en man. Lagerström menar att denne man inte är borgmästaren, Wilkinson att Elfvan går tillbaka till ett otillfredsställande äktenskap.³³⁵ Både Wilkinson och Lagerström uppfattar hennes erotiska möte med baronen som kärlek, medan jag menar att det är ett erotiskt begär. Elfvens tolkning av Undine-motivet antyder att efter den skrämmande upplevelsen med baronen är hennes relation till maken förändrad. Den kan läsas som en önskan om att den unga kvinnans erotiska begär ska härbärgeras i äktenskapets trygga famn. Hon ger maken rollen som Undines riddare. Han ska skydda henne från att bäckens vågor drar ned henne i djupet. Borgmästaren har insett och accepterat att det inte räcker med hans kärlek till Elfvan. Hennes kärlek måste också vakna. Hon måste bli kvinna först och sedan få ”njuta lifvets högsta lycka – att få tillhöra den man, hon älskar med rent samvete och utan bittra minnen” (s. 100). För honom har hon blivit en individ med rätt att älska på samma villkor som han.

Dansens erotiska dimension

Också i "En räddande engel" gestaltas den unga kvinnans första förvirrande erotiska upplevelse. Wilkinson menar att novellen "En bal i societeten" och pjäsen har skildringen av kvinnans egen sexualitet gemensamt. Hon ger bland annat som exempel att Arla ber Gurli att känna hur det bränns på det ställe på hennes arm där majoren har kysst henne.³³⁶ Arla är helt oförberedd på denna reaktion, som väcks av dansens virvlar och majorens kurtis. Själva dansen visas inte, bara Arlas tillstånd efter dansen med majoren. Hon är då "yr i hufvudet och stöder sig medvetslöst emot honom" (s. 31). Hon är blek, sjunker ned i en soffa och lutar huvudet mot armstödet. Arlas sjukdomsliknande kroppsliga symptom understryks av majorens kommentar om att han tror att hon kanske har "tagit skada av den häftiga dansen" (s. 32). Arla störtar ut i toaletterummet, där hon kämpar med sin sinnesrörelse för att inte börja gråta. Till Gurli säger hon att hon varit med om något som lillasystemen inte kan förstå. "Den rätta kärleken" som hon tycker gör henne till kvinna visar sig för Arla som en rent kroppslig reaktion (s. 35).

I den nionde scenen får vi stifta bekantskap med ännu en ung kvinna som dansen ger sjukdomssymptom. Cecilia har "konvulsioner" och "talar stötvis mellan frosskakningar" (s. 37). Men här är det verkligen fråga om sjukdom och doktorn har sagt åt henne att hon inte får dansa, vilket hon ignorerar. Trots att hon mår så dåligt vill hon absolut dansa med Arlas major. Cecilia njuter av dansen med honom: "Det finns ingen som dansar som han. Åh, jag har haft stunder som väl kunna uppväga många dars sjukdom" (s. 43). Den dramapersonen får medge att det inte är själva balen, och inte heller dansen generellt, utan just att dansa med en specifik man som är fantastiskt: "Hur han dansar. Hur han lyfter och bär en, så att man knappt känner golfvet under fötterna (lutar hufvudet tillbaka och småler med slutna ögon) Åh!" (s. 43-44). Arla, som fortfarande höjer upp den erotiska känslan till kärlek vid första ögonkastet, menar att så dansar en man bara med en enda kvinna och hon frågar om de har varit förlovade. Cecilia svarar henne då att med en sådan man som major Lagerskiöld gifter man sig inte. För Cecilia handlar det om en erotisk upplevelse. Till skillnad från Arla och Gurli är hon medveten om den och hon bejakar den. Hon bryr sig inte om att Lagerskiöld är känd som kurtisör och tar för givet att Arla, som också har dansat med

honom, vet vad hon menar. Att Cecilia egentligen är trött på baler och på att dansa, liksom att hon är sjuk och egentligen förbjuden denna aktivitet, framhäver den starka lockelsen i den erotiska upplevelsen. Cecilias beteende och repliker klargör vad det är Arla upplever. Betoningen av Arlas kroppsliga symptom och brist på överensstämmelse med hennes idealiserade syn på kärleken gestaltar den unga flickans förvirrande erfarenhet av sin sexualitet.

I de unga kvinnornas samtal om hur de upplever dansen demonteras idealismens upphøjelse av sexualitet till vacker kärlek. Inte nog med det: i gestaltningen av Arlas och Cecilias repliker och reaktioner på dansen skymtar något som enligt idealismens moral inte får synas, nämligen en kvinnlig sexualitet. Claudia Lindén har påpekat att Leffler såg nödvändigheten av en omstrukturering inte bara av sedlighetsmoralen utan också av själva sexualiteten, av begäret som sådant. Detta skiljer henne från kvinnorna i kretsen av Fredrika Bremer Förbundet, som lade det andliga mötet till grund för kärleken och tanken att män skulle bli mer lika kvinnorna. Idén bygger på de befintliga normer som fanns kring sexualiteten, men Leffler ville förändra dessa.³³⁷ Skildringen av Arlas och Cecilias attraktion till majoren och hur de faller för hans kurtis tydliggör hur kvinnligt heterosexuellt begär struktureras i en relation som präglas av mannens maktövertag.

Gedin skriver om dansens berusning att den sågs som farlig. Den hotade den unga kvinnan att tappa fotfästet och sugas ned. Den står i kontrast till de borgerliga vardagsidealen självbehärskning och kontroll. Arla i "En bal i societeten" förlorar sin sinnesnärvaro i armarna på Lagerskiöld, trots sin moders sorgfälliga uppfostran till att genomskåda yta och flärd.³³⁸ Lynda Nead skriver om rädslan för en otyglad kvinnlig sexualitet i 1800-talets England. Medan sexuell aktivitet hos en man sågs som ett tecken på maskulinitet sågs den hos kvinnor som en avvikelse från en hälsosam kvinnlighet, som något patologiskt.³³⁹ Det är för övrigt den idén som Ibsen omsätter i *Rosmersholm* (1886), i teckningen av Johannes Rosmers fru som i sin olycka dränkt sig i forsen. I andra akten talar den renhetsivrande pastor Rosmer om Beates okontrollerade vilda lidelser som han ser som tecken på sjukdom och otillräknelighet.³⁴⁰ Maria Andersson påpekar att den enda accepterade sexualiteten för den ogifta kvinnan var den som trängde fram utan att

hon var medveten om det eller mot hennes vilja. I Mallings *Berta Funcke* (1885) och *Alice Brandt* (1888) finner hon att sexualiteten beskrivs som en kraft som ligger gömd men avslöjas av kroppens tecken, bland annat som sjukdomssymptom. Det som inte fick sägas inom den borgerliga kulturen kommer till uttryck i kroppen; romanerna håller fram hur sjukdom och ett medicinskt språk används både för att bortförklara och uttrycka de sexuella upplevelser och känslor som inte var förenliga med kvinnlig sedlighet.³⁴¹ En sådan ambivalens kan också utläsas i "En räddande engel". Om sjukdomssymptomen uppfattas inom ramen för teaterns didaktiska funktion kan den kvinnliga sexualiteten uppfattas som något abnormt av en läsare eller en publik. På samma gång som de sjukdomsliknande symptomen exponerar de unga kvinnornas erotiska upplevelser kan de uppfattas som en varning för dansens och balens faror. Därmed kan dramats utsaga om sexualitet förstås som förenlig med idealismens moral.

Den erotiska kärlekens omöjlighet

I *Hur man gör godt* hotar Blankas sexualitet hennes individualitet. När Wulf anklagar henne för att inte älska honom ovillkorligt lägger hon smeksamt huvudet på hans axel och säger: "Tyrann! Alla mina tankar, hela mitt viljeliv vill du ha i ditt våld – hvad blir det se'n kvar af stackars Blanka". Wulf trycker henne intill sig och svarar: "En älskande kvinna. Och något skönare fins inte på jorden." Blanka svarar att före det kommer väl en "lydig, kufvad hustru" och befarar att det är det hon kommer att sluta som: "jag må spjärna emot så mycket jag kan – du får mig ändå dit du vill till slut", säger hon och de omfamnar varandra (s. 85–86). Blanka räds att bli en kuvad hustru och det är attraktionen som hon känner för Wulf – det att ge sig hän helt – som kommer att föra henne dit. Hennes egen individualitet och vilja kommer det inte att finnas någon plats för i Wulfs famn. Han säger:

Förstår du inte hur du kränker mig med alla dessa villkor och förbehåll! Då du inte kan älska mig tillräckligt för att taga mig sådan jag är – taga emot de villkor, jag bjuder dig – ja, gifva inte endast alla dina känslor, utan alla dina tankar, hela dina vilja i mitt våld – så skulle det inte komma annat än olycka af en förening mellan oss. (s. 85)

Den starka erotiska dragningskraft som Wulf utövar på Blanka blir på så vis ett hot mot hennes individualitet och agens. Hotet mot Blanka markeras också i fästmannens namn, som ger associationer till en vargs käftar som kan sluka henne. Relationen till kapten Wulf blir därigenom motstridig och komplex. Det kvinnliga heterosexuella begäret i en ojämlig relation ifrågasätts.

Samtidigt presenteras Blankas bortval av den erotiska kärleken som en otillfredsställande lösning. På flera ställen i pjäsen visas Blankas passion för Wulf.

I andra akten säger Wulf till Blanka att hon inte kan bryta kärleksbandet mellan dem:

[D]itt lif blir bara halft utan mig – det vet du – du vet det lika väl som jag [...] Du med din varmblodiga natur! Du som är skapad för att gifva dig helt åt en man, som både kan skydda och beherska dig. Har du inte sagt och insett själf – du skall inte ha varit ensam en vecka förr än du börjar längta – efter mig, d. v. s. efter vår kärlek – (*sänker stämman och kommer henne närmare*) våra möten, våra kyssar – våra strider och vår försoning –

BLANKA.

Å, Artur, Artur – du dödar mig – jag kan inte – jag uthärdar inte (*Kastar sig ned i en soffan.*)

WULF (*går efter henne*).

Nej, du kan inte Blanka.

BLANKA (*reser sig*).

Jo, jag kan – jag måste! (s. 110–111)

Att ge upp den erotiska kärleken framstår som en kamp. Det kavata utropet "Friskt mod!" när Blanka och Svea lämnar det von dühringska hemmet i slutscenen ackompanjeras av Blankas tillbakablick och tårar. Blicken kan betraktas som sentimental i meningen att den uttrycker en känsla av förlust för Blanka. Vad den består i är inte entydigt och jag har tidigare lyft fram

förlusten av social hemhörighet. Blicken kan också uttrycka de känslor som Blanka har för sin fästman. Tolkad på så vis skulle den markera att hon stänger dörren till intimiteten med och de erotiska känslorna för honom. För att bevara vem hon är och för att kunna leva i solidaritet med sina bröder och systrar har hon tvingats välja bort dessa.

Värt att notera är att de kvinnor som främst representerar sexualitet i *Hur man gör godt* är placerade utanför den borgerliga eller aristokratiska kärnfamiljen. Berta och Svea är tecknade som illegitima döttrar till en fabriksarbeterska och en baron. Precis som huvudpersonen i *Elfvan* är de därmed något annat än borgerliga unga kvinnor. Beträktat innanför ramarna för teaterns didaktiska funktion dämpas därmed hotet mot sedligheten hos de borgerliga döttrarna i en teaterpublik. Det är således också två unga kvinnor som inte riktigt hör hemma borgerskapets kretsar som tillsammans med Agnes, en aristokratisk "barmhärtighetssystem", gör revolt mot välgörenheten och borgerskapets moral och värderingar. Bertas och Sveas uppväxt i arbetarfamiljen Österberg kan förklara deras agerande. Samtidigt placeras baron och friherrinna von Dührings oförrätt båda flickorna i en orättvis och utsatt position som kan tala till läsarens/åskådarens rättvisemoral och sympati för dem.

Frihetsanspråken, genuskritiken och de melodramatiska genredragen

I "En räddande engel" belyses hur kvinnor blir förtingligade av manligt heterosexuellt begär, som fetischerar ungdom och sexuell oerfarenhet. Det är kvinnans kropp och inte den unika individen som är det intressanta. Dramat visar också att privatlivets arenor för att exponera unika själv blir färre eller obefintliga i övergången från flicka till kvinna. Kvinnors instängda sociala position, som innebär att de reduceras till *vad* de är, lyfts fram. Lefflers dramer skildrar en identitetsproblematik som gäller livsutrymme. Den blir därmed både en existentiell fråga och en politisk angelägenhet. *Elfvan* kan läsas som en flickas kamp för att få mogna till kvinna på sina egna villkor, för att få sin status som unik individ och sina mänskliga behov accepterade. I slutscenen antyds ett annat slags äktenskap än det tidigare, byggt på ömse-

sidig ömhet och respekt mellan två individer. Cavarero betraktar det utrymme i vilket en kvinna kan framträda som individ som en politisk scen.³⁴² Genom gestaltningen av Elfvans kamp för att få utvecklas från barn till kvinna på egna villkor och med slutscenens vision om ett äktenskap med plats för kvinnan som en hel människa, skapas i dramat en sådan politisk scen med anspråk på att vidga livsutrymmet för den unga borgerliga kvinnan.

I *Elfan* och "En räddande engel" hör de arenor där friheten förväntas realiseras till privatlivet. Mot bakgrund av Hannah Arendts indelning av *vita activa* håller sig de arenor på vilka de kvinnliga huvudpersonerna kan exponera sina unika själv inom nivån för *labour*. Frihetsanspråket i *Hur man gör godt* ligger på en annan nivå och det skiljer sig därmed från de övriga två dramerna. I detta drama väljer Blanka systemskapet, det vill säga att bli sedd som en unik individ av kvinnor istället för av män. Hon tar också steget ut i samhället för att få tillgång till en interaktiv scen där hennes individualitet blir viktig och där *vad* och *vem* hon är kan förenas. I Blankas val att följa Agnes tillsammans med sin syster innefattas en kvinnlig gemenskap på den privata nivån och, med det samhällsinriktade förändringsarbetet, även intaget på en offentlig arena. *Hur man gör godt* pekar mot en framtid där den borgerliga unga kvinnan bli en del av det Arendt kallar politikens område och som uppstår som en relation när unika individer tillsammans initierar en handling som är början på något nytt och oförutsägbart.³⁴³ Den skola för arbetarkvinnor som Blanka tillsammans med Agnes ska arbeta med är just en sådan handling med avsikt att förändra samhällsförhållandena. Det är tillgången till och den egna acceptansen av livshistorien som lett Blanka till en sådan politisk scen. Friheten från den manliga heteronormativa förtingligande blicken är inte tillräcklig för att föra Blanka mot frigörelse. Agnes och Sveas blickar kan ses som nödvändiga för konstitutionen av Blankas unika själv och för att hon ska kunna lämna låsningen mellan sociala positioner. De ger henne en väg bort från förtingligandet mot människostatus och därmed agens. Denna kvinnliga gemenskap är förutsättningen för Blankas inträde på en offentlig interaktiv scen, som enligt Arendt skapar rum där frihet i egentlig mening kan realiseras.³⁴⁴

Blankas inträde på en politisk scen har också föregåtts av att hon hävdar både sig och den arbetarklass hon kommer ifrån som representanter för

ett nytt kunskapssubjekt. I en diskussion mellan Blanka och fästmannen fabrikör Wulf om "nationalekonomi", som Wulf uttrycker det, polariseras Blankas känslor och kroppsliga erfarenhet mot intellekt och idéer (s. 77). Wulf uppmanar Blanka att studera det bästa som är skrivet i ämnet ett par år, sedan ska han gärna resonera om arbetarproblemet med henne. Nu förstår inte Blanka "förhållandet mellan kapital och arbete" det ringaste (s. 78). Hennes ställningstagande baseras på erfarenheten av att "ha varit där", det vill säga att ha levt arbetarnas liv men även av att ha känt societetens förakt. Denna kroppsliga och känslomässiga process mot insikt ställs mot Wulfs distanserade hållning. Wulf diskvalificerar Blankas erfarenhetsbaserade kunskap: "O sublimes kvinnliga förakt för all logik. De djupsinnigaste forskares arbeten – den historiska utvecklingens lagar – alt det där betyder naturligtvis intet mot känslans röst" (s. 81). Adriana Cavarero riktar kritik mot västerländsk metafysik som framhäver ordet på bekostnad av rösten. Hon avser att denna kunskapstradition har skurit bort materiella, kroppsliga aspekter till förmån för tankens abstraktioner.³⁴⁵ Samtalet mellan Wulf och Blanka aktualiserar en sådan kritik mot en tradition som förnekar den kunskap som är rotad i den unika individens kropp och känsloliv. Wulfs agerande mot arbetarna visar också hur abstraktionen och avhumaniseringen av unika individer till element i sociala kategorier möjliggör förtryck. Den som har makten kan distansera sig från de maktlösa och hantera dem som brickor i ett spel. För Blanka, som investerat sin fysiska närvaro och känsloliv i kunskapsprocessen, är detta inte möjligt.

En vanlig ståndpunkt i sedlighetsdebatten, som pågick medan *Hur man gör godt* spelades, var att moralisk självrespekt i äktenskapet – det Lisbeth Stenberg benämner det etiska äktenskapet – bara kunde vara baserat på sann vänskap och en känsla av intellektuell samhörighet mellan make och maka. Bland andra Sophie Adlersparre, den ledande kvinnosakskvinnan i Sverige, representerade denna syn.³⁴⁶ I skildringen av det moraliska gap som öppnar sig mellan Blanka och Wulf och hindrar deras giftermål uttrycks en idé om en större förändring. Blanka kräver något djupare och mer omfattande än den borgerliga kvinnans anspråk på vänskap och att bli respekterad som en självständig individ. Hon gör anspråk på att det måste finnas plats för kunskap inhämtad från hennes samhällsposition både som kvinna och

med sitt ursprung som illegitimt arbetarklassbarn. Det Wulf kallar logik och vetenskap framstår som ett maktspråk, ett sätt att kontrollera från en överordnad position. Blankas hävdande av sin erfarenhet, tillsammans med den kvinnliga gemenskapen och reformarbetet som hon går emot, kan ses som basen för ett nytt kunskapssubjekt. Blanka är tillsammans med Agnes och Svea på väg mot ett nytt slags socialitet, grundat på erkännandet av vad Cavarero skulle kalla varje människas berättarbarhet och därmed individstatus – en position dramat med Wulf tecknar som förbehållen den borgerlige och aristokratiska mannen.

De melodramatiska genredragen förhåller sig på olika vis till genuskritiken och den estetiska idealismens moral i de tre dramerna. I *Elfvan* både konstruerar och dämpar de ideologikritiken av idealismens föreställning om den rena kvinnan och gestaltningen av ett alternativ. De dämpande dragen är starkare än i de övriga två pjäserna. Även om de melodramatiska dragen är färre i "En räddande engel" skapar de en öppenhet i tolkningsmöjligheterna i relation till idealismens moral. Enaktaren kan förstås som en varning för balens omoraliska lockelser och som en hyllning till de etiska och känslomässiga värden som hölls högt av idealismens förespråkare. Med viss reservation för den effekt som komiken i enaktaren har, framstår ändå kritiken mot de borgerliga genusnormerna som mer entydiga i denna pjäs än i *Elfvan*. I *Hur man gör godt* modifierar inte heller de melodramatiska greppen i lika hög grad som i *Elfvan* kritiken och det radikala frihetsanspråket. De förstärker dramats konflikt mellan borgerskap och aristokrati å ena sidan och arbetarklass å den andra. Den melodramatiska hyperbolen och Blankas känslomässiga reaktion på sina syskons livsvillkor ger en stark bild av deras elände. Den ackompanjerar Frithiofs klassanalys och bidrar till att belysa den moraliska dimensionen i Blankas process mot sitt slutgiltiga ställningstagande. Det har därmed potentialen att väcka ett känslomässigt uppror i åskådaren och på så vis uppmana till ett politiskt ställningstagande mot orättvisan och för frihetsanspråket som innefattar förändrade samhällsstrukturer.

KAPITEL 5

”Är då en mor inte människa?” – självständighet, omsorg och kärlek i Agrells *Räddad*, *Dömd* och *Ensam*

I *Sanna kvinnor* och i *Elfván* poängteras de unga kvinnliga huvudpersonernas saknad och längtan efter en mor. Berta i *Sanna kvinnor* behöver en stark mor som är lojal mot henne och som kan stå upp både för sig själv, sina barn och ”det rätta” gentemot fadern. Bertas bristtillstånd uttrycker hur viktig en mors kärlek och lojalitet är. I *Elfván* söker huvudpersonen i sin svärmor den omhändertagande mor som hon aldrig har haft. I *Hur man gör godt* finns två problematiska mödrar: en egoistisk styvmor och en biologisk mor som inte kan ta hand om sina barn. I *Räddad* och ”En räddande engel” framställs relationen mellan mor och barn som intim och en plats för skydd och omsorg om barnet. Ingeborg Nordin Hennel har påtalat att en ringaktande syn på moderskapet har sagts vara typiskt för Ibsen och emancipationslitteraturen, men hos Alfild Agrell finns åtskilliga exempel på övertygelsen att kvinnors modersinstinkt är stark och att moderskapet är en viktig uppgift.³⁴⁷ I materialet i den här studien, vilket utan tvekan kan betraktas som tillhörigt denna emancipationslitteratur, ses moderskapet som betydelsefullt i merparten av dramerna, även om det inte är det centrala temat i alla. Det är bara i Benedictssons drama *Final* som det inte finns med som motiv. I Agrells helaftonsdramer *Räddad*, *Dömd* och *Ensam* framställs moderskap som en central erfarenhet i huvudpersonernas liv.

I det här avsnittet diskuterar jag först de melodramatiska elementens

funktion och tesdramatikens form i Agrells pjäser. Därefter vill jag visa hur moderskapet framställs samt hur de äkta männens, fädernas och älskarnas strävan efter en frihet som uttyds autonomi och suveränitet påverkar mödrar, barn och relationerna dem emellan. I *Dömd* och *Ensam* är moderskapet utgångspunkten för en diskussion om kvinnors rätt att bli betraktade som självständiga individer, men också för idén om en socialitet byggd på ansvar för andra människor. Jag belyser hur gestaltningen av mödrarna som gör uppoffringar för sina barn i dessa två helaftonsskådespel skiljer sig från idealismens uppoffrande kvinnotyp. Gestaltningen av moderligheten innefattar en diskussion om självständighet, frihet och omsorg om den andre. Ytterligare viktiga motiv finns knutna till moderskapet och till självständigheten. Den så kallade fallna kvinnans erfarenheter problematiseras liksom de utomäktenskapliga barnens samhällsposition. I botten ligger frågor om kärleken, sedligheten och en kvinnas frihet att älska. Erfarenheten av föräktenskaplig kärlek ställs både mot mannens agerande i kärleksaffären och mot det borgerliga konvensäktenskapet. Det huvudsakliga analysmaterialet är pjäserna *Dömd* och *Ensam*, men jag kommer också att bygga framställningen på *Räddad* och i viss mån även relatera till Lefflers *Sanna kvinnor*.

Med tesdramatiken som utgångspunkt i *Dömd*

Agrell är den i studiens dramatikertrio som tydligast är påverkad av den utländska speldramatiken och den som mest utpräglad utnyttjar de melodramatiska och sentimentala genrekonventionerna. Som nämns i kapitel 2 påpekar Ingeborg Nordin Hennel att Agrells dramatik har likheter med den franska tesdramatiken. Kompositionen av sådan präglas av polariseringar, konfrontationer mellan gott och ont och överraskande vändningar i ett väl sammanhållet händelseförlopp förlagt till det borgerliga vardagsrummet eller salongen. Med den sceniska effektiviteten för ögonen var Agrell inte, menar Nordin Hennel, någon innovativ eller experimenterande utmanare av de dramaturgiska relationerna mellan scen och salong, däremot fyllde hon tesdramatikens form med ett sprängstoff.³⁴⁸ Som Martin Lamm konstaterar tecknas både psykologi och själskriser i tesdramatiken helt ytligt med

schablonmässiga, förutsägbara reaktioner och handlingar hos dramapersonerna.³⁴⁹ Agrells tre helaftonsdramer håller precis som tesdramatiken fokus på social kritik och argumentation mot en orättfärdig samhällsmoral, men personteckning liksom skildringen av känslomässiga och moraliska konflikter är i jämförelse fördjupade och överordnade intrigerna. Som jag har visat i kapitel 3 om Lefflers *Sanna kvinnor* och Agrells *Räddad* påverkar ett sådant fokus dramaturgin. Kompositionen av Agrells dramer skiljer sig härigenom från den franska tesdramatiken. Vissa repliker i Agrells pjäser har också drag av metakommentarer om dramaturgin, som tyder på att dramatikern har velat åstadkomma något annat än komedins och salongsdramats schablonfigurer. ”Se så, Valborg var förståndig. Jag är ingen teaterbof, som med glädje ser sina officers kval”, säger kapten Björnklo i en scen i *Dömd* då huvudpersonen Valborg försöker få honom att ta ansvar för deras son som är född utom äktenskapet.³⁵⁰ Tesdramatiken kan betraktas som något Agrell tar avstamp i och utnyttjar. Hon spelar med de dramaturgiska förväntningar som denna dramateknik, välbekant för tidens läsare och publik, skapade genom att både vara följsam med och bryta mot dem. Hon omsätter, på ett nytt sätt, element från tesdramatiken som hörde till teaterns konventioner vid tiden.

Huvudpersonen i *Dömd*, Valborg, är guvernant hos professor Hillner och hans familj. Hon tar hand om den åttaårige Ivar. I societeten på sommarvistelse i Lysekil har familjens dotter Gertrud träffat den välbärgade kapten Björnklo som hon nu står i beredskap att förlova sig med. Detta trots att hon är kär i Olof, en ung föräldralös släkting som lever med familjen. Det är Gertruds mor, fru Hillner, som driver sin dotter till förlovningen med Björnklo för att undvika ett giftermål med den fattige Olof. Det visar sig att kapten Björnklo är far till Valborgs son. Vi får sedan följa Valborgs kamp för att förmå sin före detta fästman att ta sitt ansvar för henne och barnet genom att hålla det löfte om giftermål som han en gång har gett henne. Intrigen liknar tesdramatikens och dramapersonerna är också polariserade mot varandra, men de äger en högre komplexitet än den som tesdramatikens persongalleri vanligen har. Björnklo vill att Valborg och han ska vara vänner och han är hela tiden medveten om att han gör fel och hyser ett förakt för sin egen omoral och svaghet. Han tecknas som en man som det patriarkala

borgerliga samhället har deformerat. Fru Hillner driver sin dotter in i ett äktenskap som hon inte är mogen för och med en äldre man som den unga Gertrud inte älskar, men fru Hillner är heller ingen helt igenom ond figur. Hon handlar efter det som hon anser vara sin dotters bästa, i enlighet med sin egen syn på vad som gör en kvinna lycklig i längden, nämligen ett liv i materiell rikedom i de övre sociala kretsarna.

Mona Lagerström påpekar att i det drama som idealismens företrädare vid tiden berömde är författarens medkänsla för alla sina dramapersoner viktig. Anders Flodman som var en av de främsta försvararna av en sådan estetik kritiserar bland andra Schiller för att han i *Kabale und Liebe* alltför öppet visar sina antipatier mot de aristokrater som står för det onda. Alla personer, även de i antagonistisk position, skulle enligt den idealrealistiska riktningen ha försonande drag. Lagerström lyfter fram influensen från Shakespeare i den dramatik som idealrealisterna förordade och menar att det är en utvecklingslinje som leder bort från melodramens slumpartade och överraskande vändningar och som har försummats i teaterhistorieskrivningen.³⁵¹ I Agrells dramer finns ingen motsättning mellan melodramatiska drag och idealrealistiska i personteckningarna. Dramaturgiskt är Björnklo och Hillner på melodramens vis tydligt polariserade antagonister till huvudpersonen Valborg. Samtidigt är de betydligt mer mänskligt och allsidigt tecknade figurer än den betydligt plattare melodramatiska skurken.

Dramernas komposition, med de melodramatiska dragens funktion att dramatisera huvudpersonens känsloliv och modifiera dramernas radikala budskap, är ungefär likadana i alla tre av Agrells pjäser. I *Dömd* framställs Valborg likt Viola i *Räddad* som en godhjärtad, kärleksfull och dygdig kvinna. Hon är uppskattad av familjen Hillner. Professor Hillners brorson Olof påpekar hennes tystlåtenhet liksom hennes sorgsna ögon: "De är, som om de sörjde förlusten av sina egna tårar" (s. 15). Den goda Valborg är olycklig och hon bär på en hemlighet. På samma vis som i *Räddad* skapar hemligheten en förväntan hos läsaren/publiken på det tillfälle då den kommer att avslöjas och den utgör därmed en fördröjning som ger avslöjandet en stark effekt. Det är samma slags melodramatiska grepp, men hemligheten avslöjas tidigare än i *Räddad*. Det sker när kapten Björnklo i första akten kommer till det hillnerska hemmet. När Björnklo uppenbarar sig blir Valborg, som har

väntat på att han ska uppfylla sitt äktenskapslöfte, lättad av att se honom. Fördämningarna släpper och hon talar. Det kommenteras i en av Björnklos repliker och den melodramatiska strukturen lyfts därmed fram: "Österlänningen säger att man förr kan hejda en öfversvämning än en qvinna som vill tala. Tala således fast" (s. 43). Att den rike Björnklo inte har några som helst planer på att gifta sig med Valborg utan istället ska förlova sig med dottern i huset, den 17-åriga Gertrud, avslöjas dock inte omedelbart. Den sanningen uppdragas både för huvudpersonen och läsaren/åskådaren i första aktens slut.

Den intresseskapande spänningen för publiken byggs sedan upp runt striden mellan Valborg och Björnklo om äktenskapslöftet. Björnklo visar i början att han tycker om Valborg och agerar som uppriktigt ledsen över situationen. Möjligheten till ett lyckligt slut för Valborg antyds därmed. Nästa gång de två ses, i andra aktens elfte scen, är Björnklo däremot skoningslös. "Så må det då bli strid oss emellan", svarar Valborg (s. 93). Valborg förefaller ha kapitulert när Björnklo mot slutet ger henne en summa pengar för att hon ensam ska kunna sörja för deras gemensamma son, men hennes lugn i denna situation är bedrägligt. Striden avgörs i en rättegångsliknande scen i slutet av dramats sista akt. När professor Hillner ska eklatera sin dotters och Björnklos förlovning avbryter Valborg ceremonin och berättar att hon är Björnklos förlovade. Hon lämnar till de församlade gästerna att avgöra om han förbrutit sig eller om hennes kärlek och tro på Björnklos löften är ett brott. Ända in i det sista hålls spänningen uppe kring Valborgs kamp för det hon tycker är hennes och framför allt sonens rätt. Hon förlorar striden, för familjen Hillners släktingar går på lagens och Björnklos sida mot Valborg. Hon behåller dock sin moraliska resning och integritet. Det markeras med att hon lämnar kvar kuvertet med pengarna som Björnklo gett henne när hon lämnar huset.

Valborgs avslöjade hemlighet och striden mellan Björnklo och Valborg möjliggör en läsning och en realisering på scenen som betonar de spänningsskapande dragen. Scenberättelsens underliggande mönster bygger på den förförda oskuldens kamp mot den hänsynslöse svekfulla förföraren för att få upprättelse för sitt moraliska snedsteg. Samtidigt understryker striden en konflikt om moraliskt värde som generar den sanning som dramats hand-

ling bevisar, nämligen trohet som kärlekens kärna. Som i *Räddad* och *Sanna kvinnor* etableras denna sanning tidigt i dramats första scener och det sker kring dramapersonen Olof och hans väntan på att Gertrud, som han älskar, ska komma hem från sin resa till västkusten. Olofs väntan parallelliserar Valborgs och det gör också hans position utanför familjen och den rika societeten. Redan i första scenen nämns Gertruds trofasthet och i andra scenen har Valborg och Olof ett samtal om att tro. ”För att tro på hela mänskligheten, fordras det bara, att man fast och innerligt tror på en enda människa”, säger Olof och Valborg svarar: ”Ja kanske (*drömmande*). Men det är mycket svårt att tro” (s. 15). Att Olofs kärlek liksom Valborgs sedan snabbt visar sig ha svikits poängterar också motivet trohet.

Liksom i *Räddad* finns en ambivalens vad gäller dramats radikalitet. Gestaltningen i *Dömd* av en god ensamstående mor som av omsorg om sitt barn lägger ansvaret på den socialt ansedde fadern riktar en skarp kritik mot både lagen och den borgerliga moralen. Samtidigt finns förmildrande förklaringar som modifierar radikaliteten i det Valborg gör och säger. Att Valborgs uppträde på förlovningsfesten är exempellöst påpekats till exempel av de andra dramapersonerna. Hennes kroppsliga reaktioner – hon svimmar när hon får klart för sig att Björnklo ämnar förlova sig med Gertrud och får sedan svår huvudvärk – understryker styrkan i hennes känslor. Det gör också moster Lisens livshistoria. Moster Lisen lever med familjen Hillner. Hon har upplevt samma kärlekssvek som Valborg och dessutom förlusten av det barn som blev frukten av kärleken. Hon lider nu av ”periodisk sinnesrubbing” (s. 161). Parallellen till moster Lisen gör att Valborgs skandalösa agerande kan förklaras med hennes förtvivlan över Björnklos trolöshet och hennes desperata kamp för sin son. Hon är i en prekär situation och drivs av starka känslor. Hon handlar också osjälviskt, utifrån kärleken till sitt barn men också av omtanke om sin egen mor som är blind och lever under enkla omständigheter. Valborg kan alltså uppfattas som en radikal rebell med rationellt motiverade handlingar, men också som en olycklig kvinna driven av sin starka förtvivlan.

Tesdramatikens och melodramats element i *Ensam*

Thora är huvudperson i *Ensam*. Hon är mamsell och bor i ett enkelt hus på Kungsholmen där hon som ensamstående mor uppfostrat sin dotter Yngva. Hon försörjer sig som sömmerska och ägnar sig åt välgörenhetsarbete bland de behövande i grannskapet. Familjens gode vän, doktor Sandén, har ordnat en vistelse för Yngva hos sin välbeställda syster och hennes familj på deras lantställe. Han har dock inte talat om att Yngva är född utom äktenskapet. Under vistelsen har Yngva och Allan förälskat sig i varandra. De vill gifta sig. Allan är adoptivson till före detta protokollsekreterare Georg Eksköld och han accepterar inte att sonen gifter sig med en så kallad illegitim dotter till en mamsell. För att han ska acceptera Yngva som sin svärdotter vill han att Thora ska gifta sig med hans kusin, som är biologisk far till Yngva, vilket Thora vägrar eftersom hon anser att han är en djupt omoralisk man.

Liksom huvudpersonerna i *Räddad* och *Dömd* framställs Thora som en exceptionellt god kvinna som tar omsorg om andra, aldrig klagar och har det prydligt och fint omkring sig. "Det fins fler slags adel än den ärfvda", säger Allan, och en sådan adel äger Thora.³⁵² Hon bär emellertid inte på någon stor hemlighet som avslöjas med en kraftfull effekt, så som sker för huvudpersonerna i *Räddad* och *Dömd*. Det står klart redan i de inledande scenerna att Thora är ensamstående mor till Yngva och att dottern har fötts utom äktenskapet. Även om Thora alltså inte har samma drag av förstummad melodramhjältinna som Viola och Valborg förtiger hon till en början vem fadern till dottern är. När hennes vän, doktor Sandén, för honom på tal i första aktens första scen rycker hon bara till och byter snabbt samtalsämne. Här planteras alltså en gåta för läsaren eller publiken, vars svar de har att se fram emot. I andra akten avslöjas att Yngvas far är kusin till Georg Eksköld och att Eksköld dolt för den unga Thora att hans släkting var gift. Thoras livshistoria har alltså, liksom Valborgs i *Dömd*, drag av den unga oskulden som blir lurad in i en relation med en man med tvivelaktig moral och livsföring.

Dramats spänningsskapande moment kretsar sedan kring frågan om Yngva och Allan ska få varandra. Det bygger på motivet ung kärlek med förhinder, det vill säga ett av de allra vanligaste motiven i 1800-talsdramatiken.

I sin genomgång av de pjäser som spelades på Stockholms teatrar spelåret 1868/69 kommer István Molnár fram till att mer än hälften av pjäserna skildrar komplikationer som föregår giftermålet.³⁵³ Som min genomgång av repertoarerna på Kungliga Dramatiska Teatern och Nya Teatern i Stockholm visar hade det inte skett så stora genremässiga förändringar i utbudet av teaterpjäser från slutet av 1860- till 80-talet. Agrell utnyttjar alltså här ett motiv som är välbekant för publiken. I vägen för Yngvas och Allans giftermål ligger både Thoras och Georg Ekskölds förflutna och deras ovilja eller oförmåga att rucka på sina principer. Från och med slutet av första akten kretsar handlingen kring huruvida Yngva och Allan ska få varandra och vid andra aktens avslöjande om förhållandena kring Yngvas far ligger deras situation i öppen dager. Det välbekanta motivet ung kärlek med förhinder möjliggör läsningar och realiseringar på scenen som gör svaret på gåtan om Yngvas far respektive upplösningen av kärlekskonflikten till dramats primära nivå.

För barnets skull måste Thora upprätta sig själv genom att leva så sant mot sig själv och omvärlden som möjligt. Doktor Sandén ondgör sig över Thoras envishet att vara öppen om sin sociala status och talar om hur svårt han därför har att få henne accepterad i borgerliga kretsar. I likhet med de andra dramerna klargörs redan i inledningen, på det sentimentala dramats vis, den idé som dramat förfäktar: vikten av att leva sant. Striden kring sanningen står mellan individens sanning mot sig själv och omvärldens sanning. Att samhället är förljuget och att sanningen kräver en ny människosyn är den tes som försvaras handlingen igenom. Den spänningsskapande kärleksintrigen bär med sig idéstriden om sanning och människovärde och jämfört med *Räddad* och *Dömd* är idédiskussionen tydligare.

Thoras sanningslidelse som den rätta vägen till nya värden bekräftas emellertid inte entydigt. Snarare ställs frågan om den sanning mot sig själv och andra som Thora vill fostra Yngva till verkligen gagnar dottern eller om den är en grymhet mot barnet. Allt ställs på sin spets när Thora vägrar att gifta sig med Yngvas far, för att dottern ska få den status som krävs för ett äktenskap med aristokraten Ekskölds adoptivson. Precis som i *Dömd* kritiserar de andra dramapersonerna Thoras hållning. I det här dramat, till skillnad från *Dömd*, destabiliseras därigenom huvudpersonens sanningslidelse och den tes som introduceras i dramats början. Allan säger att en person

som är så beredd att offra andra troligen är sig själv nog. Doktor Sandén kallar Thora för en "hjärtlös egoist":

Jag har aktat er som en ovanlig qvinna, Fru Thora, trots er sanningsmani, men att den skulle föra er så långt, kunde jag inte tro. För att sätta sig upp mot det bestående, ska man endera vara förbannadt dum eller förbannadt stark, ni är ingendera delen, men en hjertlös egoist är ni, och hjertlösa egoister ger jag tusan. (s. 110)

Som dramats självständigt tänkande sanningsägare, som står på Thoras sida, väger doktor Sandéns kritik av Thoras agerande i finalscenen tungt bland dramapersonernas röster. Också Yngva, som fram till dramats slut haft ett kärleksfullt förhållningssätt till sin mor, är besviken och starkt kritisk till moderns starka sanningslidelse. Hon säger att hon inte kan förlåta Thora ännu, men att hon ska försöka lära sig att förstå. Thora försvarar sig bland alla dessa kritiska röster. Hon har "en människas" rätt att avböja äktenskapet med en man som hon vare sig älskar eller högaktar (s. 106). I dramats slut lämnar Yngva Thora, men hon förlorar för den skull inte sin dotter helt. Yngva ska gå sin egen väg och skapa sig en framtid med Allan, trots föräldrarnas principfasthet. Thoras starka sanningslidelse ifrågasätts, men Yngvas val att gå sin egen väg ger stöd för det som Thora finner nödvändigt för sanningens seger, nämligen att tänka självständigt.

I dramats början görs en referens till Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter* (1850) som signalerar att Thora strävar efter ett liv i upprättelse och värdighet. Barnet är Thoras "eldröda bokstaf" (s. 10).³⁵⁴ Thoras syn på sin dotter alluderar på det märke med ett rött A som huvudpersonen Hester Prynne i Hawthornes roman tvingas bära på sina kläder därför att hon har fött ett utomäktenskapligt barn. A står för *adultery* men ändrar under handlingens gång mening, och får en alltmer positiv konnotation allt eftersom intrigen fortlöper. Hester vägrar att berätta vem barnets far är. Hon accepterar stoiskt sitt öde och försörjer sig och sitt barn på sin sömnad som hon utvecklar till stor konst. Likheterna mellan Thora och Hester Prynne är många. Liksom Hester lever Thora i ett litet hus i stadens utkant och försörjer sig på sömnad. Hon utvecklar, som Hawthornes hjältinna, ett



Hester Prynne och hennes dotter Pearl från en utgåva av *The Scarlet Letter* från 1878, illustrerad av Mary Hallock Foote.

eget tänkande och en moral som går utöver den rådande ordningens. Hon hävdar sina ståndpunkter med samma kompromisslöshet och stolthet som Hester Prynne. Likt henne vill hon till en början heller inte avslöja namnet på sitt barns far. Men medan fadern till Hesters barn är en präst, så är fadern till Thoras barn en man som missköter sitt arbete, bedrar sin fru, spelar och festar. Det avslöjas dock inte förrän en bit in i andra akten. I Hawthornes roman står religionens puritanska moral i centrum, men i Agrells pjäs är det borgerlighetens sexualmoral som diskuteras. *The Scarlet Letter* var populär och lästes av många. Den översattes till svenska 1873 med titeln *Den eldröda bokstaven* och är alltså en viktig referens som läsaren och åskådaren i teater-

publiken kunde aktualisera i sin tolkning av dramat och som därmed torde ha betydelse för hur huvudpersonen Thora och dramats händelseutveckling och idédiskussion uppfattades.³⁵⁵

Ensamstående mödrar och deras barn i Dumas tesdramatik

Ensamstående mödrar och deras barn är motiv som låg Alexandre Dumas den yngre varmt om hjärtat. Martin Lamm menar att engagemanget kom ur dramatikers eget liv som utomäktenskapligt barn och han påpekar att Dumas berör motivet både i olika förord och i romanen *L'affaire Clemenceau* (1866).³⁵⁶ I pjäsen *Les idées de Mme Aubrey* (1867) ägnar fru Aubrey sig åt att upprätta så kallade fallna flickor och ta hand om deras utomäktenskapliga barn, under devisen att en ung flicka inte ska behöva sona ett ungdomligt felsteg med ett helt livs olycka. I pjäsen *Le fils naturel* (1858) står en son till en ogift mor i händelsernas centrum. Hans far vill först inte erkänna honom och utan faderns namn och därmed legitim status får han inte gifta sig med den flicka som han vill ha. Båda dramerna är kritiska mot den sociala konventionen och den gängse moraluppfattningen om ogifta mödrar.³⁵⁷ I *Le fils naturel* är den utomäktenskapliga sonens mor, Clara Vignon, en enkel arbetande kvinna men med många ädla dygder, bland annat är hon mycket kärleksfull mot sin son. Hon väntar trofast på att fadern till hennes barn ska komma tillbaka och gifta sig med henne. När fadern lämnar dem för att gifta sig med en annan kvinna flyttar hon ut på landet med sin son. Clara Vignons son utvecklar sig till en ädlare, modigare och mer intelligent man än de flesta och han möter flickan som han vill gifta sig med på en väg ute på landet.³⁵⁸

I *The Name of the Mother. Writing Illegitimacy* (1994) kommenterar Marie Maclean den positiva värdering som omgärdar "den naturlige sonen", det vill säga barnet som är fött utom äktenskapet. Hon menar att Diderots drama *Le fils naturel* (1757) tillsammans med Rousseaus glorifiering av den naturliga människan starkt bidrog till att det utomäktenskapliga barnet långt in på 1800-talet förknippades med naturbarnet. Ett enormt gap vidgade sig mellan romantiseringen av det utomäktenskapliga barnet i litteraturen och de marginaliserade villkor som sådana barn levde under i 1700- och

1800-talens samhällen.³⁵⁹ I sin version av dramat *Le fils naturel* använder sig Dumas av denna romantiserade bild av det utomäktenskapliga barnet för att rikta samhällskritik mot en moral som såg mer till namnet än till personen som bar det. Mor/barn-relationen är dock av sekundär betydelse och pojakens barndom skildras endast i retrospektiv, återgiven i dramaperso- nernas repliker. I centrum står istället den ädle unge mannen i giftasvuxen ålder och turerna kring huruvida hans lumpne fader ska erkänna honom så att han kan gifta sig med den flicka han vill ha. I Agrells dramatik används romantiseringen av den ogifta kvinnan och hennes barn precis som i Dumas dramer för att rikta kritik mot samhällets lagar och moral, men det görs från kvinnors och barns positioner. I hennes dramer har gestaltningen av mor/barn-relationen, liksom upplevelserna av moderskapet, en framskjuten plats.

TVÅ SLAGS MÖDRAR

I *Räddad* står en strid mellan två mödrar. Violas och rektorskans kamp gäller deras skilda sätt att uppfostra sina söner. Ingeborg Nordin Hennel menar att en anda av kärlek och sanning karaktäriserar Violas pedagogiska norm och att den är så viktig för henne att hon är beredd att avstå alla andra befogenheter för att få fortsätta att uppfostra sin son. Hon påpekar också att det i Agrells diktade värld finns en mängd ”kalla, cyniska, sterilt ’förnuftiga’ mödrar och ragator”, som accepterar det patriarkala samhällets normer.³⁶⁰ I *Räddad* kontrasteras den hårdföra svärmodern inte bara mot Viola själv utan också mot bilden av Violas egen ömsinta mor. Bandet mellan Viola och hennes mor skildras som starkt, och Viola ger sin son samma slags kärleksfulla vård som hennes mor en gång gav henne. Ensam, fattig och sjuk uppfostrade hon Viola i deras enkla hem på landet. Linda Williams påpekar att kontrasten mellan stad och land är typisk för melodramen. Handlingen börjar ofta i lantliga omgivningar och trädgårdar, vilka förknippas med oskuldsfullhet. När den skurkaktige dramapersonen träder in blir den oskuldsfulla hjältinnan tvungen att lämna idyllen. I många berättelser beger hon sig till staden och där finner hon antitesen till oskuldens plats. Liksom ursprunget hos modern tecknas lantliga idyller som för alltid förlorade platser, sorge-

samt begråtna eller återfunna och återetablerade på andra sätt.³⁶¹ I *Räddad* är denna idealiserade nostalgiska blick på Violas barndom tillsammans med modern på landet påtaglig. Också i *Dömd* och *Ensam* knyts de goda mödrarna till en lantlig miljö. Valborg i *Dömd* är dotter till en komminister och kommer från enkla förhållanden på landet. Där lever nu hennes blinda mor och hennes son. I *Ensam* har Thora byggt upp en lantlig idyll i utkanten av staden, i sitt lilla gulmålade trähus i en trädgård på Kungsholmen. Den beskrivs som "harmonisk" och "själfull". Hos Agrell används den lantliga enkelheten för att teckna ett kontrasterande sammanhang till den ordning som mödrarna och barnen har att kämpa emot.

Den lantliga idyllen kopplas också till de goda mödrarnas innerlighet och äkthet. I Valborgs fall ges genom komministerfamiljen dessutom associationer till fromhet. En sådan koppling finns också till Viola som har sparat blommor från sitt barndomshem i en bibel. Genom att dessa mödrar förbinds med lantlivets enkelhet och oskuld skapas etiskt välgrundade positioner för deras handlande. Moderskapet byggt på innerlighet och äkthet associeras också till något ursprungligt, liksom till en social ordning präglad av äkta och kärleksfulla relationer.

Violas moderskap kommenteras av farbror Milde: pojken har "hemtat näring ur en viols sköte" och "en viol" ger honom "skydd mot hvarje omild vind" (s. 36). Omsorgen om sonen tar sig också uttryck i sättet som Viola klär honom på. Alf har fått "ny sammetsrock och broderade stöffletter" och Oscar påpekar att han "går klädd som en prins" (s. 15–16). Viola vårdar en ömtålig pojke. Det nämner Viola redan i första aktens fjärde scen, och i andra aktens första scen oroar hon sig över vad som kan fattas sonen som har hostat ett par dagar och nu blivit "ovanligt kinkig" (s. 77). Eva Heggestad skriver att bilden av det sjuka barnet som svävar mellan liv och död är ett återkommande motiv i 1880-talslitteraturen och tar just *Räddad* som ett exempel.³⁶² Ingeborg Nordin Hennel menar att genom att pojken slutligen dör raseras projektet att vara mor brutalt. Det är ett slag som Viola inte kan bära. Det innebär för henne att alla mänskliga bindningar är brutna och att hon står inför ett totalt nederlag som leder mot död.³⁶³ Dramats slut med den döda pojken i den förtvivlade moderns armar understryker hur viktig relationen till barnet är för en kvinna som lever i ett äktenskap som inte på

något annat sätt uppfyller hennes känslomässiga behov. I ett samtal mellan Viola och hennes barndomskamrat Nils nämns också att Viola har haft en dotter som dött innan Alf föddes. Det sker helt kort i ett par repliker i andra aktens sjunde scen och lämnas sedan därhän, utan att tydligt knytas till handlingstråden. Den döda dottern kan läsas som en psykologiserande förklaring till Violas oro för sin son. Omnämmandet av den döda dottern tillsammans med Violas förtvivlan över Alfs död bidrar till gestaltningen av en känslomässig erfarenhet: oro för eller sorg över att förlora ett barn.

Violas omsorg om sin son påminner om hur familjen Hillner i *Dömd* tar hand om den åttaårige Ivar. Han är visserligen inte ett sjukligt och ömtåligt barn men en omhuldad och beskyddad son: "Nå, Gud ske lof, det tycks inte vara någon fara med min lilla gosse", utbrister hans mor när hon klivit in genom dörren till hemmet och får se sin son som haft ont i bröstet och inte fått följa med resten av familjen på resan till Lysekil och Göteborg. Pappan replikerar: "[T]ror du jag hade rest, om gossen varit sjuk" (s. 26). Ett barns själ ser professor Hillner i sann rousseausk anda som "en ömtålig planta" och "en oren fläkt kan förgifta den för lifvet" (s. 121–122). Professorns ord och omsorgerna om Ivars kropp och själ kan sättas i relation till villkoren för de ensamstående mödrarnas barn. Förutom guvernanten Valborg finns i *Dömd* ytterligare en mor med ett utomäktenskapligt barn, moster Lisen. Hon anklagar sin syster, fru Hillner, för att ha tagit hennes son ifrån henne för att ingen skulle få veta att hon fött barn utom äktenskapet. Denne sons levnadsvillkor beskrivs när moster Lisen berättar om den enda gång hon sett barnet sedan separationen: "Det var när numro 299, barnhusbarnet, mitt barn, stod inför domarbordet, anklagad för stöld. Så blek, så tärd, så hård han såg ut, och jag – jag såg honom för första gången!" (s. 160) Sonen har sedan dött i fängelset. Som tidigare nämnts lider moster Lisen av "periodisk sinnesrubbing" och anledningen därtill är hennes tankar om vad det hade kunnat bli av pojken om hans far hållit sitt äktenskapslöfte och låtit honom växa upp i ett tryggt hem eller om hon hade kunnat uppfostra sin son ensam utan att drabbas av samhällets förakt (s. 161). I den värld som konstrueras i Agrells dramer är synen på barn som ömtåliga plantor något som präglar de goda mödrarnas omsorger. Omvårdnaden om barnet skildras som ett behov hos modern. Berättelsen om moster Lisens öde visar den tragedi det

kan vara för en mor att behöva skiljas från sitt barn och att inte kunna ge de omsorger det behöver. I relation till familjen Hillner och lille Ivar framstår de ensamstående mödrarnas och barnens villkor som djupt orättvisa och mödrarnas förtvivlan kan ses mot bakgrund därav.

I *Räddad* går Violas ömsinta förhållande till sonen Alf stick i stäv mot Oscars idé om att hans son tidigt ska tränas för "den plats han är ämnad att fylla i samhället" (s. 13). "Af ondska blir kraft", säger Oscar om hur pojkar bör fostras och han uppmanar sin son att "[a]ldrig gråta så att pappa hör det (s. 13, 37). Som nämnts i kapitel 4 hotas Viola i slutet av första akten i *Räddad* av att sonen Alf kommer att tas ifrån henne. Violas man, Oscar, vill att hans mor ska överta uppfostran av den treårige sonen, för han anser att Viola "pjåskar bort" pojken (s. 11). Han vill inte att sonen ska bli "en sådan der jungfru-Jonas" och jämför sedan med hur han själv var i Alfs ålder: "När jag var så gammal som han kujonerade jag redan pigorna, körde med bandhunden och befallde min fyra år äldre syster ge vika därför att hon var flicka. Men så fick jag också en helt och hållet annan uppfostran" (s. 12). Diskussionen om pojkens uppfostran knyts till det slags man som rektorskans har uppfostrat Oscar till, han som inte ger Viola tillräckligt med hushållspengar och heller inte någon omtanke och kärlek utan är ute och rumlar till långt fram på småtimmarna. Violas varliga omsorg om sin son och vilja att beskydda ställs mot rektorskans tuffa fostran. Förutom hotet mot pojkens ömtålighet riskerar en sådan fostran att göra honom till en man som sätter sig själv i första rummet och över andra, precis som Alfs far Oscar gör.

I polariseringen av mödrarna Viola och rektorskans Hjerne i *Räddad* finns en diskussion om två olika slags moral. Samhällets moral är förknippad med en fostran av Alf till att hantera sin sociala position som borgerlig man på mest framgångsrika sätt. En omsorgsmoral som ställs mot denna tar hänsyn till pojkens fysiska och psykiska behov. Det är pengar, positioner och makt som har styrt rektorskans fostran av sin son Oscar. Violas fostran avgörs däremot av pojkens behov och egenart. "Alf är frisk fast han är ömtålig", säger Viola om sin son och anpassar sig efter detta (s. 24). I *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key* (2002) påpekar Claudia Lindén distinktionen mellan moderskap och moderlighet i Ellen Keys tänkande. Hos Key är moderligheten inte något instinktivt biologiskt utan ett visst förhållnings-

sätt till barnet.³⁶⁴ De idealiserade mödrarnas kärleksfulla omsorger om sina barn i *Räddad* och *Dömd* präglas av ett moderligt förhållningssätt som bygger på att se barnets fysiska och psykologiska omsorgsbehov.

För Hannah Arendt är det ömtåliga, nyfödda, nakna barnet emblematiskt för människans ontologiska villkor. Den nyfödda visar vårt ursprungliga tillstånd av utsatthet och beroende. Adriana Cavarero lägger till att det nyfödda livet är i totalt beroende av sin mors omsorger. Hon påpekar att modern inte har någon plats i Arendts scenario och att bilden av det primära relationella tillståndet blir komplett först när modern fått en plats.³⁶⁵ Alfs ömtålighet och sjukdom, liksom det tragiska ödet för moster Lisens son, bidrar till att framställa relationen mellan mor och barn som vilande på omsorg och vård av en sårbar individ. Moster Lisens son som har dött utan vare sig en mors eller en fars beskydd och Violas ömtåliga Alf pekar på den tunna linjen mellan liv och död. I pjäserna tecknas samhällets moralregler och kvinnors underordning i äktenskapet därmed som ett hot mot det ömtåliga liv som mödrarna sätter till världen. Läst mot bakgrund av Arendts och Cavareros sätt att se på barnet i sin politiska filosofi framstår barnens sjukdom och utsatthet liksom mödrarnas lidande i *Räddad* och *Dömd* som en retorik som tar avstamp i de grundläggande villkor för liv som alla individer delar. Analysen av Lefflers drama *Elfván* i kapitel 4 visade hur huvudpersonen Elfvans begränsade rörelsefrihet och kamp för att bli betraktad som den individ hon är understryker att det som förnekas henne berör den ontologiska grundval som är generell för alla individer och knuten till mänskliga fysiska och psykiska behov. I Agrells dramatik blir det än tydligare att den frihet som pjäserna strävar efter ligger på en sådan konstituerande nivå för individen. Att människan är en relationell varelse, sårbar och därmed beroende av den andres omsorger betonas också starkare än i Lefflers pjäser. Det kommer till uttryck i det dominanta motiv som moderskapet utgör.

Den starka modern i krig mot samhället

I *Räddad* månar Viola om att ge sin son den omvårdnad som han behöver. I *Dömd* strider Valborg mot omgivningen för sin sons rätt till faderns namn. I *Ensam* gestaltas den ogifta Thoras kamp mot omvärldens dom för

att dottern ska se sitt värde. De goda mödrarna i Agrells tre dramer skildras som ensamma krigare för sina barn i ett samhälle där barn fostras till att i framtiden besätta sina socialt bestämda positioner. Valborg i *Dömd* strider för sitt barns rätt till den sociala och ekonomiska trygghet som följer med legitimitet och därmed acceptans i den borgerliga kretsen. Hon är också beredd att offra det allra viktigaste av sig själv för detta, nämligen ärligheten och troheten mot sin moral och sina känslor, genom ett äktenskap med en man som inte älskar henne och som hon inte heller längre älskar och högaktar: "Jag begär inte er sjelf, inte er rang, inte er förmögenhet – men ert *namn!* En trasa räcker ännu att skyla min son." Hon "fordrar" som sin "oafvisliga rätt" att Björnklo därför står fast vid sitt ord att gifta sig med henne, när hon objuden på Gertruds och Björnklos förlovningsfest protesterar mot förlovnigen (s. 153). För att belysa radikaliteten i denna mors handling kan hon jämföras med den ensamstående modern Clara Vignot i Dumas *Le fils naturel*, som fogar sig i sitt och sin sons öde och dessutom döljer att sonen är född utom äktenskapet. Clara Vignot är tecknad enligt de ideal för en god mor som influerats av Rousseau. Denna mor skulle ha ett mildt sinne, vara tålmodig, tillgiven och foglig. Ingalunda skulle hon, så som Valborg är tecknad, vara egensinnig, påstridig och energisk.³⁶⁶ Medan det i Agrells drama är modern som kämpar för sin sons rätt till faderns namn och legitim status är det i Dumas pjäs en angelägenhet för far, son, en manlig släktning och en notarie, det vill säga en företrädare för lagen.

Moster Lisens livsöde parallelliserar Valborgs situation. Lisens sinnestillstånd och hennes barns öde bildar en fond till Valborgs agerande. Den äldre kvinnans sinnesrubbnig till följd av förlusten av sitt barn visar hur stark moderskärleken är. Den förklarar och berättigar Valborgs kraftfulla överträdelse av konventionen på förlovningsfesten. Moderligheten ställs på så vis mot lagen och samhällsnormen. Moderskapet sågs under 1800-talet som ett heligt kall, en lycklig erfarenhet som oundvikligen också måste innebära sorger och lidande. I *Räddad*, *Dömd* och *Ensam* framställs inte de ensamstående mödrarnas lidande som en naturlag, utan som resultat av ett orättfärdigt samhälles lagar och normer. Moderskapet framställs heller inte som en samhällsfunktion utan relationen mellan mor och barn poängteras. Omsorgen och den känslomässiga närheten till barnet gestaltas som en stark känsla

hos modern, som lagarna och konventionerna motarbetar: de utgör ett hot mot en konstituerande mänsklig relation.

Den ensamstående mamman Thora i *Ensam* har liksom Viola i *Räddad* en innerlig och nära relation till sin 18-åriga dotter Yngva. Thora omfamnar och kysser dottern och för hennes skull har hon stridit. Så här minns familjens goda vän doktor Sandén Thora från tiden då han först lärde känna henne:

Hon förde ett hundlif hos mostern, en girig markatta, men för att få behålla barnet hos sig – jag har, inom parentes sagdt, aldrig sett någon mor vara så galen i sin unge som hon är i sin – höll hon till godo med hvad som helst, släpade, svalt och arbetade, så det var skam åt det. Du ska' likväl inte tro, att hon var något helgon. Fan ock, det är man sällan vid några och tjuu år. Osäker och intävänd, trotsig och häftig, hade det kunnat gå rakt åt fanders, men här just börjar det intressanta. Hur hon uppfostrade sig sjelf, hur hon renade och sofrade, så att bara det bästa skulle stanna kvar hos barnet. Det högsta, bara det högsta var godt nog åt det. Gud bevars [...]. (s. 64)

Barnet har förädlat Thoras karaktär och sinne. Eva Heggstad påpekar hur moderskapet idealiseras i två så skilda författarskap som August Strindbergs och Laura Fitinghoffs. I Strindbergs novell "Ersättning" i *Giftas* får den uttråkade och ledsna hustruns liv en mening då hon får ett barn. Barnet ensamt kan ge kvinnans liv ett innehåll och därmed göra äktenskapet harmoniskt. I Fitinghoffs novell "Moderns välgörenhet" betonas moderns omistliga roll i familjen och uppvärderingen av det kvinnliga går hand i hand med moderskapet. Moderskapet förädlar kvinnan.³⁶⁷ I *Ensam* skiljer sig skildringen av moderskapet från Heggstads två exempel. Det har varken med äktenskaplig harmoni eller ideal kvinnlighet att göra. I *Ensam* innebär moderskapets förädlade effekt att kärleken till dottern Yngva har gjort Thora ansvarsfull. Thoras moderlighet har drag av Ellen Keys idé om moderligheten som en aktiv kraft med kapacitet att dana moraliska och politiska värden.³⁶⁸ Hon lever sant och ädelt för att ge Yngva ett annat normsystem än det orättfärdiga som råder i samhället runt omkring. Thoras ambition att ge Yngva det

bästa av sig själv ska också ge henne motståndskraft: "Hur jag försökt härda henne, göra henne fast och stark, utan fruktan för någon annan än sig själv" (s. 15). Thora har skapat en egen värld i utkanten av samhället med andra normer för sig själv och sin dotter.

Thoras blick på sin dotter "i en nimbus" har dock inte gjort henne tillräckligt stark mot omvärlden, utan hon håller på att förlora henne till denna "starkare fiende". Yngva vill ha revansch: "Att få bli rik och förnäm, och få herska och se ned på dem som de sett ned på mig" (s. 88). När Thora förstår att samhällets värden, trots allt hon gjort, fått ett grepp runt dottern tar hon henne "som värmande och skyddande i sina armar" och säger:

Hör mig, barnet mitt, jag har brutit mot mig själv, men aldrig mot dig. Jag har närt dig med det ädlaste jag eger. Låt mig bära min skam, men bär du din heder. Jag fordrar det. Ser du, om världen bara tänkte, skulle den hvarken vara grym eller orättvis, men nu tänker den inte. Det är bara det: den tänker inte. Älskling, tror du då, att lifvet är mildt mot andra? Vi måste lida, alla, alla! Se på mig, kyss mig, smek mig – –! (s. 87)

Thora vill bepansra dottern mot samhället genom betydelseerna om deras heder och omsluta henne med kärleken i den intima mor/dotter-världen. I Agrells dramer strävar de goda mödrarna med sina omsorger och sin kärlek efter att skapa en skyddad zon runt mor och barn. Den lilla lantliga idyll som Thora skapat åt sig och dottern i det gula huset med trädgården på Kungsholmen sätts i kontrast till den yttre världen som omger den. Kärlek och omsorg råder i Thoras och Yngvas lilla värld medan samhället runt omkring är präglad av materialism, sociala positioner och förtryckande maktrelationer. I Yngvas fall framstår samhällets blick på henne som synnerligen orättfärdig. Det är inte hennes eget agerande som bedöms utan hennes mors överträdelse av den kvinnliga dygdens gränser. I Thoras ord om att hon måste bära sin skam och att flickan ska bära sin heder uttrycks en syn på barnet som en individ i egen rätt. Det är en kritik mot den ordning i vilken barn värderas utifrån föräldrarnas namn och sociala position och inte för de individer de är.

Cavarero ser den omvårdande modern som en bild för en alternativ subjektivitet. Hon ställer kvinnan, som från sin vertikala position böjer sig in över sitt barn, mot den fria rationella individ, vars korresponderande politiska modell postulerar en naturlig symmetri mellan två autonoma individer som står upprätta och isolerade. Moderns hållning presenterar en relation som till sin struktur är asymmetrisk och obalanserad, där den ena parten böjer sig in över den utsatta och sårbara andra.³⁶⁹ De goda vårdande mödrarna i Agrells dramer kan alla betraktas som representanter för en sådan hållning, utgående från en blick på den andre som en unik individ som hon eller han delar gemensamma livsvillkor med. Thoras handling att skyddande och värmande innesluta dottern i sin famn står i kontrast till Yngvas ord om att härska och få se ned på människor, det vill säga utöva makt över andra för att lägga dem under sig, så som hon själv blivit behandlad utanför hemmet. Den skyddande handlingen kan ses som del av det normsystem som Thora har byggt upp kring dottern och sig själv i det harmoniska hemmet. Det utgår från en sådan relationell subjektivitet som modern, vilken böjer sig in över sitt barn, representerar för Cavarero. Thoras och Yngvas värld i lantligt idyllisk exil från borgerlig gemenskap kan läsas som en antites till stadslivets borgerlighet. Den kan därmed ses som en bild för en alternativ social ordning.

Uppoffring och omsorg

I *Dömd* uppoffrar Valborg det som hon uppfattar som det allra dyraste av sig själv, nämligen sin själsliga moral, för att hennes barn ska få sin fars namn och därmed betraktas som legitimt. Elisabeth Badinter, som undersökt modersrollen i västerländsk historia, skriver att inom 1800-talets borgerlighet kombinerades synen på moderskapet som ett heligt kall med tanken om sann självuppoffring. Betoningen av moderns uppoffring användes ofta för att visa överensstämmelsen mellan kvinnans natur och modersrollen. Om en kvinna inte kände sig kallad att leva för andra krävdes, med hänvisning till moralen, att hon gjorde så ändå. Den kvinnliga offerviljan sågs som naturlig. Badinter understryker uppoffringsidealets betydelse i samhället när det gäller moderskapet i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet. Lidandet

i moderskapet kunde förstås utifrån att kvinnans förmåga till uppoffring var naturlig.³⁷⁰ Som nämnts i kapitel 4 talar Toril Moi om uppoffrings- och räddningsmotivet med hänvisning till *Et dukkehjem*. Det återkom i en låg, förytligad form av idealismen i de melodramatiska scenarier som rutinmässigt spelades på de franska boulevardteatrarna.³⁷¹ Den kvinnliga uppoffringen som idealiserades på teatrarna och som sågs som naturlig i samhället gestaltas i ett kritiskt ljus i Agrells dramer, framför allt genom den unga Gertrud i *Dömd*, som står i beredskap att ingå äktenskap med den betydligt äldre kapten Björnklo för familjens skull. Samtidigt används uppoffringsmotivet i gestaltningen av de goda mödrarna, men det skiljer sig då från den klichéartade bilden.

Skillnaden mellan melodramats uppoffringsmotiv och framställningen av mödrarnas försakelser i Agrells dramer framgår vid en jämförelse mellan Valborgs uppoffring för sin son och det offer Gertrud gör när hon beslutar sig för att gifta sig med Björnklo. Gertrud lyder sin mors vilja trots att hon vet om och fördömer Björnklos svek mot Valborg. ”Det sker för de andras skull, mamma!” säger hon när hennes mor tackar henne för att hon inte bryter förlovningen. Då har hennes mor målat upp följderna av en bruten förlovning:

Ivar får väl komma i bod om pappa faller ifrån, Olofs storartade drömmar om att kunna gagna menskligheten krympa ihop bakom pulpeten [...] och Björnklo – Ja du hörde vad han sade: ”Mätte bara inte en mans förlorade lif komma att bli en allt för tung börda för ditt unga sinne!” (s. 166)

Gertrud är ett osjälvständigt barn som manipuleras in i förbindelsen med Björnklo av sin mor som har ett tydligt maktövertag i relation till henne, både erfarenhetsmässigt och i kraft av sin position som mor. Som tidigare nämnts talas också om Gertruds förlovning med Björnklo som en affärs- transaktion. Liksom i *Sanna kvinnor* utnyttjas här det sentimentala narrativets konflikt mellan individens kärlekslycka och det kollektivt bästa.³⁷² Det sker dock utan den ambivalens eller de dubbla utsagor kring offret av den personliga kärlekslyckan som är typiska för det sentimentala narrativet.³⁷³

Gertruds förtvivlan över att svika sin kärlek till kusinen Olof, hennes vanda över huruvida hon gör rätt eller fel mot honom och hennes rädsla inför det stundande bröllopet med den betydligt äldre mannen gestaltas. Offerhandlingen fördöms också av flera av dramats personer, bland andra Olof som säger om förlovningsfesten: "Jag förmår inte närvara vid offringen, ty oakadt hennes egna ord, anser jag henne ändå som ett offer för ovärdiga beräkningar" (s. 67). Gertruds maktlöshet och passivitet lyfts fram när Olof här talar om förlovningskalaset som en offerrit där Gertrud är själva offret. Gertrud förväntas inte bara ta ansvar för familjens ekonomi utan också för Björnklos moral. Kapten Björnklo säger till Gertrud att via henne kan han komma i kontakt med den rena "grundtonen" i sin natur (s. 91) och hotar med att han kommer att gå under om hon bryter med honom. Hon förväntas alltså ta ansvar för en person som både kan och borde göra det själv.

Både Gertrud och Valborg är beredda att offra sin moral, sina känsloliv och sina kroppar i giftermål med män som de inte älskar eller ens högaktar för andras bästa. Men till skillnad från Gertrud handlar Valborg som en självständig individ, med öppna ögon och med omsorg om två människor i maktlösa positioner: sin son och sin blinda mor. Valborgs offer är förbundet med hennes krav att Björnklo, en person med både laglig och ekonomisk makt, ska ta sitt moraliska ansvar för sin skyddsbehövande son. Jämfört med Gertruds offer framstår Valborgs som en haltande variant av det sentimentala narrativets motsättning mellan individuell kärlekslycka och det kollektivt bästa. Någon kärlekslycka för egen del har Valborg inte att offra. Den förlorar hon tron på när hon inser att Björnklos kärleksbetygelser och löften varit falska. Först efter det blir ett giftermål med Björnklo ett offer för henne och det hon offerar för sonens och sin mors bästa är sin integritet. Valborgs offer av sin trohet mot sig själv ställs mot offret av Gertruds ungdom och kropp i förlovningsfesten med Björnklo. Ett giftermål med Björnklo skulle rädda Valborgs dygd, knuten till kroppen och därmed hennes barns sociala position, men i sina egna ögon skulle Valborg förlora sin integritet därför att hon går emot sin egen moral. Som i *Sanna kvinnor* tecknas i Valborg en kvinnlig huvudperson som hävdar att hennes dygd bygger på själsliga kvaliteter som heder och integritet.

I Valborgs sociala övertramp på förlovningsfesten i sista aktens 15:e scen,

träder hon fram och blottar sin livshistoria och sin moraluppfattning. Läst genom Cavareros distinktion mellan *vem* och *vad* en kvinna är överträder hon borgerlighetens sociala ordning och visar *vem* hon är inför den borgerliga krets som samlats. Trots att hon är en ogift mor hävdar hon sig själv som en unik individ med rättigheter och behov av skydd för sig själv och sitt barn. Hon ställer krav och gör anspråk på sin och sonens sociala legitimitet. Hon kräver den borgerliga kretsens acceptans av *vem* hon är som grund för en social inkludering och socialt ansvarstagande. Läst genom Cavareros bilder av krigaren och den sårade som ligger ned, står hon upprätt i strid mot den patriarkala borgerliga ordningens företrädare, medan Gertrud är dess sårade offer.³⁷⁴ Medan Valborg strider för sitt barn är Gertrud ett barn som hade behövt en omsorgstagande mors beskydd.

Valborgs omsorg skiljer sig från idealismens uppoffrande kvinnoideal och 1880-talets borgerliga könsordning genom att hon inte underordnar sig utan hävdar sig som en individ som handlar självständig gentemot patriarkala borgerliga makthavare och gentemot samhället. Hennes moral och agerande polariseras också mot Björnklos. Skillnaderna mellan hennes och den forne fästmannens sätt att resonera framhävs i Björnklos sätt att leva med rent samvete:

VALBORG.

Du har ju svurit, svurit, att jag skulle bli din maka!

BJÖRNKLO.

Det var inte *jag*. Det var den elegante odågan, kapten Sixten Björnklo, tredje sonen i familjen. Hufvudmannen för den "nobla" ätten kan omöjligt gifta sig med en --

VALBORG.

Med en -- hvad -- !

[- - -]

BJÖRNKLO.

Dessutom förefaller det mig, som om jag gjorde ett litet förbehåll. När mina arfsanspråk voro ordnade, tillade jag visst.

VALBORG.

Nåväl?

BJÖRNKLO.

De bli aldrig ordnade, min vän. Just för att skydda mitt samvete har jag börjat en process, som kommer att räcka så länge jag lefver och längre till. Samvetet liknar ångan: för att undvika explosion, måste man öppna en säkerhetsventil. (s. 84–85)

Björnklo har utnyttjat lagen på ett sätt som gör att han inte kan anklagas för lögn vare sig av andra eller förebrås av sig själv, samtidigt som han visar medvetenhet om att han har betett sig bedrägligt. Han skjuter ansvaret för sitt svek på de sociala kraven som arvtagare i en fin familj har. I den rättegångsliknande uppgörelsesscenen anmäler Valborg förhinder för Gertruds och Björnklos förlovning inför alla festdeltagarna. Hon lämnar åt dem att döma vem som har rätten på sin sida: hon med den ansvars- och omsorgsmoral som hon styrs av eller Björnklo som med lagen och konventionen på sin sida kan sätta sin familjs sociala status före omsorgen om Valborg och sin son. Det är Valborg som anklagar. När Björnklo ljuger och säger att han aldrig har gett henne några äktenskapslöften ifrågasätter hon om hans ord väger tyngre än hennes. Hon framställs som en kvinna som öppet trotsar mannens maktövertag, trots att hon inte är i en position att göra det. Till skillnad från Berta i *Sanna kvinnor*, som gör anspråk på att ha samma ansvar som mannen, ställer Valborg krav på mannen att ta ansvar för den situation han har försatt henne och deras son i. Hon ifrågasätter den borgerlige mannens rätt till autonomi i förhållande till kvinnor och barn.

Valborgs utsatthet poängteras när festdeltagarnas dom istället för att drabba Björnklo vänds mot henne själv och hon blir anklagad för lögn. Erfarenheten av att vara totalt maktlös och ensam i frustrationen över orättvisan gestaltas i Valborgs framträdande på förlovningsfesten. I slutet av sin självförbrännande kamp har hennes krav reducerats till en bön om barmhärtighet och rättvisa. Hon vill slippa bli utstött och därmed axla ”bördan af tvännes skam” men drivs slutligen ut ur den borgerliga gemenskapen, som en fallen kvinna. (s. 158). I dramats slut framstår Valborg, i samma grad som

Gertrud och moster Lisen, som offer för ett orättfärdigt samhälle byggt på bristande moral. Samtidigt vägrar Valborg att ta emot de pengar som Björnklo vill bidra med för uppfostran av deras barn. Agerandet kan tolkas som en vägran att acceptera de normer som bidragit till att hon förskjutits. På dramats yttre handlingsnivå går Valborg ur striden som förlorare och hennes lidande, liksom de sociala konsekvenserna av Björnklos svek, gestaltas. Samtidigt har hon vunnit den moraliska striden. Med Cavareros bildspråk behåller hon sin uppräta självständiga position, den som krävs för att hon ska kunna böja sig in över sitt barn och ge det skydd.

Moderns individstatus och omsorgen om barnet

Valborgs kamp i *Dömd* för att förmå kapten Björnklo att gifta sig med henne gäller hennes sons sociala position. För denna är hon beredd att gå emot sin moraliska ståndpunkt. Till skillnad från Valborg vägrar Thora, huvudpersonen i *Ensam*, att gifta sig för att hennes dotter Yngva ska betraktas som legitim. Hon avslår det arrangerade äktenskapet med Yngvas far, en man som hon varken älskar eller högaktar. Att gå med på giftermålet vore att förlora striden mot den omvärldsmoral som Thora fördömer: "Jag som egnat hela mitt lif åt att förvärfva mitt barns aktning, skulle rifva ned mitt eget verk! Säg mig, att ur falsk uppoffring växer falsk lycka, att Yngva skulle bli ytlig, hjertlös, oduglig som människa..." (s. 101). Förlusten skulle inte bara vara hennes utan också Yngvas. När Sandén ber Thora att vara praktisk svarar hon:

Om Yngva mördade mig för att vinna en fördel, skulle ni då se det vara hennes rätt?"

SANDÉN *skriker*.

Hör inte hit!

THORA.

Och ändå är väl en själ bra mycket mer än en kropp... Och så vill ni, att jag ska vältra ett sådant ansvar på henne! (s. 102–103)

Thora kan inte låta Yngva bära bördan av ett våld på hennes själ. Den vore tyngre än den att ha vållat sin mors fysiska död. För Thora skulle ett giftermål för Yngvas skull inte gagna dottern utan enbart vara en uppoffring för omvärldens krav. Hennes vägran att gå Yngva, Eksköld och doktor Sandén till mötes i deras önskan om giftermålet kan betraktas som samma slags val av respekt för sig själv och dottern som Valborg visar i slutet av *Dömd* när hon lämnar kvar Björnklos pengar. Thora har för länge sedan avskilt sig från omgivningens normer. Hon handlar helt i linje med den alternativa ordning, grundad i hennes egen syn på moral, som hon skapat för sin och dotterns räkning sedan de blivit utstötta ur den borgerliga gemenskapen.

Eksköld menar att det felsteg som Thora har gjort som ung inte går att rätta till på något annat sätt än att hon gifter sig med Yngvas far. Det är något helt annat än det fel han gjorde som ung. På grund av sin egen kränkta kärlek till Thora underlät han då att tala om för henne att Yngvas far redan var gift: "[M]itt felsteg tillhör mig – ert tillhör världen" (s. 70). Frågor som den om den fallna kvinnan är inte "individuella utan sociala", menar han och de moraliska lagarna måste till varje pris vidmakthållas "så vida vi inte vill att hela vår samhällsinstitution ska' falla sönder" (s. 65). Kvinnan ses som en samhällsfunktion och hennes bevarade dygd konstituerar stabilitet medan mannen är individ. I sin analys av *Et dukkehjem* refererar Toril Moi till Hegels syn på familjen som en organisk enhet i *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1820). Enligt den betraktas endast familjefadern som individ. Detta hänger samman med att han är den enda i familjen som står i kontakt med staten. Det är genom kontakten med andra män utanför familjen som mannen konstituerar sig som individ. I kampen med den yttre världen finner han vägen till en oberoende enhet med sig själv. Benämningarna på familjens övriga medlemmar – fru, dotter, son, syster, bror och mor – är samlingsbegrepp som refererar till funktioner. För Hegel kan inte kvinnor bli autonoma individer eftersom de är inneslutna i familjens fromma hägn och inte heller har de något intresse av att få tillgång till staten eller lagen.³⁷⁵ I Ekskölds repliker här ovan klingar Hegels tänkande kring moral, kön och individualitet: Som individ är mannens moral och handlande en relation mellan honom själv och samhället. Eftersom kvinnan inte har individstatus utan får sin plats i samhällsordningen via sin funktion i relation till mannen,

är också hennes handlande en relation mellan mannen och staten. Den så kallade fallna kvinnan, och därmed också den ensamstående modern, hamnar utanför den av samhället sanktionerade ordningen, det vill säga äktenskapet och familjen. Hennes funktion är inte knuten till en specifik man och hennes agerande i relation till de moraliska lagarna blir helt och hållet en fråga för samhället att hantera, som svarar med att stöta bort henne. Hon blir ett objekt utanför ordningen och utstötningen av henne och hennes avkomma tjänar som avskräckande exempel för att hålla ordningens gränser intakta.

Eksköld menar att det offer som han kräver av Thora inte bör vara svårt för en mor. "Är då en mor inte människa?" är Thoras svar och hon vägrar giftermålet med "en människas" rätt (s. 99, 106). I den fråga som Thora ställer, om en mor inte är människa, ryms idén att en kvinna äger rätt att handla som självständig individ med grund i sin blotta ontologiska existens. Eksköld menar att en mor är en människa i dubbel mening, eftersom hon har ansvar för barnet, och antyder därmed att hennes människostatus bygger på andra premisser än hans. Framst innebär de att hon uppoffrar sig själv för barnet. Han betraktar henne utifrån hennes funktion som mor, inte som singular individ som delar samma generella mänskliga villkor som han lever under, utan som något annat. Nora i *Et dukkehjem* ser på sin moraliska plikt utifrån hustruns och dotterns funktion och följer kvinnans lag i familjen, vilken enligt Hegel är känslomässig och subjektiv. Men Nora förändras. Hon upptäcker att hon också måste bli en individ och att detta bara kan ske om hon relaterar till samhället runt omkring henne. Enligt Toril Mois tolkning måste Nora lämna sina barn och därmed sin modersroll för att skaffa sig en självständig relation till samhället, genom att uppfostra sig själv som människa.³⁷⁶ I teckningen av Thora står hennes utveckling som individ inte i opposition till modersrollen, utan är nära sammanlänkad med den. I dramats inledning säger Thora: "Det kändes så besynnerligt, när jag för första gången höll mitt barn i mina armar. Det var som om hela mitt själslif plöjts upp med ens. Jag kände mig ansvarig, så förfärligt ansvarig" (s. 12). Ansvaret har lett fram till att "bara det bästa skulle stanna kvar åt barnet" och därför har Thora uppfostrat sig själv (s. 64).

Omsorgen om barnet har Thora utvidgat till en praktik utanför hemmets

väggar i det sociala arbetet med traktens fattiga och sjuka tillsammans med doktor Sandén. I Ibsens pjäs måste Nora lämna sin hustru- och modersroll för att bli individ i relation till samhället på samma premisser som mannen. I Agrells drama, däremot, hävdas via Thora en status utifrån individens ontologiska villkor samt moderns ansvar och omsorg. Till skillnad från den syn på modern och hennes människostatus som Ekskölds repliker uttrycker är en mor inte underordnad barnets och mannens behov i den subjektivitet som Thora upprättar åt sig själv. Hon handlar utifrån en position som självständig individ, oberoende av mannen, i relation till barnet och samhället. Samtidigt gör hon moderns ansvar och omsorg till utgångspunkt för sitt handlande.

Thoras dotter Yngva vill ha social upprättelse och moderns vägran att gifta sig med hennes far blir för henne ett svek och en djupt egoistisk handling. Men genom att stå orubblig inför både dotterns och omgivningens påtryckningar tvingar Thora sin dotter och Allan att också bryta med de rådande samhällsnormerna. "[A]tt betala med mig sjelf blir ändå för dyrt", säger Allan och ber Yngva att vänta på honom ett par år medan han arbetar sig fram. Yngva "vill också bryta sig sin egen väg": "Jag ska' tvinga världen att akta mig... för min egen skull, när den inte aktat mig för andras. Kom se'n igen Allan, då har jag köpt mig fri, jag som du" (s. 108, 109). Allan och Yngva bryter sig loss från ett gammalt system och ska börja om från början, med hårt arbete. Samtidigt som Yngva lämnar sin mor går hon hennes väg när hon slutligen kräver av omvärlden att respektera henne för *vem* hon är och på den vägen också få social acceptans.

Dramats upplösning går att uppfatta på flera sätt och de andra dramapersonernas fördömande av Thoras hårdnackade vägran att gifta sig destabiliserar perspektivet på hennes tro på att leva sant. I dramats allra sista replikskifte frågar Sandén ironiskt om Thora inte känner sig fördömt lycklig nu när Yngva lämnar hemmet. Thora svarar "*med skälfvande röst och ett djupt andetag*. Ja!" (s. 111). Trots att Sandén vid svaret gör en gest av förtvivlan över Thoras inställning antyder det också en seger för Thoras sanningskrav och moral. Thora har via respekten för sig själv och sin dotter fostrat henne till en vuxen kvinna som slutligen trotsar samhällets dom och hävdar sin styrka och sin status som självständig individ. Hon ställer sig sida vid sida

med mannen på väg mot en socialitet byggd på nya grunder. Yngvas beslut att bryta sig loss visar att Thora har fått sin dotter att begära en människas status och därmed frihet.

Respektabilitet och själsutveckling

Barnkvinnan som står i fokus i analysen av Lefflers *Elfvan* och "En räddande engel" har sin motsats i demimonden som typ, både i den sociala världen och på teaterscenen. Sådana fallna kvinnor förekom också i den europeiska bildkonsten och i litteraturen under 1800-talet. Ett av de mer kända exemplen är Alexandre Dumas den yngres *Kameliadamen* och operaversionen *La Traviata* eller *Den vilseförda*. Motivet återfinns i melodramens narrativ, i vilket den fallna kvinnan ofta har en bakgrund som förförd oskuld. Sos Eltis talar om *seduction melodramas* som var fyllda med tablåer med oskulder som svimmade i det ögonblick de blev bortförda eller knäböjde i bön för att få sina synder förlättna. Intriger med bortförda oskulder som slutade som fallna kvinnor kom att bli välbekanta för läsare och åskådare under 1800-talet.³⁷⁷ Ingeborg Nordin Hennel menar att sådana kvinnor i Agrells dramatik tyder på att hon inte fördömde kvinnors föräktenskapliga sexuella förbindelser.³⁷⁸ I *Dömd* och *Ensam* har den förförda oskulden och fallna kvinnan en viktig dramaturgisk funktion. Hon erbjuder en situation i vilken kvinnans själsliga egenskaper och handlande på ett tydligt sätt kan ställas mot kroppen och sexualiteten som utgångspunkt för en diskussion om kvinnans respektabilitet. Valborg och Thora förkroppsligar i sina handlingar, utifrån dygder som ärlighet, trohet och empati, med andra ord, en alternativ kvinnlig dygd.

Det slags dygd som Valborg och Thora representerar innehåller dock en idé om kroppslig renhet. Som ung var Thora i *Ensam* ett offer i den meningen att hon blev lurad, både av Yngvas far och av omgivningen som visste att han var gift, men Thora medger också att hon själv begick ett fel. Sedan dess har hon valt att leva så "att skammens märke förbyttes till upprättelsens" (s. 10). Vare sig i *Dömd* eller *Ensam* argumenteras för att samhället ska se mellan fingrarna på föräktenskapliga sexuella förbindelser. I den rättengångsliknande uppgörelses scenen i *Dömd* frågar Valborg visserligen: "Hvad har jag då gjort? Älskat och trott" Hon ifrågasätter om det är ett brott. Men

därefter sänker hon sina krav till att gälla en rättvis bedömning. Hon säger: "Jag erkänner ödmjukt, att jag har felat – – men jag har ju inte felat *ensam*" (s. 155, 157).

I *Dömd* står de orättvisa villkoren för mannens och kvinnans moraliska felsteg i centrum. I *Ensam* hävdas idén att en kvinnas överträdelse av moralnormerna, i synnerhet om hon gjort dem av kärlek och i god tro, måste kunna förlåtas om hon gör bättring. Det är det oåterkalleliga tillståndet att vara en *outcast* som framställs som orimligt i förhållande till förseelsen. Konsekvenserna för kvinnan blir definitiva och fatala medan mannen i princip kan göra vad som helst, utan att uteslutas ur gemenskapen. Yngvas far har "spelat bort sin hustrus förmögenhet, pinat henne till döds med sina utsväfningar, nödgats lemna sitt regemente. Han har ingen heder, ingen blygsel, ty han lefver av allmosor" (s. 98). Ändå anses han respektabel nog att röra sig i borgerlighetens kretsar. I dramat poängteras det befängda i att en kvinna som den rekordliga Thora får social "upprättelse" genom att gifta sig med en ohederlig man med låg moral (s. 99). Den upprättelse som hon själv har ålagt sig och som sker genom hennes handlingar ställs mot upprättelsen via en sådan allians.

Thora kontrasteras mot madam Rask, en inneboende hos Thora. Hon beskrivs som "en elak otäcka som ingen människa kan ha" i sitt hem (s. 16). Madam Rask framhåller att hon själv är gift medan Thora är mamsell och antyder dessutom att hennes och Sandéns relation är otillständig. Thora framstår dock, med sitt oförvitliga leverne och moraliska rättesnöre, som överlägsen den gifta madam Rask. På så vis ställs en kvinnas respektabilitet grundad i samhällelig status och en sådan byggd på hennes handlande som individ mot varandra och problematiseras i relation till socialt anseende. Genom beskrivningen av Yngvas vidlyftige far, vars namn enligt samhällsnormen ska upprätta Thora, och via kontrasteringen mot madam Rask underkänns giftermålet som garanti för kvinnlig dygd. I *Ensam* baseras kvinnors moral på en syn på dem som handlande individer. Denna syn ställs mot en moral som bygger på kontroll av deras kroppar och förnekar dem som självständiga individer.

Konsthistorikern Lynda Nead skiljer mellan två sorters icke-respektabla kvinnor: den prostituerade, som säljer sin sexualitet, och den fallna. Den

sistnämnda kommer till skillnad från den prostituerade från respektabel medelklass men har förlorat kontrollen över sin dygd genom att bli förförd. Hon påpekar att den fallna kvinnan i viss mån kunde restaurera sin raserade position. Genom att konstituera sig som maktlös och som ett offer kunde hon behålla ett visst mått av respektabel femininitet.³⁷⁹ Thora har emellertid inte gjort sig maktlös för omvärlden, det vill säga borgerligheten. Hon har istället skapat sig ett liv på egna villkor på den plats utanför sociala gemenskaper som hon anvisats. När samhället har vänt henne ryggen har hon gjort bot inför Gud och sig själv genom sitt leverne. Botgöringen har skett genom hårt arbete. I doktor Sandéns repliker konstrueras Thora som respektabel i kraft av sitt sociala engagemang och arbete:

För, ja, det är väl för omkring tretton år se'n, när jag blef fattigläkare här på Kungsholmen, mötte jag än här och än der i kyffena ett hyggligt qvinfolk, snyggt klädt, ännu ungt, och som hvarken pjaskade eller schåpade sig utan gaf ett handtag, när det behöfvdes, och höll mun, när det behöfvdes. Fattig som en skåprätta var hon, det märkte jag snart, men så knusslade hon inte med sin sjelfuppoffring i stället. (s. 63–64)

Kvinnlig respektabilitet konstrueras här så som att vara rejäl, att visa omsorg om andra, att kunna hugga i när så behövs och att förstå när man ska tiga.

Kvinnlig respektabilitet handlar också om att hålla sig och sitt hem snyggt och propert. Thoras egenskaper avspeglas i hennes hem. Hon och Yngva bor i ett gulmålat hus i en trädgård. Hemmet beskrivs som "harmniskt", "förtjusande" och "behagligt" och det vittnar om "fin smak och konstnärlig blick": "Man känner att här bor en god och renhjärtad kvinna", säger Sandén (s. 3, 36, 57). Thoras propra leverne samt den fina smaken försonar den samhälleliga förbrytelse som det har varit att ge sig hän i erotisk kärlek, som om livsföringen innebar ett renande av känslor och kropp, liksom ett återtagande av kontrollen över dem. Thoras egenskaper, inklusive det välgörenhetsarbete hon utför, utgör den alternativa kvinnliga respektabilitet som dramat framhåller.

Eksköld hävdar att den så kallade fallna kvinna inte går att upprätta:

”Med hennes lif sedermera har samhället ingenting att skaffa” (s. 65). I motsats till denna ståndpunkt innebär gestaltningen av hur Thora upprättar sig själv dels tanken om att hon är en självständig individ i meningen att hon äger kontrollen över sin kropp, sin moral och sina handlingar, dels att en människa inte är en och samma under hela sin livstid. Enligt Cavarero sammanfaller identitetens enhet och unicitet endast i födelseögonblicket. Effekten av en livshistoria innebär alltid en oförutsägbarhet hos människan och en identitet som inte är stabil förrän livshistorien upphör.³⁸⁰ Tanken om identiteten som avhängig livshistorien och relationen till ett berättarbart själv innebär en idé om att en persons identitet livet ut är stadd i förändring. Med andra ord förändras människan med sin pågående livshistoria. Thoras sätt att se på sin livsberättelse tangerar ett sådant synsätt. När Thora mötte Yngvas far var hon omogen: ”kropp och själ följdes inte åt” och hon anser sig heller inte vara berättigad att döma Yngvas far för det han gjorde då (s. 69). Däremot menar hon sig ha rätt att döma honom för den han är nu. Ett felsteg i ungdomen är illa, men det är vad man lärt sig av det och hur man har tagit konsekvenserna som räknas. Thora har visat prov på en sådan mognadsprocess och begär att bli bedömd med beaktande av den. Att människan och hennes identitet förändras i takt med livshistorien innebär en syn på livet som en process, i vilken människan lär och utvecklas med sina erfarenheter.

Thoras utveckling sker dock inte i handlingens realtid utan har skett före intrigens början och den delges via dramapersoners återberättande. I *Dömd* kommer Valborg till insikt om vem Björnklo är i en relativt plötslig vändning när hon inser att han inte älskat henne och att han inte är värd hennes kärlek. Hon börjar då strida för sitt barns rätt till legitimitet. Någon egentlig karaktärsutveckling får vi dock inte ta del av i denna pjäs heller. Som huvudpersonerna i *Räddad* och *Sanna kvinnor*, som jag behandlar i bokens tredje kapitel, pressas Valborg snarare av situationen att visa vem hon redan är. I handlingens realtid är både Valborg och Thora statistiskt tecknade dramapersoner som kämpar för sina barns rätt och för sina ideal.

Erfarenhet och kunskap

I *Ensam* återfinns också idéerna om livshistoria, erfarenhet och utveckling i gestaltningen av madam Rask. Hon är också mor, men hennes dotter lever "i skam" (s. 52). Madam Rask har därför blivit bitter och tål inte mödrar och barn, men visar empati med Thora när hon riskerar att förlora Yngva. Teckningen av den elaka städkvinnans empati går i linje med idealismens norm för dramakomposition, att dramapersoner inte bör tecknas som allt igenom onda utan ha försonande drag. Personteckningen av madam Rask visar att också hon formats av sina erfarenheter eller, med Cavareros ord, att självet har konkretiserats som en effekt av livshistorien.³⁸¹ Det finns ingen explicit förklaring till varför Rask är så elak, men bilden av henne förändras i *Ensam*s tredje akt i scensekvensen då Thora omfamnar henne. Fru Rasks empatiyttring och Thoras tolerans mot den bittra städerskan antyds ha sin grund i de upplevelser som de två kvinnorna har gemensamt som mödrar. De två kvinnorna delar oron respektive sorgen över att förlora en dotter till "verlden" (s. 87). De ger varandra ett erkännande av att de ser och förstår vad den andra genomlider. Trots att den ena är gift och den andra ogift delar de som mödrar och i relation till sina döttrar en position från vilken de betraktar och förhåller sig till samhället. Omfamningen lyfter fram en gemensam erfarenhet grundad i svårigheten att skydda en dotter i hennes steg från barn till kvinna, i ett samhälle där kärleken är ett risktagande för en oerfaren flicka.

Jag har i förra kapitlet diskuterat hur den levda erfarenheten, empatin och inlevelseförmågan som kunskapsform ställs mot vetenskaplig abstraktion i *Hur man gör godt*. Samma motsättning finns i *Ensam*. Eksköld distanserar sig från Thora och Yngva och ser dem som samhällsfenomen istället för individer. Som tidigare citat från dramat anger, anser herr Eksköld att den fallna kvinnan måste betraktas ur ett socialt perspektiv: det är nödvändigt att "utan hänsyn till detaljer hålla orubbligt fast vid vissa moraliska lagar" (s. 65). När Allan frågar sin adoptivfar om han är obeveklig när det gäller hans och Yngvas giftermål säger han: "Jag är alltid obeveklig när det gäller att ge dåliga exempel, och här vore exemplet i alla afseenden dåligt" (s. 107). Eksköld är rationell och gör i denna situation exempel av de två kvinnor han har framför sig i deras hem på Kungsholmen. Han handlar en-

ligt allmängiltiga moraliska lagar för det han menar är samhällets bästa och ser på kvinnorna ungefär som schackpjäser han kan flytta. Han visar samma inställning till arbetarna på sin gård:

EKSKÖLD.

Jag lefver för mina underhafvande. Ja, kom ned och helsa på mig, så ska' du få se, att min lilla stat inte är att förakta. Det var just för att kunna sköta den rätt, som jag tog afsked.

SANDÉN.

Du har naturligtvis infört sjelfherskarsystemet?

EKSKÖLD.

Ja, till hvad skulle jag använda min intelligens eljest? Den, som arbetar med kroppen, orkar inte arbeta med själen, ja, jag menar i någon högre grad, och vice versa. Hufvudet för sig, kroppen för sig, det är den enda sunda arbetsfördelning som fins. (s. 60–61)

Agrell visar hur både kvinnor och arbetarklass görs till "den andre" i mening-
en främmande och annorlunda för den borgerlige mannen i maktposition. Eksköld frånskriver dem förmåga att tänka och kan inte se dem som individer, det vill säga hela människor med tillgång både till kropp och själ. De är kroppar och samhällsresurser som han underordnar sig och använder sig av. I *Dömd* säger professor Hillner i samband med hur Valborgs föräktenskapliga förbindelse med Björnklo ska bedömas, att "en qvinna kan, i vissa fall icke bedömas som ett individuum. Hon är en social combination, ett embryoniskt, till möjligheten existerande samhälle. Sålunda: sviker qvinnan sig sjelf, sviker hon menskligheten, och blir ur både estetisk och vetenskaplig synpunkt förkastlig" (s. 156).

Professor Hillner är representant för ett idealistiskt vetenskapsideal och Agrell visar och kritiserar hur kvinnan inte bara ses som en samhällsfunktion utan också hur hennes dygd kopplas samman med ett välmående och sunt samhälle, liksom hur det etablerade vetenskapliga tänkandet håller kvar kvinnan som kropp och social funktion. Både Agrell och Leffler visar hur abstraktionen i den patriarkala vetenskapen döljer en avhumanisering

av "den andre". Genom att betrakta kvinnor som kategorier istället för som individer går vetenskapen lagens och traditionens ärende och lägger hinder i vägen för kvinnans frigörelse. I *Ensam* och *Hur man gör godt* visar de behovet av en ny grund för kunskap, lagstiftning och tradition där kvinnan betraktas som individ i egen rätt. De hävdar i sina dramer ett nytt kunskapssubjekt som betraktar världen från en annan position än den borgerlige mannen.

Placeringen i idéernas värld eller i livsvärlden kan ses som vattendelaren mellan det slags dygd, vilande på moral och själsliga förmågor som gestaltas via Thora i *Ensam* respektive professor Hillner i *Dömd*. Professor Hillner ser sig själv som en "tankens apostel" (s. 59):

Jag har nu i femton år arbetat på mitt stora verk om idealerna. När allt blir färdigt, hoppas jag hafva lyckats bevisa, att den, den enda möjligheten för menskligheten att höja sig, i så väl andligt som kroppsligt afseende, är genom fasthållande af skönhetsprincipen inom sig. Idealet, som är sanningen, måste sökas högt. (s. 64)

För Hillner är idealismens moral knuten till vetenskapen och en abstrakt nivå som inte kommer i kontakt med livet. Hans upptagenhet med vetenskapen tecknas som en flykt till en skyddad verkstad. Både Thora i *Ensam* och Valborg i *Dömd* har däremot idealismens idéer om det sanna och rätta som rättesnöre för sin livsföring. Thora är, mer utpräglat än Valborg, en verklighetens skönhets- och sanningsapostel. Det är den egna kroppen och det egna livet som är spelplatsen för hennes idealism, till skillnad från professor Hillners, som begränsas till vetenskapens och böckernas värld. Denna plats håller han strikt avskild från den råa verkligheten. Som i Lefflers *Hur man gör godt* ställs en kunskap och ett moraliskt ställningstagande med ursprung i erfarenheten och i livspraktiken mot vetenskapens och abstraktionens kunskap och moral. Till skillnad från en idealism i ett vetenskapligt autonomt universum blir Thoras idealism hennes kompass för hur hon lever sitt liv och handlar mot sina medmänniskor.

Kärleken

I *Dömd* och *Ensam* möjliggör motivet med den fallna kvinnan att uppfattningen om kärleken i idealismens moraldiskurs, liksom praktiken inom en patriarkal borgerlighet, kan diskuteras kritiskt. Framför allt kan männens beteende problematiseras och kvinnans sociala sårbarhet lyftas fram. Konsekvenserna för modern och barnet samt kvinnans möjligheter att älska framvisas. Motivets med den fallna kvinnan befinner sig i skärningspunkten mellan kropp och kultur. Det dramatiserar ett problemkomplex som var avgörande för kvinnans status som unik individ och därmed för hennes frihet, nämligen synen på hennes kropp och på sexualiteten. Motivets med den fallna kvinnan i kombination med melodramens förförda oskuld var en figur som en läsare och publik kände igen. Därigenom kunde ett kvinnligt sexuellt begär gestaltas utan att bli stötande, eftersom det rörde sig om en kvinna som blivit dömd och utstött från de borgerliga kretsarna.

Ingeborg Nordin Hennel nämner 1880-talets diskussion om den sexuella avhållsamhetens konsekvenser. I den ifrågasattes kvinnors sexuella drift av många, vilket användes som argument för nödvändigheten av prostitution. Den andra starka ståndpunkten, att sexuell avhållsamhet gav både psykiska och fysiska besvär, omfattade både män och kvinnor. Nordin Hennel menar att Agrell i novellerna "Utan kärlek" och "Förnekelse (Hvad ingen ser)" förutser konsekvenserna för uteblivna kärleksupplevelser för de kärleksinriktade kvinnliga huvudpersonerna. Nordin Hennel betraktar dessa noveller som ett inlägg i avhållsamhetsdebatten. Hon påpekar också att det var svårt för en kvinna att uttala sig explicit i denna debatt, eftersom det skulle uppfattas som anstötligt.³⁸² En kvinnlig dramatiker hade alltså flera hinder att överkomma för att kunna gestalta erfarenheten av kvinnlig sexualitet på scenen. Samhällets genusnormer lade munkavle på henne i sådana frågor. Teaterinstitutionens dramaturgiska konventioner och socialiserande didaktiska uppgift styrdes av en moraluppfattning som förnekade en självständig kvinnlig sexualitet. En borgerlig patriarkal praktik behandlade kvinnan främst som en könsvarelse med funktion i andras liv. Att som kvinna gestalta erfarenhet av sexuella upplevelser hos kvinnor krävde därmed en avancerad navigation.

Nordin Hennel framhåller att det inte finns någon entydig definition av

kärlek i Agrells verk. I *Dömd* och *Ensam* finner hon att den unga kvinnan uppfattar kärleken som en möjlighet till självförverkligande och ett positivt livsinnehåll i kontrast till ungflickstidens beskurna och trånga livsvillkor. Samtidigt har denna kvinna en kvalificerad kärleksuppfattning, då hon förväntar sig ömsesidig förståelse och förpliktelse. Hon vill inte bli betraktad enbart som könsvarelse utan lika mycket som människa, vilket Nordin Hennel likställer med den romantiska drömmen om full gemenskap. Hon konstaterar också att det inte finns något fördömande av den irrationella passionen som gör den drabbade försvarslös och att Agrell aldrig intar en moraliserande hållning till kvinnors föräktenskapliga förbindelser i sin litteratur.³⁸³ Med tanke på de ovan nämnda hindren för att gestalta en kvinnas erotiska begär är det inte så konstigt att det är svårt att se en entydig bild av kärleksuppfattningen i Agrells verk. Genom att ställa de kvinnliga huvudpersonernas inställningar mot varandra och mot de andra dramapersonernas går det emellertid att fördjupa Nordin Hennels analys.

Kärleken som scen för två unika individer

Trots att Valborg i *Dömd* och Thora i *Ensam* båda är ensamstående mödrar erbjuder dramerna en diskussion om kärleken från två olika positioner. Valborg är ung och har relationen med Björnklo i dramats nu, Thora torde vara ungefär 20 år äldre och ser tillbaka på sin kärleksrelation från ett längre avstånd i tid. När Eksköld säger om sin kusin att han redan är Thoras man "inför [hennes] samvete" svarar Thora: "En ungdomsförvillelse har inte rättighet att kasta skugga öfver en menniskas hela lif, sa' ni igår" (s. 98–99). Avståndet i tid gör att Thora ser annorlunda på sin föräktenskapliga förbindelse än Valborg. För henne framstår den som ett ungdomligt misstag:

Jag bara väntade att lifvet, det der rika, underbara lifvet skulle börja, och när det aldrig började, kände jag mig så trött och besviken. Ibland kom det öfver mig en sådan leda – jag önskade att få dö, men så kom befrielsen: kärleken. [...] Han förde med sig poesi, lif, lycka! För mig var denne elegante, fadde, förförelsevane man idealet för allt manligt och ädelt. (s. 69–70)

Thora har insett att hennes förälskelse i Ekskölds kusin berott på en livssituation präglad av instängdhet, meningslöshet och livsleda. Kärleken har, som Nordin Hennel noterar, fört med sig ett löfte om en annan livsnivå, ett annat plan i livet jämfört med det stillastående, trånga liv som kvinnan annars var dömd till.³⁸⁴ Men i Thoras analys av sin föräktenskapliga förbindelse inkluderas också synen på manlighet hos den unga kvinna hon en gång var. Den eleganta, erfarna mannens sätt att föra sig såg hon som ideal manlighet. Repliken visar hur den förförelsevane mannen omvandlas till romantikens ädle riddare i Thoras begär – en figur som hon nu har genomskådat.

Valborgs livssituation leder också till en romantisering av en man som svikit henne. Valborg har projicerat en ädel och öm person på kapten Björnklo. Denna bild håller hon fast vid med näbbar och klor och vägrar att se honom för den han är. Hon har själv skrivit de kärleksbrev som hon velat ha av honom, delvis för att hålla skenet uppe för sin mor men också för att hålla tron på hans kärlek vid liv för sig själv. När hon i åttonde scenen i första akten återser Björnklo i familjen Hillners hem får han knappt en syl i vädret, för Valborg lägger orden i hans mun och kan inte nog prisa honom och finna försonande anledningar till att han inte hört av sig till henne. Mot allt bättre vetande och trots moderns tvivel är hon fast i sin tro på honom. Björnklo kommenterar hennes beteende halvt för sig själv: "Så löjlige qvinnorna äro! När de älska, uppresa de tempel åt sin afgud och falla ned och tillbedja den" (s. 45). Men från Valborg får han ett ömsint svar:

Du hedning! Slutligen blef mig väntan derute på landet olidlig. Det kändes, som om du gled allt längre och längre bort från mig. Ibland trodde jag att du var sjuk, död. Och ingen till hvilken jag kunde vända mig för att få underrättelser! Jag trodde jag skulle bli vansinnig. Slutligen förmådde jag inte uthärda längre. Jag anförtrorde mina två käraste i en gammal trotjenarinnas vård och for hit. [- -] Hem ville, kunde jag inte fara. Jag skref ju dagligen glada bref till mamma – – det var det allra svåraste [...]. (s. 46)

Mellan raderna i Valborgs svada finns skildringen av en kvinna som är isolerad och instängd med sin illegitime son och sin handikappade mor och

som inte tar sig ur situationen på annat sätt än med mannens hjälp. Som ensamstående mor är Valborg utestängd från samhället. Den enda väg ut som hon har att hoppas på för sig och barnet är att Björnklos kärlek och ord varit sanna. Som nämns i kapitel 4 påpekar Adriana Cavarero att reglerna för individernas exponering i kärleken är grymma i de fall kärleken inte är ömsesidig. Hur mycket än den ena parten exponerar av sin livshistoria och sitt själv betyder inte det att hen framträder som en oersättlig person för den andre. Hen riskerar att förbli en oförlöst unik individ i relationen och ett *vad* inför ett *vem*.³⁸⁵ Valborgs svårighet att se Björnklo för vad han är gestaltar också den smärta som ligger i att visa sig för den andre men inte bli sedd. Björnklos likgiltighet avhumaniserar henne. Den gör henne till kropp och funktion utan betydelse som individ.

Björnklo menar att Valborgs avgudakärlek till honom är löjlig, men han säger sig själv avguda Gertrud: "Det är inte kärlek – det är afguderi, vassinne, galenskap! – kalla det hvad ni vill." Hans själ "brinner af åtrå efter en blick af ömhet, ett ord af sympati" från Gertrud, men när Valborg frågar hur han skulle agera om Gertrud älskar en annan svarar han: "Så fick denna kärlek ge vika för min" (s. 91). Björnklos kärlek till Gertrud skildras som en besatthet och irrationell galenskap både i Valborgs och Björnklos repliker. Björnklo säger att ordet älska inte täcker de känslor han har för Gertrud och de har en styrka som får honom att hota Valborg: "Försök inte ställa er mellan henne och mig. Hör ni, försök inte – eller jag kommer att – – [...] Jag varnar er ännu en gång. [...] Akta er! Om än berg sänkte sig mellan Gertrud och mig skulle jag krossa dem" (s. 90, 92, 93). Valborg kallar denna kärlek för passion: "Håna inte, Sixten! Låt ditt hjerta råda, ditt hjerta, som är, som måste vara godt. Du har fattats av en passion, en hvirfelvind, en yrsel, som insöft din pligtkänsla och din heder. – – Men nu måste de ju vakna upp igen. Du *kan* inte ha glömt dina eder, dina löften!" (s. 83–84)

Hon beskriver tillståndet som en yrsel. Passionen blockerar omdömet och fördunklar plikten, godheten och hedern, det vill säga ansvaret för andra. Den är för Valborg, trots styrkan, ett tillstånd som går att väckas ifrån. Passionen är självcentrerad och liknar en sjukdom som går att bota. Björnklo gör den till ursäkt för sina falska äktenskapslöften till Valborg: "Min vän – en man lofvar mycket, när hans passioner tala", säger han (s. 84). Passionen

görs av Björnklo till en ansvarsfri zon, till en ursäkt för ohederligt beteende.

Cavarero diskuterar uppfattningen om kärlek som mest perfekt då eros isoleras från det ömsesidiga biografiska berättandets språk. Hon talar om den som en modern myt med ett uns av sanning, därför att traditionellt är det män som har kunnat se på kärleken så, medan kvinnor varit mer benägna att anamma en syn på kärlek som omfattar det biografiska berättandet. Genom en romantisk stereotyp har kvinnor därmed setts som sentimentala, med en benägenhet för fantasier kring kärleken, på ett sätt som verkat kväljande för förespråkarna av eroticismens envælde. Kvinnors så kallade sentimentalism hänger samman med en riktning mot den andre individens unika själv och en amorös scen, i vilken livshistoria och förkroppsligad existens är oskiljbara. En kärlek som utesluter det biografiska berättandets språk förutsätter ett snitt mellan kropp och själ och gör eros autonomt.³⁸⁶ Till grund för Björnklos syn på Valborgs starka kärlek och envisa tro på honom som löjlig, liksom för hans passion för Gertrud, ligger en sådan kärleksuppfattning som bygger på eros autonomi. Visserligen vill han ha gensvar från Gertrud men att hans känslor för henne skulle vara besvarade är inte lika viktigt som ömsesidigheten i känslorna är för Valborg. Han har inte samma behov som Valborg av att bli sedd som individ i kärleksrelationen. Hans status som sådan är självklar i den patriarkala borgerlighet som gestaltas i dramat. Som man är Björnklo den som ser och definierar och Gertrud får objektsstatus. Hennes personliga egenskaper är inte så viktiga. Hon ska erövrats och köpas med gåvor och löften om en framtid i lyx och umgänge i fina kretsar. Han beskriver henne som ett "barn" som "vet om kärlek lika mycket som hennes egen docka" (s. 91–92). Han är erövraren och i en maktposition där han kan sätta sig över sådant som Gertruds mognad och känslor. Valborg tappar respekten för Björnklo när hon förstår att hon inte är älskad. Respekten för honom som individ bygger på hans trohet och heder, vilket innefattar hans respekt för henne och därmed att han legitimerar henne som en värdefull individ.

Både i Valborgs agerande gentemot Björnklo och i skildringen av Thoras syn på sin ungdomsförbindelse gestaltas kärleken utifrån ett könsmaktsperspektiv. Det sker i termer av isolering och inkludering, rörlighet och instängdhet, individstatus och förtingligande. Skildringen visar också att

man och kvinna träder in i den heteronormativa kärleken från olika positioner. Mannen stiger in i relationen med en självklar position som autonom individ, vilken grundas i hans relation till offentligheten. I förhållande till kvinnan har han en suverän maktposition med rätten att begära. Genom att förhålla sig till kvinnan som vore hon ett objekt med en funktion för honom kan han behålla sin frihet i meningen autonomi och suveränitet. För kvinnan, däremot, är möjligheterna att framträda och bekräftas som individ begränsade. Kärleksrelationen blir för henne en möjlighet till befrielse från sin status som funktion i andra människors liv och till att bli betraktad och bekräftad för sitt unika själv. I denna mening ser kvinnorna i Agrells dramatiska världar i kärleken en möjlighet till frihet.

Kärleken som kroppens språk

Inte bara det att bli sedd som individ utan också kroppslig intimitet är viktigt i Valborgs kärlek till Björnklo. I åttonde scenen i första akten av *Dömd*, då Valborg vill prata med honom, uppmanar hon honom att sätta sig helt nära henne, och talar om att nu är hon så lycklig att hon är beredd att dö, som om hon ville iscensätta eller frammana den närhet de har haft tillsammans tidigare. Deras sexuella samvaro ges också avgörande betydelse i de moraliska anspråk som Valborg lägger på Björnklo. Hon talar om sig själv som Björnklos hustru inför Gud och med grund i detta agerar hon som om hon hade en överlägsen maktposition i förhållande till Björnklo. Hon förklarar att hon avser tvinga honom att ta sitt ansvar. Hon har Gud, rätten och sanningen på sin sida. I den syn som representeras i Valborgs repliker är den sexuella samvaron således grunden för deras förbund och den ställs över samhället och lagen. Det är denna som binder dem samman, inte i första hand samhällets och kyrkans äktenskapsvälsignelse. Gud associeras med sanning i känslorna och den sexuella samvaron ses som ett löfte om ansvarstagande från mannens sida med grund i denna känslomässiga sanningmoral. Eksköld i *Ensam* använder samma uttryck om den föräktenskapliga sexuella förbindelsen som Valborg gör. Han säger att hans kusin, som är far till Yngva, är Thoras make inför Gud men Eksköld gör ingen åtskillnad mellan Gud och kyrkan utan hävdar att Thora på grund av detta också måste

gifta sig officiellt, som om hon på så vis skulle sona en skuld till Gud. Kyrkans välsignelse och därmed samhället överordnas det sexuella samlivet. I Valborgs inställning visas en misstro mot de samhällliga institutioner som Eksköld tror på och stöttar.

I *Ensam* har också intimitet en betydelse i Thoras syn på kärlek. När hon förhör sig om allvaret i dottern Yngvas förbindelse med Allan frågar hon om Yngva har kysst honom i kärlek. I tillbakablicken på sin egen föräktenskapliga förbindelse menar hon emellertid att hon har gjort fel som gett sig i kroppslig kärlek utan att vara gift. I *Dömd*, däremot, är det främst kapten Björnklo som handlar fel. Han tar inte de sociala konsekvenserna av det han lovat med den intima förbindelsen med Valborg: ”Ni vet hur jag älskat, hur jag offrat allt för er, och ändå vill ni brännmärka mitt barn med namnet bastard” (s. 86). Hon har i sin kärlek överskridit samhällets normer för kvinnlig dygd och riskerar utanförskap, medan han inte är villig att uppoffra något för henne och barnet. Först när det står klart att Björnklo inte har älskat henne och heller inte kommer att ta sitt ansvar för henne och barnet anser hon sig vara en fallen kvinna. Hennes felsteg är inte det att hon har gett efter för ett erotiskt begär, utan det att hon har låtit sig luras av en man som sagt att han älskar henne utan att göra det.

Valborg ser på kärleken som en relation i vilken två människor betraktar varandra som unika individer och det erotiska begäret bidrar till sanningen i känslorna. Både uppfattningen om ett äktenskapserbjudande som en manlig hederssak och dygd knuten till kvinnans kropp förkastas av henne. Dygden ligger i att det erotiska begäret riktas mot en person som betraktas som en unik individ och att det finns en ömsesidig uppriktighet i begäret. Den syn på kärlek som framträder hos Agrell i *Dömd* och *Ensam* påminner om den som Claudia Lindén läser fram ur Ellen Keys texter. Lindén pekar på att Keys utveckling av tankarna om kärleken i *Lifslinjer I–III* (1903–1906) under 1800-talets sista decennier kan ses som en pendang till Lefflers och Benedictssons verk. Hon skriver vidare på tankar som hon diskuterade med dessa två författare.³⁸⁷ Hos Key skulle den personliga kärleken utgöra grunden för ett förhållande eller äktenskap, i vilket själen och sinnena förenas. I Keys erosbegrepp är andlig samhörighet och sinnlig lust en helhet.³⁸⁸ I Agrells version finns dock inga drag av kärleken som en filosofisk livshållning,

vilket Lindén finner hos Key. Den skapande kraft som Key ger kärleken kan dock jämföras med den förhöjda livsnivå och meningsfullhet som Agrells kvinnliga huvudpersoner finner i den. I *Dömd* och *Ensam* är kärleken en personlig angelägenhet av betydelse för individens frihet. Den är en arena där kvinnor kan realisera sitt begär att framträda med sitt själv för den andre, det vill säga som en hel individ med kropp och själ, och därmed bli befriad från en position med begränsad fysisk rörelsefrihet och som funktion i andras liv.

Kapten Björnklo i *Dömd* tillmäter, till skillnad från Valborg, inte den sexuella samvaron någon större betydelse för deras relation och inte heller för sin heder: "Men som vår Herre icke utfärdar några vigselattester, så blir inte vårt äktenskap sanktionerat förr än i himmeln – och det är – *långt* dit" (s. 83). Med underhållet som han vill ge Valborg så att hon kan sörga för deras gemensamma son köper han sin heder, medan penningtransaktionen i Valborgs ögon profanerar deras förbindelse och placerar henne i jämnhöjd med en prostituerad. Den cyniske Björnklo vet att han har både lagen och samhällsmoralen som stöd för sitt handlande: "Min vän, en man har full rättighet att smutsa ner sig med högra handen, om han bara tvättar sig ren med den venstra. Verlden skulle kunna kalla mitt anbud mycket honnett – honnett betyder hederlig, som ni vet" (s. 89). Agrell visar hur mannens juridiska och ekonomiska makt, liksom hans autonomi och suveränitet, påverkar inte bara synen på kvinnan och kärleken utan också hedern. Allt kan mannen köpa. Med samhällsmoralen i ryggen lägger Björnklo ansvaret för den sexuella förbindelsen helt och hållet på Valborg: "Derpå borde *ni* ha tänkt, inte jag" (s. 85), säger han när hon förklarar att hans namn kommer att rädda hennes mor från förtvivlan. Kvinnan bär både sin egen och mannens moral. Agrell visar, precis som Leffler i sin dramatik, hur mannen via samhällets institutioner och normer får tillgång till kvinnans kropp och hur den står i centrum för ekonomiska transaktioner som garanterar mannen sexuell ansvarsfrihet.

Agrell demonstrerar samtidigt både logiken i och paradoxerna runt kropp och själ i idealismens tankefigur kring den rena kvinnan. Valborg vägrar i sin syn på kärleken att låta kvinnan ensam ta ansvar för sexualiteten och Björnklo att svära sig fri från det. Med hans cyniska bekännelser visas

att mannen i själva verket är bärare av sexualitet precis som kvinnan, men att den kulturella regleringen läggs över på kvinnan. István Molnár menar att idealismens moraliserande inte vore möjligt utan en självklar känsla av den egna tidens och kulturens överlägsenhet gentemot andra kulturer och tider.³⁸⁹ Kravet på att sexualiteten och därmed också bäraren av sexualitet, det vill säga kvinnan, skulle representeras på ett förädlad och förskönat sätt, vilket Toril Moi påpekar, hänger ihop med denna tro på den egna kulturens överlägsenhet.³⁹⁰ Den borgerlige mannen kan härigenom representeras som upphöjd över sin materialitet och faktiska natur, vilket borgar för hans maktövertag. Genom att visa mannens faktiska natur istället för den idealiserade blir kritiken i *Dömd* mer omfattande än att bara gälla den borgerlige mannens sexualmoral. Idealismens fundament för tron på att människan befinner sig på sin högsta nivå rubbas. När sambandet mellan synen på kvinnokroppen, lagen, pengarna och mannens ansvarsfrihet lyfts fram, öppnas en reva i den idealistiska tankegången. Idealismens idégoods visas sanktionera mannens sexuella frihet utan moraliska konsekvenser.

En koja och ett hjärta

I *Dömd* diskuteras kärleken också med en vanligt förekommande fras i tidens scenberättelser: "Jag fruktade verkligen, att Gertrud skulle hänga fast vid den opraktiska gamla idén om 'en koja och ett hjärta' – men lyckligtvis misstog jag mig", kommenterar Gertruds ingifta faster förlovningen med Björnklo (s. 147). "En koja och ett hjärta" var vad den sentimentala berättelsens hjälte skulle föredra framför ett slott och en prinsessa. Han skulle följa sitt hjärta och sin heder i kärleken, vilket ställdes mot att gifta sig för pengar och en samhällsposition. Molnár skriver att kärlek och pengar är äktenskapsbildningens dubbla motiv. De goda hjältarna gifter sig av kärlek medan bovarna gifter sig för pengar. Grundschemat ser ut som följer: "[U]ng, fattig men hederlig ung man är förälskad i ung dam i välbärgad familj. Hon besvarar hans känslor. En annan ung man är också intresserad av samma flicka, men endast för att roffa åt sig hemgiften. Denne – i motsats till hjälten – lyckas skaffa sig en god position hos flickans familj. Hans avsikter avslöjas dock så småningom och föräldrarna ger sitt samtycke till

giftermålet mellan dottern och den hederlige unge mannen”.³⁹¹ Frasen ”en koja och ett hjärta” används också i *Sanna kvinnor* men står där för något negativt, nämligen för en romantisk kärleksmyt som uppmanar den unga flickan att följa sitt hjärta men som döljer en patriarkal ideologi som säger att kvinnor ska uthärda allt i äktenskapet. I *Dömd* används en större del av den sentimentala berättelsens grundmönster, med Olof som den unge mannen med hederliga avsikter och Björnklo som hans rival med tvivelaktiga motiv. I Agrells version av kärleksmotivet får emellertid inte hederligheten och kärleken sin lön. Istället avgår den omoraliske skurken med seger. Det är heller inte den skurkaktige rivalen som är ute efter pengar utan Gertruds familj, i synnerhet hennes mor, som vill åt Björnklos förmögenhet och sociala status. ”En koja och ett hjärta” ställs mot konvensäktenskapet, där de unga flickorna giftes bort för familjens status och pengar.

När Valborg i *Dömd* får veta att det är Björnklo som ska förlova sig med Gertrud gestaltas det på melodramatiskt vis i hennes kroppsliga reaktioner. Hon ”*vacklar, uppger ett skri, slår samman händerna öfver hufvudet och faller afsvimmad till golvet*” (s. 50). Den olycka som följer grusade kärleksförhoppningar tar sig kroppsliga reaktioner för flera av dramapersonerna. Gertrud, till exempel, lockas av de vackra och dyrbara gåvorna som hon får av sin rike fästman och hon sviker de äkta känslor som hon har för sin kusin Olof för grannlåten och moderns påtryckningar. Sedan bränner gåvorna henne som eld. Hon kastar sig ned i en stol och gråter efter att ha tagit emot ett armband i gåva från kapten Björnklo och önskar att hon vore död när hon måste säga till Olof att hon svikit hans kärlek därför att han är fattig. Hela familjen Hillner är i oråd på grund av fru Hillners ingrepp i de känslor som finns mellan Olof och Gertrud och hennes agerande i Björnklos svek mot Valborg. Professor Hillner drar sig undan och försjunkar i sitt arbete om idealen, Gertrud är opasslig när Björnklo kommer för att träffa henne. Olof har svår huvudvärk och Valborg drabbas av svindel och huvudvärk när hon får reda på att det är kapten Björnklo som är Gertruds blivande make. Sveket och kärlekslidandet gränsar till sjukdomstillstånd. Mest sjuklig är moder Lisen med sin periodiska sinnesförvirring och huvudvärk, som har plågat henne sedan hennes syster Hilma Hillner tog hennes barn ifrån henne. Tillståndet i familjen är så allvarligt att det formuleras som ett undergångshot

i Valborgs anklagelseakt under förlovningskalaset: "Dömd, dömd, utan att ens vara hörd! [...] O, skola vi alla gå under, bara därför att ingen vill höra mig" (s. 122).

Rosorna som Björnklo kommer med till Gertrud äger en viktig symbolik. Gertrud vill aldrig se dem mer. Moster Lisen talar om rosornas taggar, konstaterar att "[r]osor ä' falska" och säger att hon inte tål dem (s. 71). Inte heller Valborg vill ha dem: "Vet inte moster", säger hon i ett replikskifte med moster Lisen, "att rosor äro farliga för hufvudvärk" (s. 78). Ingen av kvinnorna vill ha kapten Björnklos rosor, och den kärlek som de symboliserar koppas via huvudvärken ihop med familjens sjukdomssymptom. Reaktionerna på rosorna förenar också de tre älskande kvinnorna som på olika sätt blir svikna eller tvingas att ge efter för samhällstrycket. Svindeln och huvudvärken skildrar styrkan i det lidande som drabbar den älskande kvinnan som blir berövad sin kärlekslycka eller blir tvingad att ingå ett äktenskap på andra grunder än kärlek. Det kan jämföras med sjukdomssymptomen i Lefflers "En räddande engel", där de uttrycker det erotiska begärets kroppsliga upplevelse som något främmande och skrämmande för den unga flickan.

Samtidigt ges den lyckliga kärleken, som bygger på två individers ömsesidiga kroppsliga och själsliga förbund, en helande kraft i Agrells dramer. I *Ensam* ska kärleken lindra de lidanden och umbäranden av det sociala utanförskapet som satt spår i Yngva: "Tala varmt, doktor. En själs helande beror af edra ord", säger Thora till doktor Sandén när han ska försöka förmå Eksköld att låta Yngva och Allan gifta sig (s. 58). I Allans kärlek är Yngva en unik individ, så som hon är för sin mor. Allans kärlek och acceptans av henne kan hela den trasiga självsyn som hon fått genom omgivningens kränkningar av henne för *vad* hon är. Ett äktenskap med honom byggt på kärlek och därmed hans öppna erkännande av henne inför samhället ger henne dessutom något som varken hennes mor eller doktor Sandén har lyckats åstadkomma, nämligen en social acceptans utan att hon behöver dölja sitt ursprung. Kärleken framställs som en kraft, inte transcenderande på den filosofiska nivå, så som Lindén finner i Ellen Keys syn på kärleken, men helande och med möjlighet att ställa samhällets orättvisor tillrätta.³⁹²

Frihet

Ensam är det drama i studiens primärmaterial som tydligast och starkast gör anspråk på att kvinnan är en individ i egen rätt. Det i termer av att räknas som människa, och i opposition mot idéer i vilka kvinnans kroppsliga dygd är den moraliska kärnan i samhällsbygget. Människostatus används som motsats till att reduceras till kropp och materia med en funktion för mannen och samhället. *Ensam* visar hur idealismens moral, som präglar den borgerliga samhällspraktikens kontroll av kvinnokroppen, i själva verket är mannens sätt att avlasta sig ansvar på kvinnan för att bevara sin autonomi. Genom att inte vika från sin syn på heder och sanning vägrar dramats kvinnliga huvudperson att axla detta ansvar. Både Thora i *Ensam* och Valborg i *Dömd* kräver en ny ansvarsfördelning, i vilken män och kvinnor bär ansvar för sin egen sexualitet och som präglas av ömsesidig respekt för varandra som individer. Frihet för kvinnan handlar om att bli fri från att bära mannens moraliska skuld. I skildringen av hur Allan och Yngva bryter med föräldrarna och deras principer, för att gå en egen väg, visas ett uppbrott från den rådande ordningens syn på kärlek, sexualitet och moral. Individen och kärleken ska stå fri från ansvar för familjens ekonomi och ägandeförhållanden, liksom från de strukturer för respektabilitet, social inkludering och utanförskap som de skapat. Den ska involvera två individer som ömsesidigt ser varandra och som var och en har en självständig relation till samhället.

Via motivet modern och den fallna kvinnan problematiseras skärningspunkten mellan kropp och kulturella strukturer i Agrells dramer. Synen på kvinnan som samhällsfunktion och kompletterande del av mannen ifrågasätts med kravet på att en mor ska ha rätt att betraktas som en självständig människa. Kvinnan som individ i egen rätt skrivs fram i relation till normens kvinna som är idealiserad som dygdig ung flicka, hustru och mor eller konstrueras som dessa ideals motsats: den fallna kvinnan. Liksom i Lefflers *Hur man gör godt* visas hur kvinnokroppen blir en vara i borgerlighetens spel om sociala positioner och förmögenhet. En borgerlig patriarkal diskurs i vilken kvinnans kropp betraktas som egendom för en enskild man eller för samhället kritiserar. Hindren för förändring i lagen, konventionen och traditionen synliggörs.

I *Dömd* och *Ensam* är moderskapet och kärleksrelationen de arenor, där kvinnan i mötet med den andre kan konstitueras som individ. Även relationen mellan kvinnan och Gud, det vill säga tron, blir en sådan arena. Både Valborg och Thora vänder samhället ryggen och konstituerar sig själva som individer genom sina handlingar. Dessa visar deras själsliga egenskaper, som ligger till grund för relation med Gud. Den framskjutna plats som egenskaperna får i personteckningarna kan ses som ett motstånd mot den rådande diskursens konstruktion av kvinnan som enbart kropp och funktion för andra. I Agrells dramer flyttas fokus från kvinnans kropp till hennes personliga egenskaper och handlande. Ansvaret för samhällsmoralen läggs på både mannen och kvinnan. I dramernas vision om den sanna kärleken reses anspråk på att hela människan – kropp och själ – måste omfattas. I skildringen av moderskapet argumenteras för kvinnans människostatus med grund i hennes ontologiska villkor som unik förkroppsligad relationell individ.

Trohet mot och omsorg om andra, liksom trohet mot de egna känslorna, är dygder i idealismens moral som gestaltades i pjäs efter pjäs på 1800-talets teaterscener. För kvinnan kombinerades de med underordning och osjälvständighet. Agrells kvinnokaraktärer kombinerar dem med egensinnighet och visar sitt missnöje med underordningen och orättvisan som den bygger på. De kämpar för sig själva och dem som står dem nära. Förhållningssättet till idealismens moraldiskurs på teatern kan därigenom betraktas som ambivalent. Agrell både opponerar sig emot den och använder sig av dess idealiserande drag i teckningen av de kvinnliga rollfigurerna. De kvinnliga huvudpersonerna positioneras enligt den gängse samhällsordningen som sociala objekt, men de förses med egenskaper som trohet och omsorg om andra. Objektpositionen framvisas som orättfärdig och samhällsmoralen för kvinnor, kärlek och äktenskapet gestaltas som förljugen. En konventionell konservativ moral kring kvinnan och kärleken hålls fram som delar av en patriarkal diskurs som gör mannen till ett ansvarsfritt subjekt i kärleken och överhuvudtaget i relation till kvinnor och barn.

Den självständiga kvinnan som har omsorg om sitt barn kan läsas som en bild för en alternativ socialitet till den rådande patriarkala ordningens. I denna nya ordning värderas människor för sin moral och sina handlingar, inte för sina sociala positioner. Den bygger på att kvinnan betraktas som

ett kunskapssubjekt och därmed kan bidra till samhällsupbyggnaden på samma villkor som mannen, men, i kraft av sina erfarenheter, från en annan position. I Lefflers drama *Hur man gör godt* omfattar den nya ordning som Blanka, Svea och Agnes går emot en omstöpning av samhällets klassrelationer. Deras agerande kan ses som en politisk handling som leder mot frihet, enligt Hannah Arendts idé om att sådana har kvaliteten att initiera något nytt med oförutsägbart resultat.³⁹³ I Agrells *Ensam* går Yngva och Allan mot en ny socialitet, men den rör sig inom borgerlighetens rāmärken. När arbetare nämns indikerar de att den borgerlige och aristokratiske mannen är det enda kunskapssubjektet och pekar ut grundvalen för detta: åtskiljandet av kropp och intellekt, i vilket arbetaren står för kropp och den borgerlige och aristokratiske mannen för intellekt. Något anspråk på en position som kunskapssubjekt för arbetarklassens kvinnor och män reses dock inte i Agrells *Ensam*. Det är de två medelklasskvinnorna Thoras och Yngvas anspråk på att vara tänkande individer och att värderas utifrån sitt handlande som står i centrum.

KAPITEL 6

”Detta är endast skörden – skörden av hvad vi båda sådde” – identitet och kärlek i Benedictssons *Final* och *I telefon*

Kärleks- och äktenskapsintriger finns med i de flesta pjäser ur den pjäserkorpus på Kungliga Dramatiska Teatern och Nya Teatern från 1880-talet som jag har undersökt, men de har olika dramaturgisk funktion. Ibland utgår huvudintrigen från en kärlekskonflikt, ibland genererar den en underordnad intrig som skapar spänning och retardationer eller tillför en känslomässig appell i läsar-/publikittal. Kärleken och äktenskapet är den arena som den goda moralen, hedern och dygden ofta utövar sina strider på. Två unga människor hyser starka känslor för varandra, men har hinder att komma över innan de kan få varandra. Dessa kan ligga i karaktärsbrister hos dem själva eller orsakas av yttre omständigheter. Det kan vara den äldre generationen och deras sociala och ekonomiska krav på kärleken som står i vägen, men också att den ena parten på något sätt har svikit eller burit sig ohederligt eller osedligt åt på ett sätt som fått sociala konsekvenser. Strax före slutet upplöses hindret. Till exempel kan det visa sig att de ohederliga dragen hos den åtrådda beror på ett missförstånd, en hemlighet som personen av hänsyn till andra inte har kunnat yppa, eller att föräldrarna faller till föga för den älskades goda karaktär och tillskyndar äktenskap, trots att de från början stöttat en mer välbeställd äktenskapskandidat. Den fattige men gode mannen kan också visa sig få ärva eller veta att han är av aristokratisk börd. Den rika förekomsten av kärleksintrigerna och utformningen av dem

antyder att de sociala normerna, de ekonomiska övervägandena och hänsynen till familjen som kom i konflikt med individens kärlekslycka var centralt och problematiskt i 1800-talets samhälle. Därmed var konflikten också viktig för en teater med en didaktisk socialiserande funktion att gestalta.

Adriana Cavarero beskriver kärleken som en relation i vilken den älskade är unik för den som älskar, och menar att det därför inte är svårt att förstå varför älskande i årtusenden har utmanat konventioner och sociala regler, överskridit kastgränser och undergrävt hierarkier. Sådana strukturer begränsar sig till att definiera *vad* någon är och, allt vanligare, *vad* någon har. Sociala kvalifikationer blir på så vis den yta som på ett icke-autentiskt vis reflekterar *vem* en individ är och som måste rivas sönder av älskande.³⁹⁴ Inträdet till det borgerliga konvensäktenskapet byggde i högsta grad på sociala kvalifikationer hos de blivande makarna. Om kärlek lämnades över till individens känslor och åtrå riskerade den att omkullkasta borgerlighetens sociala ordning, liksom ett nätverk av relationer som byggde på föreställningar om dygd och heder. Den hotade också den patriarkala maktrelation som doldes i normaliserandet av äldre mäns äktenskap med tonårsflickor. Idealismen förordade att kärleksintrigerna skulle sluta i försoning. Sann kärlek, ekonomisk och social vinning, liksom den yngre generationen och den äldre, skulle förenas.³⁹⁵ Teatern försåg både unga och gamla med en moral som bibehöll ordningen och dessutom bidrog med en katharsisliknande effekt för individen.

Konflikten mellan individens kärlekslycka och det kollektivt bästa som måste hanteras av berättelsens hjälte eller hjältinga är, som tidigare framhållits, ett typiskt drag för det sentimentala narrativet och jag har visat hur det återkommer och turneras i Agrells och Lefflers dramatik. Kärlek och intim samhörighet med en man visar sig vara en omöjlighet för de kvinnliga huvudpersonerna i de flesta av Agrells och Lefflers pjäser. Hindret ligger i struktureringen av det heteronormativa begäret, framför allt i mannens maktposition, och strävan efter autonomi och suveränitet, vilket gör kvinnan till ett objekt. I föreliggande analys av Victoria Benedictssons *Final* visar jag hur en sådan strukturering av det heterosexuella begäret monteras ned, till den punkt då både mannen och kvinnan står helt avklädda det kapital som gjort dem attraktiva på den borgerliga äktenskapsmarknaden. Analysen

belyser hur destruktiviteten i borgerlighetens genusnormer och i maktrelationen mellan make och hustru avtäckts. Jag frilägger även en diskussion om kärlekens möjlighet.

Barn som blivit separerade från en eller båda sina föräldrar är, som jag nämner i analysen av *Elfvan*, ett återkommande motiv i de dramer som utgör undersökningens material. De förekommer som dramapersoner i pjäserna eller omtalas i dialogen, ofta i retrospektiv när de berättar om sin barndom. I Agrells *Räddad* är huvudpersonen Viola uppvuxen med sin mor. Fadern har dött till följd av sitt utsvävande leverne. I *Dömd* har både Valborg och moster Lisen varsitt så kallat illegitimt barn som de tvingats skiljas från, och Olof har förlorat båda sina biologiska föräldrar och via en fosterfar placerats i professor Hillners hem. Motivet används i dessa pjäser för att på olika sätt kritisera borgerlighetens moral och syn på äktenskapet. De utomäktenskapliga, de adopterade och de föräldralösa unga människorna gestaltas också med ett annat förhållningssätt till borgerskapets restriktiva normer för kärleksrelationer och för äktenskapet än de som vuxit upp i intakta borgerliga kärnfamiljer har. Det är symptomatiskt att det är Yngva, som är född utom äktenskapet, och den adopterande Allan som gör upp med familjerektionerna i det förflutna och med föräldragenerationens dygd- och hederstänkande. De blir bärare av normbrott och förändring. Samma mönster finns i Lefflers *Elfvan*, där det är en föräldralös flicka uppvuxen bara med sin far som bryter mot genusnormerna och söker ett äktenskap som är något annat än konvensansens. I *Hur man gör godt* är det också en flicka född utom äktenskapet som bryter upp från både sina äktenskapsutsikter och borgerlighetens moral för att medverka till något nytt. I Benedictssons *I telefon* befinner sig Siri i samma prekära situation som Olof i *Dömd*. Hennes föräldrar är döda och hon lever med sin farbrors familj och uträttar kontorsarbete för farbrodern. I analysen kommer jag att visa hur hon tillsammans med sin kusins fästman Birger går i bräsch för en ny relation mellan kvinnor och män. Hur kärlek bortom den rådande ordningens strukturer kan vara beskaffad belyses också i ett samtal som äger rum mellan huvudpersonen Siri och Birger.

Bettys och Siris sociala positioner skiljer sig åt, men båda är bärare av en vision om ett nytt slags identitet för borgerliga kvinnor, vilken innefattar en syn på dem som unika individer. I analysen av pjäserna visas hur detta

betraktas som förutsättningen för en ny relation mellan män och kvinnor, för kärleken och för en ny heterosexuell begärsstruktur. Före analysen av pjäsernas identitets- och kärleksteman behandlar jag funktionen för de melodramatiska genredragen i Benedictssons *Final* och *I telefon* i jämförelse med Agrells och Lefflers pjäser.

Siri – dramaturgisk position, gestaltning och receptionslogik

I enaktaren *I telefon* (1887) finns det tydligaste exemplet i studiens material på en huvudperson som befinner sig i utanförskap i den familj hon lever i. Den föräldralösa 17-åriga Siri bor och arbetar i sin välbeställda farbrors hem. Hennes sociala underlägsenhet framställs genom en parafra på sagan om Askungen. I öppningsscenen får vi veta att hennes kusiner ska gå på bal medan hon själv ska vara kvar hemma och arbeta, därför att hon inte har någon klänning som passar för tillfället. Siri får också hjälpa sin kusin Ida att förbereda sig för balen genom att sy i en handskknapp åt henne. Hon måste också beundra den *pas de deux* som de två yngre flickorna ska uppföra i "elevernas blomsterdans" på balen.³⁹⁶ När familjen ger sig iväg till balen och Siri lämnats kvar, kastar hon sig ned vid skrivbordet och gömmer ansiktet i händerna men torkar tappert tårarna när pigan Nilla undrar om hon är ledsen för att hon inte får åka med. Siris ekonomiskt och socialt underordnade position bidrar till hennes utanförskap. Det kombineras med att hon har ett frimodigt sätt. Hon konstrueras som något av ett rättframt, öppenhjärtigt naturbarn, som påminner om Lefflers Elfvan i dramat med samma namn.

När handlingen når den punkt att relationen mellan Siri och Birger djupnat, kopplas frimodighet och naturlighet till äkthet och sanna känslor. Siri kontrasteras mot kusinen Ida som vill ha "prinsen" Birger på grund av hans ställning och pengar. Likt Olof i *Dömd* ingår Siri i ett paradigm där naturlighet och äkthet ställs mot ytlighet, orättfärdighet och falskhet. Jag har visat etableringen av dualismen djup/yta i pjäserna av Agrell och Leffler. Medan den hos dessa dramatiker är knuten till en melodramatisk polarisering av huvudpersonen och en person i antagonistisk ställning med ett

maktövertag, kontrasteras två mer jämbördiga dramapersoner i Benedicts sons enaktare. Siris underlägsna sociala position kan heller inte skyllas på någon av dramapersonerna. Hon har hamnat i den på grund av ren otur. Hennes föräldrar har dött. Ida utgör inget hot mot att Siris situation ska förvärras. Det visar sig också i slutet att de två flickorna egentligen inte är rivaler om samme man och någon strid dem emellan kommer inte till stånd. Kontrasteringen av Siri och Ida bidrar inte, som i motsvarande fall i Lefflers och Agrells pjäser, till att generera handlingen utan tjänar till att lyfta fram spänningen mellan autenticitet och falskhet, som ligger på dramats tematiska nivå. Den bidrar också till att skildra Siris karaktärsdrag.

I telefon inleds med att Siri ensam på scenen talar i telefon med en person som hon tror är hennes vän Kalle. Sedan presenteras hennes reaktion på den situation hon befinner sig i. Litteraturvetaren David J. Denby skriver att föreställningen om en mottagare är avgörande i det sentimentala narrativets struktur. I dess receptionslogik gör reaktionen hos ett observerande subjekt att representationen blir meningsfull.³⁹⁷ Presentationen av Siri ingår i en sådan receptionslogik. Läsaren uppmanas att känna sympati med Siri, med grund i hennes position av underläge och framställningen av henne som ett rättframt barn. Hennes tårar över att inte få åka med på balen förstärker konstruktionen av en sådan åskådarposition. Läsaren/åskådaren ska ställa sig jämsides Siri och känna med henne. Scott S. Bryson menar att det sentimentala borgerliga dramats åskådare alltid måste kunna se något slags mänsklighet i rollfiguren som hon eller han kan känna igen sig i.³⁹⁸ Illusionen av en samtida borgerlig livsmiljö och rollfiguren som inte fick vara för extrem skapade en närhet som ytterst skulle möjliggöra åskådarens identifikation och acceptans av det dygdens universum som skapades i representationen på scenen.³⁹⁹ Ett liknande dygdens rum skapas kring Siri. Barnets olycka i kombination med orättvisan blir med Sara Ahmeds terminologi det cirkulationsobjekt som ska attrahera läsarens/publikens känslomässiga engagemang och bidra till att skapa acceptans för dramats moral och idéer. Det finns ytterligare ett tillfälle då Siri gråter, nämligen när Birger för på tal sitt barndomshem och moderns kärlek. Det är inslag som visar Siris bristtillstånd och även situationer och känslor som en läsare/åskådare kan känna igen och därigenom förstå Siris ledsnad. Genom att använda sig av

en typifierad karaktär – den goda föräldralösa unga flickan i askungepositionen – skapar Benedictsson en rollfigur som publiken kan sympatisera med, trots att hennes beteende strider mot sedlighetens lagar. Det dygdens rum som etableras runt Siri gör att skildringen blir förenlig med idealismens moral, trots att hon tillbringar kvällen ensam med en man på morbroderns kontor medan resten av familjen är borta. Genom en sådan konstruktion av Siri uppmanas åskådaren att ta ställning mot de normer som ställer henne utanför den borgerliga gemenskapen.

Betty – dramaturgisk position, gestaltning och receptionslogik

I Benedictssons *Final* har vi att göra med en huvudperson i en utsatt position, fast på ett annat sätt än Siri. Betty Bruhn framställs inte som socialt underlägsen och heller inte som maktlös på ett ekonomiskt och juridiskt plan. I ett replikskifte med medicine kandidat Rönne får vi emellertid reda på att fru Bruhn har ett hjärtfel och att hon "spela[r] tärning om sitt lif".⁴⁰⁰ Det gör hon för att leva upp till rollen som balernas drottning och därmed vinna sin mans beundran och kärlek. Att spela dockhustru riskerar att fullständigt utplåna denna medelålders kvinna både mentalt och fysiskt. Borgerlighetens ytlighet, upptagenheten vid pengar och status, liksom dess inflytande på normerna för kvinnlighet underordnar Betty och gör henne utsatt. Inte heller i detta av Benedictssons dramer finns på melodramens vis någon polarisering mot en antagonistisk person och på så vis skiljer sig konstruktionen av detta drama från andra av materialets helaftonspjäser, som till exempel *Sanna kvinnor*, *Hur man gör godt*, *Räddad* och *Dömd*. Betty och hennes man är respekterade för hans affärsframgångar, sitt påkostade vackra hem och sina överdådiga fester. Det är ytligheten i hennes liv som är hennes fiende. Hon lever som en vacker klenod i makens konstsamling. Djup och yta polariseras mot varandra i *Final*, precis som i flera av de andra pjäserna i materialet. Yta knyts till festen, liksom till det liv i rikedom och skönhet som ger paret Bruhn deras beundrade plats i den borgerliga societeten. Djup förbinds med de moraliska och kärleksfulla handlingar som Betty Bruhn utför för sin make, men också med sanningssägaren kandidat Rönne som

kommer som vän och stöd till paret Bruhn också när den sociala och ekonomiska ruinen är ett faktum.

I *Final*, liksom i Lefflers "En räddande engel" och *Hur man gör gott*, möter vi den kvinnliga huvudpersonen genom de andra dramapersonernas repliker i första akten. Den är uppbyggd som en samling tablåer: grupper av festens deltagare och deras samtal fokuseras en stund för att tona ut och fokus flyttas till en annan grupp och deras samtal. Bilden av Betty Bruhn som en glättig kokett festdrottning bekräftas när hon själv framträder. Festens bild av Betty kontrasteras mot hennes framträdande i slutet av första akten, då hon visas avsminkad i morgonrock, trött och uppgiven. Motsättningen visar det spel som Betty deltar i på festen. Från och med andra akten ställs läsaren nära och jämsides den demaskerade Betty, som är centrum i scenerbättelsens moraliska utsaga. Det är först nu som hennes besvärliga situation etableras tydligt. Det är därefter inte hennes sjukdom eller val att kliva ur rollen som vacker, åtråvärd kvinna som skapar dramatisk spänning eller utgör konflikten, utan haveriet av det lyxliv som hon och hennes man lever. Att direktör Bruhn har förskingrat pengar från banken där han arbetar genererar den fortsatta intrigen.

Precis som för Siri i enaktaren *I telefon* skiljer sig konstruktionen av Betty från Agrells och Lefflers huvudpersoner, i och med att hennes goda egenskaper inte uppenbaras från början utan avtäcks gradvis. Först när hon gått ur rollen som balernas vackra drottning och i andra akten på allvar försöker samtala med sin man, visas hennes moraliska integritet och sanningslängtan. Hon backar inte från sitt beslut att sluta spela sin ingeny-roll och trotsar sin makes önskan att hon ska göra sig vacker. Hennes kärlek till maken förefaller trots det gränslös. I tredje akten är hon beredd att offra sitt äktenskap för att han ska undvika fängelsestraff och kunna börja om utomlands tillsammans med Saima, en yngre kvinna, som han är kär i. Bettys handlande i hela tredje akten visar hennes styrka och kärleksfulla omsorg. Bettys moral och handlingskraft växer i takt med att situationen förvärras för henne och hennes man. Slutet på sista akten är mycket dramatiskt, med direktör Bruhn som låser in sig på sitt rum med en revolver, innan stadsfiskalen kommer för att häkta honom för förskingring. Någon rätttegångsliknande scen som i *Räddad* och *Sanna kvinnor* finns inte, men hela sista akten är en

fortsättning på Bettys avklädning i andra akten och en uppgörelse med det liv som paret Bruhn har levt.

Den tysta visuella gestaltningen

Det visuella berättandet i Benedictssons *Final* är framträdande i scenen alldeles innan ridån går ned för första akten och Betty Bruhn genomgår sitt förvandlingsnummer, från festernas vackra ungdomliga drottning till en trött och betydligt äldre kvinna:

([...] Sedan han försvunnit, går hon ett slag öfver golfvet. Hela spänstigheten i hennes hållning är borta med ens. Hon sjunker ned i en ämma vid bordet.)

Ah – jag kan inte mer! (Stirrar slött framför sig ett ögonblick, låter så ansigtet sjunka ner på bordsskifvan. Vid ljudet af pigans steg spritter hon upp och återtager sin eleganta hållning.) (s. 49)

([...] klädd i en lång ljus morgonrock. Håret slädkammadt och sminket aftvättadt. Hon ser gammal ut; dragen slappa och hållningen dödstrött. Hon bär ett ljus i handen, hvilket hon för ett ögonblick sätter på divanbordet medan hon går fram till fonddörren, öppnar den och lyssnar utåt. Stänger så dörrarne igen, stannar ett ögonblick midt på golfvet och tycks eftersinna. Tar ljuset och går öfver golfvet, mödosamt, stödjande sig mot möblerna. Lyssnar vid direktörens dörr, öppnar den sedan och lyser ditin med ljuset. Drager sig tillbaka och stänger dörren. Läger handen ett ögonblick öfver ögonen och lutar sig tungt mot dörrposten, samlar sina krafter och tar ett par steg mot sina rum; stannar, vänder sig och går fram till spegeln, sätter ljuset upp till sitt ansikte och betraktar det länge och uppmärksamt, med djupt allvar. Skakar dystert på hufvudet). Du är för gammal min vän. Det blir att ge tap! (Vänder sig med en tung suck och går långsamt mot sitt rum, vacklar till, hugger fast i en stolrygg men tappar ljuset, som släcks. Hon böjer sig ner med ansträngning, tar upp det och går, utan att tända det, fram mot sina rum, hopsjunken av trötthet.) (s. 52).

Scenanvisningarna anger ett visuellt berättande som skiljer sig från det i Agrells och Lefflers dramatik. Det är till exempel av annat slag än i den scen i *Sanna kvinnors* exposition, som visar hur mor och dotter smyger på varandra och lyssnar utanför sovrummen. Det visuella berättandet i *Final* bidrar med information som för intrigen framåt istället för att stanna upp det tidsmässiga förloppet för att poängtera det känslomässiga eller moraliska dilemmat. Det har inte heller samma statiska komprimerade komposition som slutscenen i *Räddad* med Viola och den döda sonen. I *Sanna kvinnor* är det främst belysningen och kvinnornas smygande över scenen som är de visuella medlen och i *Räddad* är det en komposition av kostym och rekvisita. I de ovan nämnda scenerna i *Final* är det istället skådespelerskans agerande, hennes mimik och plastik som främst ska bidra till gestaltandet.

För att reda ut skillnaderna i den visuella tekniken går jag till Roland Barthes läsning av Denis Diderot i essän "Diderot, Brecht, Eisenstein" (1973). Här beskrivs Diderots välkomponerade tablå som en helhet, i vilken delarna fungerar tillsammans i ett enda syfte och genom sin korrespondens med varandra formar en enhet. Bilden kan liknas vid en hieroglyf, i vilken historien, nuet och framtiden kan avläsas i en enda blick. Den ska kunna tas in i ett enda ögonblick och då förmedla den största möjliga mening och njutning. Barthes väljer ordet överklig för att poängtera det artificiella i en sådan komprimerad bild och påpekar att den håller fram sin egen komposition. Med Lessings terminologi avbildar den ett pregnant ögonblick.⁴⁰¹ Presentationen av Viola i slutscenen, där hon iklädd svart slöja, med sitt döda barn insvept i en svart sjal i famnen och med vita hyacinter i handen, säger att hon ska gå till sin moders grav är den teknik som kommer närmast denna beskrivning av ett pregnant ögonblick. Kostym och rekvisita förstärker varandra för att visa Violas förtvivlan och känslomässiga svärta. Bilden representerar samtidigt resultatet av hennes destruktiva äktenskap och den maktlösa position som hon har befunnit sig i. Dessutom indikerar den en framtid utan hopp. De vita blommorna pekar på en skönhetssträvan samtidigt som överlastningen – det döda barnet i den svarta sjalen, den svarta slöjan, de vita blommorna – håller fram det artificiella och komponerade i scensekvensen. Den bildmässiga kompositionen i *Sanna kvinnors* exposition är inte ögonblicklig utan mening förmedlas via en bildsekvens som marke-

ras och avgränsas av att scenen, enligt dramats scenanvisningar, mörkläggs. Sekvensen är egentligen en repetition av samma bild: först smyger modern över scenen för att kontrollera att Berta har gått och lagt sig och sedan gör Berta detsamma, för att se att modern inte sitter uppe. Upprepningen och mörkläggningen av scenen framhåller det artificiellt skapade i kompositionen och ger dessutom en inramning som skär av bilderna och skapar ett avbrott från den tidigare dialogen. De två långa scenanvisningarna i *Final* visar fru Bruhn i ett oavbrutet tidsmässigt förlopp. Här finns inget i rekvisita eller kostym som skapar hieroglyfens effekt, inte heller någon ljussättning som ramar in och beskär bildkompositionen. Snarare än att hålla fram det artificiella röjer tekniken en strävan att dölja det skapade och producera en illusion av verklighet.

Samtidigt antyder Betty Bruhns överdrivna gester – hon vacklar till, får ta tag i en stolsrygg, tappar ljuset och måste anstränga sig för att böja sig och ta upp det, lägger handen för ögonen och lutar sig tungt mot dörrposten – ett teatralt agerande som vetter mot den melodramatiska överdriften. För att reda ut det teatralas funktion i scenen jämför jag med vad Toril Moi skriver om tarantella-scenen i *Et dukkehjem*. Moi menar att den är melodramatisk i ordets alla vanliga bemärkelser: den bjuder på musik och dans, och är placerad på ett sådant vis att den signalerar att en hemlighet kommer att avslöjas. I sin fortsatta analys bygger Moi på den opposition mellan absorption och teatralitet som Michael Fried har noterat i Diderots estetik.⁴⁰² När Nora dansar tarantellan uttrycker hennes kropp ett själsligt tillstånd. På så vis är hon fullständigt äkta och oteatral. Med andra ord: Noras dans visar ett absorberat tillstånd. Samtidigt blir hennes kropp teatraliserad, dels av henne själv, då hennes dansföreställning är hennes strategi för att skjuta upp Torvalds upptäckt av Krogstads brev, dels också av de två män, Torvald och doktor Rank, som betraktar dansen. Moi menar att de ser på den med en halvpornografisk blick. För dem är Noras dans ett framvisande av kroppen; deras blick avhumaniserar Nora och gör henne till en mekanisk docka. Moi ställer männen mot Linde, som vet om Noras hemlighet och som ser både Noras smärta i dansen och att männen inte ser den. Tarantella-scenen bjuder således in publiken att betrakta blickarna på Nora – Torvalds och doktor Ranks å ena sidan, fru Lindes å den andra – men gör så utan att

be publiken välja mellan de två olika perspektiven.⁴⁰³ I skildringen av Betty Bruhns demaskering, däremot, skildras inte några andra dramapersoners blickar på henne. Läsarens/publikens blick ska riktas direkt mot Betty, som befinner sig ensam på scenen, och se hennes resignation och lidande som det teatrala agerandet ska gestalta. Läsaren/publiken ska alltså inta en position som motsvarar Lindes i Mois analys av *Et dukkehjem*.

Den visuella framställningen av den avklädda Betty ska frammana en åskådarblick som kontrasterar festdeltagarnas blick på fru Bruhn och hennes ingeny-föreställning i första aktens början. På festen teatraliserar rollfiguren Betty sig själv. Två fröknar ser och kommenterar det artificiella i denna teatralisering men anar inte den person som publiken får se i demaskeringsscenen. Även om scenanvisningarna i den sistnämnda scenen antyder att skådespelerskan bör spela teatralt finns inget performativt i rollfigurens situation eller agerande, utan skådespeleriet ska otvetydigt gestalta ett absorberat tillstånd. Skådespelerskan och hennes sceniska inramning ska, så som jag tolkar scenanvisningarna, ge illusionen av en omedvetenhet om publiken, och strävar mot att få den att glömma att detta är teater. De teatrala gesterna som beskrivs ska alltså skildra ett autentiskt handlande, i motsats till det uppvisande, performativa som Betty ägnar sig åt på festen. I den meningen liknar det visuella berättandet den naturalistiska dramatikers, till exempel den så kallade pantomimscenen i August Strindbergs *Fröken Julie*, i vilken Kristin går ensam i köket och sköter sina sysslor.⁴⁰⁴

Liksom i *Final* blir det tydligt att *I telefon* i hög grad är komponerad för att ge skådespelerskan och hennes rollprestation stort utrymme på scenen. Enaktaren inleds med den monolog där Siri talar i telefon. Birgitta Holm har påpekat att telefonen var en teknisk nyhet som Benedictsson använder dramaturgiskt.⁴⁰⁵ Den blir ett föremål i berättandet som ger Siris monologsken av autenticitet och illusion av verklighet. I enlighet med naturalismens teknik medverkar den till att kunna ställa fram en person på scenen som till synes handlar omedveten om att hon är iakttagen av en publik. Iscensatt utgör den kvinnliga skådespelarens rollprestation anslaget till berättandet och bruket av tidens högteknologi bidrar till nymodigheten i scenspråket. Benedictssons ambition att ge utrymme åt skådespelerskans ekvilibrist i *I telefon* och *Final* tydliggörs också när de betraktas mot bakgrund av Benedictssons

enaktare *Romeos Julia* (1890). I denna pjäs är tanken om skådespeleriet än tydligare integrerad i kompositionstekniken. I *Romeos Julia* är huvudpersonen en skådespelerska. Hon tar emot besök i sitt hem av en beundrare som en gammal bekant introducerar. Huvudpersonen går växelvis in i rollen som Shakespeares Julia och ut ur den för att framträda som skådespelerska och därefter uppträda som privatperson framför beundrarens blick. Genom att visa skillnaden mellan rollfigur, skådespelerska och privatperson raserar hon hans uppfattning om skådespelerskor som sexuellt lättillgängliga.⁴⁰⁶ Det är en uppbyggnad som till större delen av dramat bygger på skickligheten hos den skådespelerska på scenen som spelar fiktionens skådespelerska. Det gör också *I telefons* inledande monolog och demaskeringsscenen i *Final*.

Att visa människan bakom masken – ett begär på liv och död

I första akten befinner vi oss, som tidigare nämnts, på en fest som hålls i direktör Bruhns och hustrun Bettys hem. Några av husets gäster, två fröknar, skvallrar om Betty och säger att hon ser ung ut – "[m]an kunde tro, hon var tjugo år" – men att detta är "[k]onstens triumf" och "onatur" (s. 6). Betty har en "depraverad smak" (s. 6). Det är "synd och skam" att se "henne kokettera och klatscha med ögonen för sin egen man", tycker damerna: äktenskapet har varit en "lögn från början" (s. 7). En tredje dam ansluter sig till sällskapet och de fortsätter med sina reflektioner över kvinnor som det "blir osedligt bara att se på" när de dansar. De konstaterar att de syftar på samma kvinna, nämligen Saima Rönne som dansar mycket med direktör Bruhn men att hans fru ju är van vid hans "snedsprång" (s. 7–9). Det har gått så långt att frun bara anställer vackra städerskor enkom för att hålla sin "rikskurtisör" till man hemma (s. 10). "Hvilket djup av moralisk smuts!" utbrister kvinno-sakskvinnan bland dem, Fröken Sandgren (s. 11). De tre frökarna förstår inte hur direktör Bruhn har kunnat gifta sig med den fyra år äldre Betty men om honom har de bara lovord. Han är älskvärd, stilig och driftig: "som klippt och skuren till affärsman" (s. 13). Det solkiga äktenskapet har dock en vacker ram: de påkostade festerna och den vackra villan på landet fylld med utsökta konstföremål. Utifrånblicken på Betty och hennes äktenskap

ger läsaren/åskådaren en överblick från distans på den situation som huvudpersonen befinner sig i. I *Final* får vi det moraliska dilemmat sett från omgivningen, silat genom de tre fröknarnas kommentarer. Det rör ett äktenskap som anses vara en mesallians, ingånget på "andra bevekelsegrunder än kärleken", med otrohet som följd och en hustru som inte uppför sig med värdighet (s. 11). Det är hustrun som de tre fröknarna lastar för det moraliska moraset.

När fru Bruhn kommer och slår sig ned i närheten av de tre fröknarna bekräftar hon bilden som de har gett. Hon "kastar sig självsvåldigt i soffan" och utbrister "O ja, ja!" på frågan om hon gärna dansar. Hon sluter ögonen och gnolar ett par takter på polkan som hon finner "gudomlig" (s. 13). Hon låter kavaljererna uppvakta henne men samtidigt slänger hon flera förstulna blickar bort mot sin make och Saima Rönne. Herr Sörling påpekar att hon är lycklig och att hennes man är ännu lyckligare, och hon svarar att hon har alla skäl att vara det. Hennes kroppsspråk ger dock ett kontrapunktiskt uttalande som röjer att allt inte är som det ser ut att vara. Hon "spritter till" och talar sedan med "febril uppsluppenhet" (s. 16). Hon "rycker till" och "ser bort till mannen" och agerar med "nervös liffighet" (s. 16–17).

När festen är slut och alla har gått genomgår Betty det förvandlingsnummer som analyserades i föregående avsnitt. Via hennes kroppsspråk förmedlas att den danslystna ungdomliga hustrun döljer en helt annan sinnestämning, helt andra känslor än dem hon har visat på festen. Fru Bruhn demaskerar sig och visar den kvinna som dolts bakom masken. Hon konstaterar att hon är för gammal för att orka spela glättig barnhustru, men kroppsspråket talar också om att tröttheten inte bara har med ålder och sjukdom att göra. Kraftlösheten och utropet att hon inte kan mer, eftersinnandet och resignationen inför spegelbilden antyder en mental trötthet. Gradvis har vi närmat oss Betty Bruhn, först från distans, med omgivningens blickar som filter, därefter framträder hon själv på festen och då bekräftar hon först omgivningens syn på henne. Hennes kroppsspråk får dock redan här den glättiga ytan att krackelera och låter förstå att allt inte riktigt står rätt till. I ett replikskifte med medicine kandidat Rönne, bekräftas denna antydning. Fru Bruhn har ett hjärtfel och riskerar sitt liv med allt dansande. De två långa scenanvisningarna strax före första aktens slut låter oss sedan bevittna

hennes demaskering från en ungdomlig och uppvakad festens drottning till en uppgiven, sjuk och mycket trött kvinna.

Från omgivningens blick på den roll hon spelar har vi kommit Betty Bruhn ända in på livet. I slutet av första akten har alltså den kvinnliga huvudpersonen även i detta drama placerats i en position varifrån hennes känsloliv kan dramatiseras. Borgerlighetens osunda, förtyglade ideal och genusnormer som hon som kvinna blir både offer och ansvarig för att upprätthålla gestaltas i festen. Kritik riktas mot ett ytligt sällskapsliv och en bigott sexualmoral som låser in kvinnokroppen i en objektposition medan mannen har full frihet. De tre fröknarna noterar inte alls Bettys underordnande situation och, särskilt med teckningen av Fröken Sandgren, som är kvinnosakskvinna, får också tidens konservativa kvinnosak en känga för att den lägger ansvaret för att upprätthålla moralen på kvinnan. Som i Lefflers dramer ringas den sociala positionen borgerlig kvinna in och kroppens centrala plats i hennes situation klargörs. Det är dock inte fråga om exakt samma position som Lefflers unga kvinnliga huvudpersoner tecknas i: Betty är äldre än dessa tonårsflickor och med henne visas sårbarheten i positionen även för gifta kvinnor. Med Betty Bruhn skildras inte en kvinna som tvingats gifta sig av konvens, hon har gift sig med den man som hon älskar, men ungdom och skönhet är förutsättningarna för att hennes make ska se henne.

Liksom i tarantella-scenen i *Et dukkehjem* är det i *Finals* första akt frågan om att visa fram en kropp. Betty Bruhn agerar ung, utan att vara det och därmed visas en artificiell kropp upp i rollen som ingeny; sedan visas hennes autentiska kropp i demaskeringsscenen. Toril Moi menar att Ibsen framstår som modern med tarantella-scenen i *Et dukkehjem* därför att det inte går att avgöra om Noras agerande är teatralt eller absorberat. Ibsen rör sig därmed förbi den estetiska problematik som Diderot först definierade. Den dubbelblick som gestaltas i scenen uppfattar Moi som dramatikers medvetenhet om att det i moderniteten har blivit omöjligt att skilja mellan teatralitet och autenticitet. Däri ligger Ibsens modernitet.⁴⁰⁷ Benedictssons drama framstår som modernt i gestaltningen av Betty Bruhns kropp som en spelplats för borgerlighetens genusnormer och deras verkningar. Kontrasten mellan Bettys agerande på festen och i demaskeringsscenen visar hur borgerlighetens konventioner och normer påverkar kvinnans kropp. För att kunna gestalta

det är en glasklar gränsdragning nödvändig mellan rollfigurens artificiella kropp och teatraliserade agerande i den ena situationen och hennes autentiska kropp och absorberade tillstånd i den andra. Teatraliteten är tecken för borgerlighetens ytlighet och objektifierande genusnormer, vilka får verkningar på kroppen.

Redan i anslaget dras uppmärksamhet till Bettys kropp. De tre frökorna på festen noterar att fru Bruhns dansande i små och högklackade skor gör att "fötterna svullna ibland så det är alldeles ömkligt" och "hon knixer och spritter och gör sig till – och skrattar och flinar och knycker på stjärten som en löjunge" (s. 6–7). I det visuella berättandet i slutet av första akten demonstreras hur detta spel har påverkat Betty. Den tidigare citerade scenanvisningen anger att hon "[s]tjirrar slött framför sig ett ögonblick, låter så ansigtet sjunka ner på bordsskivan" (s. 49), "[h]on ser gammal ut, dragen slappa och hållningen dödstrött", hon "går över golvet, mödosamt, stödjande sig på möblerna", hon "vacklar till, hugger fast i en stolsrygg men tappar ljuset; hon lutar sig tungt mot dörrposten" (s. 52). I Benedictssons gestaltning sätter kroppens materialitet en gräns för hur långt konstruktionen av kvinnlighet kan gå. Med det visuella berättandet i slutet av första akten visas hur Bettys hälsa tar skada av att leva upp till de borgerliga genusnormernas idealkvinna. Objektifieringen har inte bara påverkat kroppens yta utan ätit sig in i henne. När Betty visar sitt omaskerade jag för sin make och deklarerar att hon inte längre tänker spela sin roll som hans vackra unga lekande hustru, säger hon: "Jag såg att det lif jag fört har grävft ut mig. Jag är tom – ihålig, ser du" (s. 55) och "det är inte kroppen ... Det är bara det, att mitt lif är så innehållslöst, den roll jag spelar så förfärligt fadd; – jag vämjes vid den" (s. 58). Det hjärtfel som medicinaren Rönne nämner när han förbjuder henne att dansa i första akten visar att hennes liv står på spel. Borgerlighetens genusnormer, som föreskriver en ungdomlig kropp och som innebär en objektifiering av kvinnor, skildras som ett våld mot en grundläggande mänsklig livsbetingelse. Verkningarna av dockhustrurollen visar individens sårbarhet och denna bildar en klangbotten i en retorik som understryker nödvändigheten av en förändring.

Toril Moi anknuter dockmetaforen i *Et dukkehjem* till användandet av dockan, automaten och *le mannequin* i romantisk och sentimental litteratur

som en varelse utan själ och därmed utan mänsklighet. Dockhustrun framstår på så vis som en motsats till den människa som Nora hävdar att hon i likhet med Torvald är.⁴⁰⁸ Benedictsson går i detta längre än Ibsen, när hon håller fram avhumaniseringen och gör den till en fråga om liv och död. Hon framställer verkningarna av objektifieringen som dockhustruidealet innebär som en kroppslig erfarenhet och som ett hot om en definitiv utsläckning. Överdriften i Bettys situation kan förstås som ett expressionistiskt uttryck som pekar bortom den bokstavliga tolkningen. Det kan ses som en gestaltning av hur dockhustrutillvaron på ett psykologiskt plan upplevs som ett hot om utplåning. Den livsfara Bettys hjärtfel medför kan också ses som en melodramatisk tillspetsning som visar hur mycket Betty är beredd att offra för sin man, för det är främst maken hennes maskerad har varit till för: "Eller tror du, jag tänkt på någon annan än dig när jag stått för spegeln timvis och maskerat mig till min ingenue-roll?" (s. 59). Hennes agerande kan då tolkas inom idealismens ramar och betraktas som ett tecken på en gränslöst uppoffrande kvinnlig kärlek. Bettys sjukdom skapar därmed en ambivalens i berättelsen i förhållande till idealismens moraldiskurs. Den bär både upp kravet på andra normer för kvinnlighet och fungerar som en modifikation av detta radikala anspråk.

Jag har tidigare resonerat kring varför gränsdragningen mellan Bettys autentiska kropp och agerande och artificiella kropp och rollspel måste vara klar. Det måste den inte bara för att visa vad kravet på ungdomlighet gör med kvinnokroppen, utan också för att visa att det finns en medveten mogen kvinna bakom rollspelet, en person som hela tiden varit medveten om det. Betty behöver inte lämna sitt äktenskap för att uppfostra sig själv och "bli människa". Hon framträder som den vuxna kvinna hon är inför sin make vid frukosten, dagen efter festen. Hon vill tala djupt och ärligt med honom men han förstår henne inte, utan undrar först om hon inte mår bra. Sedan blir han förnärmad av att höra att hon har spelat ett spel och tror att det betyder att hon inte har älskat honom. Deras samtal avbryts när Saima kommer på besök. Betty faller till föga för sin makes vilja och gör sin morgontoalett, dock inte till sin flickhustruroll. Lite senare i samma akt talar Betty allvar med sin man igen, när hon ber honom att inte bjuda med några gäster hem efter den utflykt till landet som de har arrangerat. Återigen besvarar direktör Bruhn

Bettys allvar med en skämtsam ton och ber henne att lova att åtminstone inte visa någon "likbjudarfysionomi" under utflykten (s. 93). I tredje akten har både direktör och fru Bruhn fått reda på att hans lån ur bankens kassa upptäckts och att en revision är nära förestående. Då ber Betty åter sin make om att rådgöra med henne. Det hon vid dessa tre tillfällen ber om är att han ska betrakta henne och behandla henne som en människa och inte som den vackra dockan. Att bli människa innebär här inte att kvinnan måste utveckla sig själv, istället betonas vikten av att bli sedd så av den andre. Betty slutar att göra sig till ett objekt att konsumera och framträder som ett aktivt subjekt. Genom sitt handlande får hon slutligen sin make att se henne som det.

Mot de borgerliga genusnormernas skeppsbrott

Direktör Bruhn är livsnjutare, konstälskare och samlare. Fru Bruhn har redan i första akten talat om deras vackra villa och att hennes make är "kännare" (s. 35). Han förstår sig på skönhet och konst. Flera gånger under festen påpekas att Betty är vacker eller söt, och att direktör Bruhn var förälskad i henne när de gifte sig. Han talar om sin hustrus yttre. "Gör din toalett och se dig i spegeln, så har du svar" (s. 56) är hans genmäle på hustruns fråga till sig själv om varför hon gift sig med en man som var yngre än henne. Han uppmanar henne flera gånger att gå och snygga till sig och påpekar att hon brukar vara "yster och glad" (s. 59). Bettys make framställer sin hustru som ett föremål i konstsamlingen. Med maken gestaltad som samlare och Betty som hans trofé framhävs den ojämlika genusmaktrelationen i deras äktenskap.

Liksom de kvinnliga huvudpersonerna i Agrells *Räddad* och Lefflers *Sanna kvinnor* och i enlighet med det sentimentala narrativets struktur genomgår dramapersonen Betty Bruhn inte någon egentlig utveckling under handlingens gång, utan hon drivs att visa vem hon är när hon inser att åldern och hjärtsjukdomen har kommit ikapp henne och att det är lönlöst att längre spela rollen som ung hustru. I *Räddad* agerar Oscar på slutet ångerfullt och verkar se på Viola, sitt äktenskap och sitt eget handlande på ett nytt sätt. I *Sanna kvinnor* sker en gradvis förändring av Wilhelm, som från att dramaturgiskt ha parallelliserat herr Bark och presenterats som en oansvarig och svekfull äkta man, i slutet står på Bertas sida. Då har han redan medgett att

han skulle vara en bättre man om han var gift med Berta. Det är också Wilhelm som ser till att hans son inte deltar i den skål för den sanna kvinnan som herr Bark utbringar. Dessa manliga karaktärers utveckling kan ses som en variant på idealismens dramakonvention att en individ med tvivelaktiga åsikter och handlingar bör omvändas. De ändrade attityderna i dramernas slut kan ses som försonande drag hos karaktärer som inte representerar den moral som ligger till grund för berättelsen och som läsaren/publiken bör dela.⁴⁰⁹ I *Final* är det också en man som genomgår en utveckling, och det på ett tydligare sätt än i de två andra dramerna. Direktör Bruhns utveckling och hustrun Bettys kamp för att bli sedd som en unik individ är kopplade till varandra. De är centrala i den handling som genereras av hennes inre konflikt och länkad till den yttre konflikt som utgörs av förskingringsbrottet. I tredje akten får vi bevittna hur direktör Bruhn förlorar sitt kungarike. Han står på ruinens brant och riskerar också ett hårt fängelsestraff. När han förlorat den ställning och den ekonomi som byggt upp hans sociala position som borgerlig man kan han se sin hustru på ett nytt sätt. Först då kan han tala med henne på det ärliga och allvarsamma sätt som hon har bett honom om. Idealismens konvention om den tvivelaktige individens omvändelse inkorporeras i detta drama i kritiken av borgerlighetens genusstrukturer och i skildringen av förutsättningen för en alternativ ordning.

Det tillfälle då direktör Bruhn börjar se sin hustru annorlunda markeras tydligt. Betty har anklagats av honom för sitt lugn och att hon inte kan förstå de verkligt stora människorna "som, när de handla lumpet, ändå äro ett huvud högre än de som döma dem". Hon säger då:

Ja visst – jag står i ro! Hela mitt lif har varit en feber sedan jag lärde känna dig – ett rastlöst jäktande, en daglig själskamp under ständiga slitningar. Men jag ville inte plåga dig, och därför fick det aldrig bryta fram. Jag kväufde alt, – du anade aldrig smärtan under min nervösa ysterhet. Och nu förebrår du mig, att jag inte känner på djupet. Är det därför att jag packar din koffert i stället för att gråta och lamentera? Förmodligen! Jag borde ha kastat alt öfver bord, hvarje tanke på hvad som är att göra, för att i stället puppa in mig i bedrövelsen, utan att fråga efter annat än min egen olycka. Det hade sett bättre

ut. (*Med stigande indignation.*) Men jag vet inte hvad det är att låta stämningen rycka en med, så att man glömmet handla. Jag vet inte hvad det är att deklamera, när man behöfver den fågelfries rådhighet. Jag vet inte hvad det är att låta fånga sig som en råf i sin håla, när det fins en möjlighet att komma undan. Jag vet inte hvad det är att ge sig på nåd och onåd, ty för mig gifs det blott ett: strida så länge det fins lif. (*Hon har under talet rätat på sig och står nu framför honom spänstig och rak, med flammande kinder och blixtrande ögon.*)

DIREKTÖR BRUHN (*ser på henne med förvåning och beundran, som på en han icke känner, inför hvilken han ofrivilligt krymper samman*).
Betty... (*nästan ödmjukt*) förlåt mig, nyss. (s. 126–127)

Det är först då som han ser den kvinna som funnits under masken. Betty är lugn, handlingskraftig och stöttar honom av omsorg. Hon visar sig ha storhet – ett annat slags storhet än den han talar om – som inte förut fått komma fram i hans kungarike. Betty lär ”Hugo att vara en man i olyckan” med hjälp av kandidat Rönne (s. 131). Det är slutligen han som uppmanar direktör Bruhn: ”gå till dig själf – till grunden” (s. 143). Han försöker få honom att inse att förskingringen av pengarna på banken är en följd av det liv han har levt. Innan direktör Bruhn blir hämtad av polisen tar han Bettys händer och frågar om hon kan förlåta honom. Hon svarar: ”Förlåta? (*Ler matt.*) Jag var så rädd att förlora dig, att jag miste mig själf. Min kärlek var så blind, att den ledde mot undergång. Detta är endast skörden – skörden af hvad vi båda sådde” (s. 144). Betty beskriver det dödsdömda liv som de har levt som ett gemensamt projekt och tar på sig en del av ansvaret. Här i olyckan, avklädda allt, har de också lämnat sina roller som samlare och trofé, det vill säga subjekts- och objektsrelationen och blivit till som två unika individer, som kan kommunicera ärligt med varandra. Genom detta riktas det kritiska ljuset på den patriarkala borgerlighetens ytlighet och upptagenhet med pengar och positioner och den roll som både kvinnan och mannen tilldelas i den. Med utgångspunkt i Adriana Cavareros tankar om det mänskliga grundvillkoret som relationellt och sårbart och att vi framträder för varandra som förkroppsligade unika individer kan *Final* läsas som en gestaltning av hur en förvrängande kulturell fernissa måste skrapas bort och människor

framstå för varandra i ljuset av människovarandets grundläggande gemensamma villkor.⁴¹⁰ Det skildras som en nödvändighet och som grunden för en ny socialitet för äktenskapet och kärleken.

Ett kvinnligt begär utan utrymme

Paret Bruhn berövas alla yttre förutsättningar som rikedom, umgänge, social position tills bara Bettys djupa trofasthet finns kvar. Denna ställs mot den unga Saimas egenskaper och agerande. Hennes ungdomlighet kontrasterar också Bettys trötthet. Saima beskrivs i en scenanvisning som elegant klädd, glad och kokett, och säger själv att hon har svårt för "det cirklade och regelrätta". Enligt direktör Bruhn är hon "morgonfrisk" (s. 61). I den första akten antyds att Saimas ödmjukhet inför direktör Bruhn beror på hans förmögenhet och sociala status. Saimas bror, kandidat Rönne, säger raljerande om sin syster: "Hon har en graderad skala för sina nigningar. Hon är min termometer. På vinkeln af hennes knäveck räknar jag ut hur pass förmögen den är, som hon hälsar på" (s. 20). Med sin retfulla jargong säger han också att hon lätt kastar bort de leksaker som hon har tröttnat på. Saima skildras av sin bror som en kvinna som tar lätt på kärleken och med ett begär som är format i enlighet med tidens borgerliga genusstrukturer. Mannens sociala status och ekonomiska välstånd har betydelse för henne. Med sin ungdom som kapital och som ogift hanterar Saima en sådan kärlek från en annan social position än den som Betty har: Saima förefaller, till skillnad från Betty, ha distans och betrakta den som en lek.

En scen i andra akten mellan Saima och direktör Bruhn förstärker intrycket av kärleken som ett lekfullt spel. Direktör Bruhn och Saima talar om hennes roll i en amatörteateruppsättning som han ska hjälpa henne att repetera in. Han ska också vara hennes motspelare, i hjälterollen. Saima säger att hennes "begåfning" inte "ligger åt älskarinnefacket" och att hennes röst är för svag för skådespeleri (s. 63). Direktör Bruhn antyder att hans röst har tonfall som kan få hennes prestation att lyfta och när Saima svarar att det är själva rösten som inte duger undrar han: "kanske inte era ögon håller?" (s. 63). Det ligger en underton av kurtis i direktör Bruhns repliker. Han talar egentligen inte om rollen som Saima ska öva in utan om deras relation på ett personligt

plan. När Saima ska säga sina repliker står hon först stel, rak och talar med entonig röst, som för att demonstrera både sin talanglöshet som skådespelerska och som älskarinna. Trots direktör Bruhns handfasta instruktioner, om hur hon ska stå och att hon ska titta på honom, framför hon ändå sin replik på samma sätt. Att detta bara är ett retfullt spel från Saimas sida, att hon är väl medveten om vad det är direktör Bruhn gör, framgår när hon med en skälmsk blick ser på honom och säger första delen av sin replik kvickt och lekfullt: "Jag sökte endast plåga och pina dig, jag var så ond, att det liknade riktig afsky; och ändå borde du kunnat förstå det". Efter en kort paus fortsätter hon med varm röst, huvudet tillbakalutat och sin blick sänkt i hans: "Jag älskar dig Gaston" (s. 63–64). Det leder till att direktör Bruhn omfamnar henne. Genom leken med teatermediet – scenen i scenen som inövandat av rollerna innebär – framstår kärlekskurtisen som ett spel, där Saima har full kontroll. Hon blir därmed en kontrast till Betty, som "miste [sig] själf" i rollen som ingeny av rädsla att förlora sin makes kärlek (s. 144).

Bilden av Saimas och direktör Bruhns attraktion för varandra förändras under handlingens gång. Direktör Bruhn talar om deras repetitionsarbete tidigare under dagen och säger till Saima att han inte tror att det är möjligt att spela så som hon gjorde vid sitt sista framförande av repliken, och antyder därmed att känslorna bakom agerandet inte tillhörde rollen. Saima svarar att kanske hon fruktar att hon har de känslor för honom som han antyder:

Vet ni hur det känns att hissna? Tyst, jag skall säga er det. – Man står ensam på en klint åt hafvet till, högt uppe vid fyrornet, med alla bärgknallarne under sig, som stora, stora vågor... och vårstormen sveper omkring en, ljum men frisk, mättad med lukten af ljung och svälta knoppar. Vinden har dragit sig tillbaka utåt sjön; den håller andan, och för en minut blir det lugnt omkring en. (*Med kraft.*) Men så stryker det en svartgrön krusning öfver vattnet, det fräser upp mot stenhällen och stormen kommer! – Just innan den griper en, hissnar man till... En sådan underlig känsla... skrämsel för något öfvervåldigande skönt. (s. 95–96)

Direktör Bruhn föreslår att det hon beskriver är kärlek, men Saima replikerar att det hon talar om inte har något namn. Om hon möter det, vill hon brottas med det och om det övermannar henne ska hon trotsa medan hon njuter av stormen. Direktör Bruhn envisas med att hålla fast vid att det är kärlek – den är laglös och bryr sig inte om moral och förbud. Saimas problem är inte moralen; någon sådan har hon inte, säger hon. Hon är inte en kvinna som böjer sig, hon "begär" (s. 97). Med Saima gestaltas en uppgörelse med det som behandlas i "En räddande engel": den idealistiska föreställningen om den romantiska Romeo och Julia-kärleken, den som bränner i huden och träffar som en pil rakt i hjärtat på ett ögonblick. Här gestaltas detta som ett begär utan namn och det är en ung kvinna som demonterar mannens försök att få henne att tro att den starka attraktion de känner för varandra är kärlek.

Saima använder naturmetaforik när hon ska beskriva det begär hon känner. Hon berättar om erfarenheten i bilder och kan inte benämna eller definiera begäret. Det kan tolkas som att Saima upplever något som inte existerar i borgerlighetens heteronormativa genusdiskurs, nämligen ett kvinnligt sexuellt begär. Med Iris Marion Young kan det formuleras som att hon möts av en social struktur och materiella betingelser som inte tillerkänner hennes situation en sådan erfarenhet.⁴¹¹ Likväl känner hon detta namnlösa och kan berätta om det. Sonia Kruks påpekar det meningsfulla i att betrakta känslor som levda och därmed att överväga erfarenhet som utgångspunkt för analys. Hon betonar att erfarenheter levs "från insidan och ut" och att dessa kan utgöra en grund för ny förståelse av en situation.⁴¹² I enlighet med Youngs och Kruks resonemang är det kvinnliga begäret i gestaltningen av Saima en företeelse som bryter med eller går bortom den hegemoniska diskursen. Det gestaltas som levtt och bidrar på så vis till att formulera en alternativ syn på kvinnlighet.

Precis som i Lefflers *Elfván* framställs kvinnlig sexualitet via en naturbeskrivning, men här har det kvinnliga erotiska begäret inte den melodramatiska skräckromantikens inramning och görs inte till del av miljön eller stämningen. I Lefflers dramer är den kvinnliga sexualiteten via natur- eller sjukdomsmetaforik knuten till fara. Den blir, med Sara Ahmeds ord, del i det cirkulationsobjekt som ska provocera fram känslor hos en läsare eller en

publik och som bidrar till en ambivalens i dramernas framställning av den kvinnliga sexualiteten.⁴¹³ I Benedictssons drama yttras den naturmetaforiska beskrivningen av en kvinnlig dramaperson för att formulera stark erotisk passion utan att några melodramatiska grepp dämpar scenen. Framställt som något omvälvande men njutbart är det ett annorlunda utformat cirkulationsobjekt än i Lefflers pjäser. Inte heller placeras kvinnan i ett underläge gentemot mannen: hon har kontroll i det sammanhang hon befinner sig i och hon vet vad hon begär. Att det är erotisk passion innebär emellertid inte att Saima accepterar en tillfällig relation: hon förklarar för direktör Bruhn att hon inte är beredd att ge sig till honom, som ger henne "tiondelen af ett hjärta" och älskar ett "dussin andra". Det starka erotiska begäret är allt annat än det "fadda", "halvhjärtade" och delade (s. 97). Det innefattar en exklusiv relation till den andre. Saima vägrar vara ett föremål i direktör Bruhns samling, istället begär hon att själv äga honom helt och hållet.

Det är dock värt att lägga märke till att det kvinnliga sexuella begäret gestaltas med en biperson, inte med huvudpersonen, och hon får heller inte i slutänden leva ut sitt laglösa begär tillsammans med direktör Bruhn. Saima väljer bort en sådan utlevelse. När hon väl har fått klart för sig att direktör Bruhn är ruinerad och riskerar fängelse avböjer hon hans förslag att rymma med honom för att leva tillsammans i Europa, för vad skulle hon göra om han åker åka fast? Saima förklarar:

Dig skulle man anhålla, och jag skulle stå ensam i främmande land, utan medel, och för alltid utstött ur den värld, där jag är hemma. Brännmärkt och utskämd, skulle jag få gömma mig hvar jag kunde. Man skulle minnas mig med ett medlidsamt löje och tala om mig med dygdesamt hån. Nej, Hugo – jag har redan gått längre än som var klokt. (s. 123)

Går han under följer hon ohjälpligt samma väg och det Europa som för honom innebär frihet ger inte henne frihet. Hon har inte sin status som självständig individ utan är beroende av mannens ekonomi och hans anseende. Saima påpekar att hon utan honom skulle vara helt utlämnad. Ingen social gemenskap finns för att rädda henne. Här genusdifferentieras friheten.

Direktör Bruhn kan bryta upp från sitt sociala sammanhang och med sitt arbete eller sina pengar börja på nytt. Han kan välja att leva i utkanten av sociala sammanhang eller skaffa sig en ny ansedd position, involverad i en ny gemenskap. Saima har inte samma rörelseutrymme.

I Agrells *Ensam* har vi sett att Thoras hårda arbete inte innebär någon inträdesbiljett till den borgerliga gemenskapen. Det är hennes dygd, förankrad i hennes kropp och reglerad av äktenskapet, som är nyckel till den. Hennes inträde går via en man. I *Ensam*, liksom i *Dömd* och i Lefflers *Sanna kvinnor*, problematiseras dessutom individens frihet i relation till omsorgen om ett barn eller en mor, det vill säga "den andre". I Benedictssons *Final*, med den unga Saima, berör inte frihetsdiskussionen ett sådant ansvarsresonemang, men trots det är friheten problematisk. Saimas agerande visar att för den borgerliga kvinnan betyder inte flykten från social gemenskap frihet, utan utanförskap och sårbarhet. Status som självständig individ i samhället och laglig rätt till egen ekonomi samt ett socialt acceptabelt arbete framstår som den strukturella och materiella förutsättningen för det slags frihet som krävs. Med utgångspunkt i den borgerliga kvinnans position, vilken innebär brist på samhälleligt mandat att handla som självständig individ, krackelerar ett sådant frihetsbegrepp. Frihet i meningen autonomi framstår som en chimär. För att arbeta eller skaffa pengar för att överleva krävs också för mannen möjlighet till relationer till andra människor, rättare sagt en social gemenskap med andra män. Det kräver en rörlighet mellan de livsnivåer som Hannah Arendt benämner *labour*, *work* och *action* i människans *vita activa*, vilket 1800-talets kvinnor förnekades.⁴¹⁴ Idén om frihet i meningen individens autonomi framstår som avhängig en plats för interaktion med andra individer på alla dessa nivåer, liksom tillgång till samhällets materiella resurser.

Saimas begär går inte att realisera eftersom hon inte har ekonomisk och social handlingsmöjlighet på de livsnivåer som Arendt kallar *work* och *action*. Hennes replik om att begäret inte har något namn kan därmed också tolkas som att det hör till en framtid och därför inte kan benämnas. Saima är ung, hon är stark och med de kvaliteterna framställs hon i kontrast till den äldre och älskande Betty, som är märkt av sjukdom och resignation inför åldrandet. I kontrasten framträder den unga emanciperade Saimas styrka

och möjlighet. Saimas val fördöms inte, snarare kan hon betraktas som bärare av något som kan realiseras i framtiden med en ny sorts kvinna. I Saimas beskrivning av begäret syns en influens av nietscheanska tankegångar. För att realiseras kräver begäret en kvinna med rationalitet och styrka som kan tygla och njuta av känslostormar och inte låter sig övermannas. Skildringen av hur Saima måste välja bort ett starkt begär innefattar en problematisering av idén om en övermänniska som kan bejaka livet. Dess genuskantring lyfts fram. De nietscheanska idealen har som förutsättning en borgerlig eller aristokratisk man, med det sociala mandatet taget för givet.

Betty Bruhn lever i ett äktenskapligt bristtillstånd som uttrycks i den tomhet som det ytliga livet ger henne och i hennes strävan efter mannens kärlek. Både hennes sjukdom och maktlöshet fram till dess att makens brott står klart för henne medför att gestaltningen av henne också präglas av en melankoli och en undergångsstämning. De ligger närmare *fin de siècle*-dekadensens känsla av meningsförlust och förlorad handlingskraft än det sentimentala bristtillståndet och den melodramatiska återetableringen av en svunnen idyll.⁴¹⁵ Tillsammans med kontrasteringen mot Saima accentuerar det melankoliska draget att fru Bruhn inte är någon framtidskvinna. Betty står kvar vid sin makes sida också i hans totala nederlag. I detta blir den kvinnliga huvudpersonens agerande förenligt med idealismens normer för kvinnlighet. I kontrast mot Saima kan Betty ses som en representant för den uppoffrande kvinnan och för en kärlek som innebär underkastelse och utplåning av sig själv för maken. Hon kan med andra ord uppfattas som en variant på Julie Bark i Lefflers *Sanna kvinnor* eller som en hustru som accepterar den roll som Blanka i *Hur man gör godt* flyr när hon i slutet lämnar kapten Wulf och sin aristokratiska far och styvmor. En ambivalens i relation till idealismens genusnormer skapas med den melankoliska undergångskänslan som präglar gestaltningen av Betty. Uppoffrande trofasthet och undergång förenas.

I kontrasteringen av Saima och Betty problematiseras både det självcenterade begäret och Bettys självförlömmande kärlek. Med de maktrelationer som råder mellan män och kvinnor är både Bettys och Saimas begär omöjliga. Saima, den begärande kvinnan, hör en ny ordning till – hon är den framtidskvinna som kan trotsa och samtidigt njuta. Hon skaffar sig

övertaget och låter sig inte kontrolleras vare sig av någon annan eller av sina känslor, men för henne finns ännu inte någon plats. Betty, däremot, hotas av undergång på grund av den brist på mening och kärlek som hon lever i. Hon är övermannad av kärleken till sin man och när hon väl överger sin underlägsna passiva position och börjar handla aktivt och självständigt är det helt oegennyttigt med enbart makens bästa för ögonen.

Det är Bettys starka övermannande kärlek till sin man som omgivningen inte ser. Det är denna som Fröken Sandblad, dramats typifierade, för att inte säga karikerade, representant för kvinnosaken heller inte kan förstå. Hon lägger ansvaret för paret Bruhns moral på Betty och menar att hon borde agera med större värdighet gentemot sin man och hans amorösa eskapader. Hon borde inte lägga sig ut för sin man som hon gör och hon borde sätta stopp för hans snedsteg. Fröken Sandblad framställs som en nucka som fått sin kunskap från den kvinnoemancipatoriska och romantiska litteraturens värld. Medicinaren Rönne påpekar att hon är sammansatt av "20 % dockhemsliteratur, 10 % missförstådd Stuart Mill och vanställd Herbert Spencer, 30 % förlegad romantik, 5 % snörflif, 4 ½ % tournyr, ½ % sjelfständig tankeförmåga" (s. 34–35). Hon har ingen förståelse för den starka kraft i kärleken som Betty står maktlös inför. Kritiken riktad mot tidens kvinnoemancipation ligger alltså på två plan. Dels ifrågasätts att det moraliska ansvaret för mannens omoral läggs på kvinnan, dels räknar den inte med kvinnors känslor och erotiska begär. Plats för kvinnans kropp och ett kvinnligt begär finns inte heller här.

Kärleken

Saima vägrar att kalla sitt begär för kärlek. En liknande inställning har huvudpersonen, den uppburna skådespelerskan Stella Ramberg, i Benedicts sons pjäs *Romeos Julia*. Hon talar med en av sina beundrare om det begär hon en gång har känt för den dramatiker och rollinstruktör som upptäckte henne: "Ännu – när jag tänker derpå – är det som om dagen fick en annan glans och blommorna en finare doft".⁴¹⁶ Men hon menar att det inte är det samma som att älska: "[S]omliga män kalla det att älska – därför att språket är så fattigt".⁴¹⁷ Det att älska är alltså något annat, eller åtminstone något mer, än ett erotiskt begär i både *Final* och *Romeos Julia*. När Saima berättar

om sitt begär talar hon om sin upplevelse, om sina känslor och sensoriska förnimmelser. Begäret är inriktat på de känslor hos Saima själv som direktör Bruhn väcker. I grund och botten är det begär hon beskriver självreflekterande och riktas mot henne själv som begärande individ, precis som direktör Bruhns begär riktas mot honom själv. Den andre i relationen har först och främst en objektsfunktion. Att direktör Bruhns pengar och sociala position, det vill säga hans makt, ingår i Saimas begär markeras av hennes brors, kandidat Rönnes, kommentar i första akten, att systemens nigningar är graderade efter människors förmögenhet och sociala position. Hans ord om att Saima kastar bort sina leksaker när hon tröttnat besannas också i tredje akten, då hon ger upp sitt begär till direktör Bruhn. Det sker när hon inser att han har förlorat sin sociala maktposition, även om det inte sker med den cynism och lätthet som kandidaten antyder. För Saima är direktör Bruhn utbytbar och hennes begär innebär att hon värderar hans sociala kvaliteter.

Bettys kärlek till direktör Bruhn skiljer sig från Saimas. När Betty har gett upp sin underordnade position gentemot maken och väljer att agera som en självständig individ får hennes kärlek kraft. Fru Bruhns blick på sin make liknar den kärleksblick som Adriana Cavarero beskriver. I kärleken, menar hon, ser individen inte de kvaliteter hos den andre som gör den personen lik många andra, det vill säga de bedömbara kvaliteterna. Kärleken är blind i den meningen att den inte värderar det som andra ser. I kärleken ser individen med ett annat slags blick – en blick som förnimmer en individ i sin konstitutionella ömtålighet.⁴¹⁸ I Betty Bruhns syn på maken ligger inte någon värdering. Genom att hon står kvar vid hans sida i det hem som är ett sjunkande skepp visas att hon betraktar honom som en unik individ i utsatthet, med sårbarhet.

Jag har i kapitel 4 hänvisat till Cavareros idé att exponeringen av det unika självet är central i kärleksrelationen, eller snarare två individers ömsesidiga exponering. Om kärleken inte är ömsesidig är det bara den ena individen som framträder. Den andra individen, hur mycket hen än älskar, blir istället osynlig därför att det unika självet inte framträder för den andre. Hon förblir ett *vad* inför ett *vem*.⁴¹⁹ Detta vad inför ett vem uppfyller inte Bettys krav på kärleken. Hon begär att maken ska se hennes unika själv för att äktenskapet ska vara något värt för henne: ”Jag vill inte hetsas till döds af sträfvandet

efter något, som alltid glider mig ur händerna. Jag vill inte hänga fast vid ditt lif som en igel, den du gärna ville afskaka ..." (s. 112). Hon tror också att en sådan kärlek som hon önskar, finns mellan Saima och direktör Bruhn och hon litar fast på att hon ska följa honom ut i Europa, och vill inte stå i vägen för dem. Det som skildras i hela tredje akten är hur hon gradvis går från att vara ett *vad* inför sin man till att bli ett *vem*. Det är den styrka som Betty har i sin handlingskraft och i omsorgen om sin make som gör att han till slut ser *vem* hon är bakom sin maskering till flickhustru och som åtminstone väcker hans tacksamhet och respekt. När Betty slutligen väljer att agera som en självständig individ visar sig att såväl beskaffenhet som riktning skiljer hennes och Saimas begär åt.

Dramats upplösning är kantat med allehanda spänningsskapande retardationer i melodramatisk anda, bland annat en kamp mellan direktör Bruhn och Betty om nyckeln till den skrivbordslåda där han förvarar sin revolver. Dessa moment lyfter fram handlingskraften i Bettys agerande för att rädda sin make. Bettys ädelhet och trofasthet mot den oansvarige maken är förenliga med idealismens ideal i gestaltningen av dramats kvinnliga huvudperson. Hennes självständiga agerande och krav på att bli sedd som en unik individ i äktenskapet gör emellertid att hon skiljer sig från en dramaperson som Julie Bark i *Sanna kvinnor*. Hon blir därmed något utöver idealismens kvinnoideal. Hennes äktenskap har en chans att utvecklas till något annat än makarna Barks.

Betty tar sitt ansvar för att det liv hon och maken har byggt upp tillsammans har kraschat. Det illustreras i hennes ord "[d]etta är endast skörden – skörden af hvad vi båda sådde" (s. 144), innan poliserna kommer för att hämta maken. Hon inser att hennes dockhustruroll och hans strävan efter social prestige och ett liv i lyx och skönhet har hängt ihop. Hon har lämnat sin position som passivt offer och med Cavareros vokabulär antagit en självständig position, från vilken hon ger skydd för makens utsatthet och beroende. Hennes hållning kan jämföras med Cavareros arketypiska bild av modern som böjer sig in över sitt barn, som jag tidigare hänvisat till i avsnittet om kärleken i *Dömd* och *Ensam*. Cavarero använder den för att skildra en etisk subjektivitet, som grundar sig i människans primära villkor som sårbar varelse beroende av andra, i relationer som sällan är jämlika.⁴²⁰

I den ömsesidiga exponering av två individer som ser varandras unicitet och i den etiska subjektivitetens hållning har, med en allusion till slutet på *Et dukkehjem*, samlivet möjlighet att bli ett *ægteskab*. Benedictsson visar dock, med den omsorgsetik som Betty representerar, en annan väg för att komma dit än vad Ibsen gör i *Et dukkehjem*. Omsorgsetiken ställs också mot Saimas alternativ: att ta ansvar för sig själv genom att lämna relationen. Med dramats upplösning inställer sig frågan om vem som egentligen är mest styrd av moralen och samhällsstrukturen, Betty eller Saima. Det gör också frågan om vem det är som är den starkare av dem. I den meningen slutar *Final* med frågetecknen. Det som står klart i Benedictssons drama är att den genusmaktordning och den penningens makt som styr borgerlighetens konventioner och normer måste raseras innan det finns plats för Bettys och Saimas olikartade begär.

Siri – askungerebell och pionjär för kärleken

I Benedictssons *I telefon* visar konstruktionen av huvudpersonen Siri den ekonomiska och sociala utsatthet som drabbar barnet som står utan sina biologiska och juridiska föräldrars beskydd. Siri hatar rika människor därför att de får henne att känna sig "fattig och usel och eländig" (s. 5). Den föräldralösa Siri har en motsvarighet i Olof i Agrells *Dömd*. Han ger en återblick på sin barndom och berättar att han levit i sin lärda morbrors familj sedan 13 års ålder. När hans far dog skickade hans fosterfar, en rik ungtkarl, honom till professor Hillners hem. När fosterfadern gifte sig drog han in det ekonomiska understödet för Olof och skickade en nota på vad Olof hade kostat honom. Olofs medellöshet gör att han inte längre anses vara en lämplig kandidat som make till den 17-åriga kusinen Gertrud, dotter i familjen Hillner. Han älskar Gertrud och är beredd att offra sin karriär som vetenskapsman för henne. I skildringen av Olof poängteras att han inte lever under samma sociala och ekonomiska betingelser som familjens biologiska barn.⁴²¹

Konstruktionen av en rollfigur som förlorat sin familj finns redan i det borgerliga sorgespelet. I Schillers *Kabale und Liebe* (1784) visar sig Lady Milford en gång ha varit en olycksdrabbad flicka, vars familj förintats och som berövats alla sina anförvanter, till och med sitt fädernesland. Det är i den situationen hon blir introducerad som den korrupte furstens älskarinna.

Hon står egentligen på dygdens sida, men i sin skyddslöshet utan familj och fädernesland kan hon inte stå emot furstens åtrå. I Johan Jolins melodram *Barnhusbarnen eller Verldens dom* (1849) finns Fanny som är föräldralös och har blivit omhändertagen av den tvivelaktiga världshusägarinnan Sara. Här finns också Hermann, som förlorat sin mor och far och tagits om hand av världshusvärdinnans fästman Berthel. Efter ett antal strapatser förenas barnen till slut med sin biologiska mor, som visar sig vara adlig.⁴²² I denna melodram är de båda goda ungdomarnas levnadsöde och färden mot föreningen med modern en förevändning för en rafflande intrig. Pistolskott avfyras i en värld indelad i onda och goda människor tvärs över sociala klasser. Konstruktionen av Fanny och Hermann är dock lik den av Lady Milford: de är moraliskt goda barn av adlig börd som hamnat i svåra omständigheter, där de inte hör hemma. Utifrån Sara Ahmeds idé om cirkulationsobjekt som skapar känsloeffekter skiljer sig Lady Milfords respektive Fannys och Hermanns situationer åt.⁴²³ För Lady Milford i *Kabale und Liebe* är det bristen på familjens och nationens beskydd som utgör cirkulationsobjektet medan det hos de sistnämnda är själva utsattheten som ska skapa ett känslomässigt engagemang i rollfigurerna för att förstärka spänningsmomentet. I Ibsens *Samfundets støtter* (1877) finns Dina Dorf, vars mor dött och vars far har lämnat familjen. Dora lider av det trånga lilla samhällets moraliska dom över sin härkomst – hennes mor var en sedeslös skådespelerska.⁴²⁴ Dramapersonen är inte tecknad som moraliskt så mycket godare än någon annan, inte heller i en bristsituation, utan som en person som lider av den överseende vänligheten som det respektabla borgerskapet visar henne. Dramaturgiskt har hon funktionen att tydliggöra samhällets dubbelmoral och det är denna som är det cirkulationsobjekt som en läsare/publik förväntas reagera på. De föräldralösa och utomäktenskapliga barnen i Agrells, Lefflers och Benedictssons pjäser har också en samhällskritisk funktion. Samtidigt är dessa barn moraliskt goda och ofta är de också försatta i en situation av olycka och brist som i det sentimentala dramat och melodramen. Föräldralösheten har en funktion som liknar den i tesdramatiken. Barnens utsatthet ska skapa känslomässigt engagemang, men gentemot den orättvisa som samhället utsätter dem för. Utsatthet i kombination med orättvisa bygger gemensamt upp cirkulationsobjektet.

Både Olofs och Siris föräldralöshet används i diskussioner om heder, trohet och sann kärlek på de ungas villkor. Olofs kärlek till kusinen Gertrud blir en positiv motpol till kapten Björnklos självcenterade passion. Genom honom gestaltas vad som tas ifrån Gertrud för familjens sociala klättring. Olofs öde visar orättfärdigheten i borgerskapets normer som ställer sig i vägen för två unga älskande och tillåter att en ung kvinna, knappt mer än ett barn, gifts bort med en äldre man med ett fläckat förflutet och en tvivelaktig moral. Kontrasten förstärker det osunda och onaturliga i äktenskapet mellan den 17-åriga flickan och den äldre mannen. I Benedictssons *I telefon* skildras balen som pengarnas marknad, där Siris kusiner roar sig. Notarien, en ny stilig kavaljer uppvaktar kusin Ida. Balen fungerar som en kontrasterande fond till häradshövdingens Eskilsons kontor, där Idas fästman Birger och Siri sitter och samtalar. Siri har på grund av sin fattigdom inte några insatser på borgerskapets äktenskapsmarknad. Både hon och Birger är ”ställda i skamvrån – i brist på baldrägt” (s. 6). Polariseringen av Siris och Birgers intima, innerliga samtal på kontoret och balens uppvisningsarena understryker den sociala och ekonomiska orättvisa liksom det utanförskap som Siri är utsatt för. Balen och kusinen som ratar Birger, därför att hon tror att han förlorat sina pengar, representerar också borgerskapets upptagenhet med pengar, positioner och yta som pjäsen tar ställning mot.

I Birgers fall ska skamvrån visa sig vara självvald eftersom han inte alls förlorat så mycket pengar som han först säger, men han vill ändå inte lämna häradshövdingens Eskilsons kontor där Siri och han suttit och pratat:

BIRGER.

Ni får inte gå annat än med ett villkor

SIRI.

Hvad då?

BIRGER.

Att vi också dricka téet här. Om inte jag kommit, skulle ni bestämdt ha stannat här.

SIRI.

Ja, det skulle jag.

BIRGER.

Och här ha vi nu blifvit hemmastadda. (s. 6)

Han väljer ärligheten, enkelheten och intimiteten med Siri i den sociala "skamvrån" på Eskilsons kontor istället för balens uppvisning av pengar, status och skönhet. Siris och Birgers begynnande förälskelse utgör en motbild till borgerlighetens äktenskapsmarknad. Funktionen för motivet det föräldralösa barnet går därmed utöver den i melodramen och det sentimentala dramat att visa huvudpersonens prekära situation eller att på tesdramatikens vis måla upp och kritisera ett socialt missförhållande. I Benedictssons enaktare står det föräldralösa barnet, som är uteslutet ur den intakta kärnfamiljens gemenskap och utestängd från deras sociala och ekonomiska privilegier, också för en alternativ ordning. De två ungdomarna blir pionjärer för nya genusnormer och för en relation mellan män och kvinnor, byggd på en känslomässig intimitet.

Siri och Birger har en gemensam erfarenhet i att de förlorat sina mödrar som barn. Birger längtar efter den trygghet och känslomässiga närhet som moder-barnrelationen gav:

Min mor dog när jag var en pys på nio år. Men jag mins henne så väl. [- - -] Hvilken obeskriflig trygghet var det icke då, när mamma kom fram till min säng – tyst och stillsamt, som hon alltid brukade – stoppade täcket fast omkring mig och kysste mitt hår! [- - -] Så väl jag mins det ännu, fast det är så länge, länge sedan! Det var så härligt att känna, hur det fans en, som höll af en så öfver allt annat i verlden. Det var den lugnaste lycka att få trycka sig mot hennes axel och lita så fast på henne, tycka att hon hade makt till allting och veta att hon alltid skulle vara den samma, att ingenting kunde hända, som skulle förmå henne att ändra sinne. (s. 6)

Berättelsen väcker minnen och en längtan också hos Siri, för Birger noterar att hon gråter när han har berättat färdigt. Tillbakablicken på barndomen och den kärleksfulla modern blir sedan en bild för det ideala äktenskapet i Birgers ord:

Jag har alltid drömt mig, att det skulle finnas en qvinna, som kunde hålla så innerligt af mig, att allting annat blefve henne idel bisaker i jemförelse med detta enda: att vi egde hvar andra. Jag ville att hon icke skulle vara ledsen öfver att gå i de sämsta kläder, om så behöfvdes, eller öfver att bli ringaktad af andra, eller öfver att lefva ett lif i enformigt arbete, bara för min skull, – bara för att vi två skulle få vara till samman. Tänk er: – att inte ha något annat i verlden än min kärlek, och så detta arbete, som ni avskyr så djupt! Tror ni att det fins en enda qvinna, som skulle känna sig lycklig med det? (s. 6)

Siri har redan sagt honom att om man håller av någon så gör man det oavsett om han är fattig eller rik, och när Birger ber henne överväga det liv en kvinna skulle få med honom, ”dömd till arbetets enformighet” och ”undanskuffad i en vrå”, svarar hon med frågan om han skulle kunna hålla av en sådan kvinna (s. 6). Hon litar först inte på hans ärliga uppsåt, men mot slutet skildras hur sammanhangen klarnar för Siri och i slutet vågar hon tro på Birgers känslor för henne och visa sina egna.

I det förtroliga, intima samtalet delar Birger sin livsberättelse med Siri och hennes tårar visar att hon tar den till sitt hjärta. Kärlekens språk är antisocialt i meningen att det riktar sig till *vem* en individ är och talas utanför den sociala scenens förhandlingar, som bygger på *vad* en människa är, skriver Cavarero.⁴²⁵ Intimiteten som skrivs fram i kontrasteringen av det enkla kontoret och balens sociala scen skapar miljön för detta antisociala språk. I Cavareros sätt att beskriva kärleksrelationen är utbytet av livsberättelser grundläggande. Den älskande lägger sin livshistoria i den andres vård och denne läser historien ”med hjärtat”, det vill säga lär sig den utantill. Biografiska övningar ingår i en rytm som alternerar, fram och tillbaka, mellan kroppens och berättandets språk i kärleksrelationen.⁴²⁶ Siris och Birgers möte på Eskilsons kontor blir en scen för ett sådant kärleksfullt utbyte av livsberättelser, genom vilka de ömsesidigt tar del av *vem* den andre är.

”Ser ni, det fins stora vuxna karlar, som ha behof af ömhet precis som små barn”, säger Birger till Siri när han beskriver sin längtan efter kärlek (s. 6). Barndomen med den kärleksfulla modern blir en idealiserad tillvaro

i Birgers beskrivning av kärleken. Christine Gledhill poängterar melodramens tillbakablickande nostalgiska modus, som indikerar hur det kunde ha varit, i bilder som representerar svunna idealiserade tillstånd av själsligt och socialt välmående och lycka. Mot dessa kunde åskådarna, både arbetare och borgerligheten, bedöma och konfrontera det moderna samhällets hot.⁴²⁷ I Benedictssons drama får tillbakablickaren på en idylliserad barndom en annan funktion. I melodramen är cirkulationsobjektet förlusten av idyllen, medan det i Benedictssons enaktare är kärleksfullheten och intimiteten, i bilden av barndomen och samvaron med modern.

I Birgers ord om att vuxna män behöver en sådan kärlek sätts den idealiserade barndomen i samband med vuxna individers kärleksrelation. Via den kroppsliga närheten mellan mor och barn förenas kroppens språk med berättandets intimitet i den bild av kärleken som Birger ger. Kontrasterad mot balens transaktionsarena för konvenansäktenskapet får den en visionär prägel. Bilden av barndomen och närheten till modern pekar bortom den rådande ordningens konvenansäktenskap och en sexualiserad subjekt- och objektsrelation.

I "En räddande engel" blir den intima relation som tecknas mellan mor och dotter en reträttplats för den unga kvinnan som inte är mogen för balens initieringsrit. Den står också som en fond mot vad hon som vuxen kvinna kommer att förlora. Bilden av intimiteten mellan mor och barn saknar här visionär prägel. Det gör också tillbakablickaren på barndomsidyllen i Agrells *Räddad*. Barndomslandet i detta drama är, som i Benedictssons enaktare, knutet till en protagonist som fostrats utanför den borgerliga kärnfamiljens hägn. Viola har vuxit upp med sin sjuka, ensamstående mor i en "anspråkslös torplägenhet" på landet (s. 44). "Violas hjerta är uppfylldt af allt, som är förknippadt med hemmet" och hon blir "oändligt" glad över de blåsippor från barndomshemmet som barndomskamraten Nils överraskar henne med på födelsedagen (s. 81). Hon kysser blommorna och gömmer ansiktet i dem: "Så de dofta! Vår, barrluft, hem och lycka!" (s. 60) Trots att kärleken inte ges något större hopp i *Räddad* blir barndomen också i detta drama en plats för en relation byggd på samhörighet och trygghet: "Vi voro tystlåtna lekkamrater", säger Viola till Nils och hon känner sig "ovanligt lycklig" när hon fått träffa sin gamle lekkamrat (s. 58). Den gemenskap som de haft i barndomen

bildar en kontrapunkt till den disharmoniska relationen mellan Viola och hennes pratglade make Oscar. Men den goda relationen är inte bara förknippad med barndomens lekar, utan också med landsbygden och naturen:

VIOLA.

Sorlar och bryter sig vattnet vid dess fot i samma skimrande hvit-skummande hvirfvel: féens grotta, som jag kallade den?

NILS.

Som förr.

VIOLA.

Susa granarne lika hemlighetsfullt i skogen?

NILS.

Träden tala ett annat språk nu än förr.

VIOLA.

Mins du kullen som vi brukade springa "ta fatt" omkring? (s. 55)

Ett sagoskimmer sprids över barndomslekarna i naturen med Violas replik om "féens grotta". Den återknyter till farbror Mildes sätt, i en tidigare scen, att berätta Violas mors historia som en vacker saga. Sagoskimret bidrar till idylliseringen av barndomen och naturen. I enlighet med Rousseau och romantiker i hans efterföljd idealiseras en barndom i samklang med naturen.

I *Räddad* är barndomens idyll, precis som i melodramen, ett för evigt förlorat paradiset, medan den nostalgiska tillbakablicken på ett tillstånd bortom kulturens och vuxenlivets gränser i Benedictssons enaktare ger en vision om äktenskapet som en plats för trygghet och tillfredsställelse. Till skillnad från *Räddad* ger *I telefon* ett hopp om att den unga kvinnan ska komma att få uppleva kärlek och intimitet. Birger bryter med sin fästmö Ida, medan Siri står på en pall och iakttar det hela genom glasrutan i dörren, tills hon tappar balansen och brakar in i rummet. När Ida, som är nöjd med den uppbrutna förlovningen, och hennes far lämnat rummet utbrister Siri att hon är så glad. Birger säger god natt med önskan om att de båda ska drömma om Italien. Efter att först ha sett frågande ut förstår Siri hans anspelning på kärleks-

drömmar och svarar strålände av lycka: "Ja!" Finalscenen leker på så vis med den dramaturgiska konventionen att avsluta pjäsen med ett frieri.

Från den sociala marknaden till en scen för unika individer

I *Final* framlyfts hur ägande och samlande av åtråvärda föremål genom-syrar den borgerlige mannens heterosexuella begär. Nina Björk påtalar att i Benedictssons roman *Pengar* (1885) formuleras frihet som en frånvaro av penningens attribut, i en viljemätning mellan två individer fria från samhälle, ställning och position.⁴²⁸ I *telefon* riktar, liksom *Final*, på ett liknande sätt en kritik mot penningens och ägandets influenser på äktenskapsmarknaden. Att som borgerlig man och kvinna inte vara framgångsrik på denna marknad skildras som en skam. Siri upplever att hon och Birger är satta i skamvrån därför att de inte har de tillgångar som behövs för att gå på balen. De gör skamvrån till en alternativ arena på det kontor där de sitter och samtalar på tu man hand. Denna präglas av enkelhet. Här finns plats för individens psykologiska och kroppsliga behov av intimitet och samhörighet. Det är behov som i *Final* införstås som svåra att få tillgodosedda i äktenskapet i de rådande borgerliga sociala strukturerna. När herr och fru Bruhn berövats sina tillgångar – hon sin ungdom, han sitt ekonomiska och sociala fundament – uppnår de ett socialt avskalat tillstånd mellan två individer. I ett sådant blir ett äktenskap byggt på intimitet och omsorg om den andre möjligt. Kärleken i de två dramerna bygger alltså på en frihet från påverkan av sociala hierarkier och ett ekonomiskt marknadstänkande.

Detta avskalade tillstånd innebär också en frihet till något. Pjäsernas retorik för ett alternativ byggs upp kring begrepp som sanning, autenticitet och liv. Jag har påtalat samma idékonglomerat hos Leffler och Agrell och hur det ställs mot ytlighet, social fernissa och pengar. Vi har också sett att de ideal och den moral som ligger bakom de kvinnliga huvudpersonernas egenskaper och handlande och som förknippas med sanning och autenticitet till en del är förenliga med idealismen. Den omförhandlas emellertid då den blir utgångspunkt för ett aktivt handlande hos de kvinnliga huvudpersonerna och för deras krav på att betraktas som självständiga och unika

individer. Trohet, lojalitet och omsorg blir markörer för en subjektivitet som med Cavareros vokabulär kan kallas etisk och som bygger på det mänskliga grundvillkoret sårbarhet och beroende. I Benedictssons pjäser är kärleken den främsta arenan för en socialitet byggd på en etisk subjektivitet.

Lisbeth Larsson framhåller arbetets betydelse för kvinnans möjligheter att leva ett anständigt och meningsfullt liv i den realistiska utopi som formuleras i Benedictssons verk. Hon visar den roll som det spelar för diskussionen i prosaversionen av *Den bergtagna* och i det dramautkast av berättelsen som Benedictsson arbetade med. Larsson lyfter fram de olika reaktionerna hos de två karaktärerna Louise och Erna när de blir övergivna av den store konstnären Alland, så som de är beskrivna i dramautkastet: Louise kastar sig i Seine medan Erna tar sig en ny älskare och ägnar sig intensivt åt sitt konstnärliga arbete. De personlighetsförstörande effekter som Ernas val har tecknas i utkastet. Hon är hatisk, olycklig och bitter. Att ta sig en ny älskare har bara varit att förnedra sig.⁴²⁹ Nina Björk utgår från Benedictssons dagboksanteckningar om sitt liv och finner där två tidsplan: en förfluten tid, som berättar om kvinnan som helt förlorat sig i sin vilja att behaga mannen, och en framtid, som finns i arbetet som författare.⁴³⁰ I de två litteraturvetarnas analyser framstår kärleken som en omöjlighet och arbetet som den återstående vägen till meningsfullhet i Benedictssons värld.

I *Romeos Julia* blir den kvinnliga huvudpersonens arbete som skådespelerska, liksom makens arbete som grosshandlare, viktigt för att markera att de är självständiga individer som träder in i äktenskapet på jämbördiga maktvillkor. Arbetet och därmed den ekonomiska självständigheten blir äktenskapets förutsättning och den tillitsfulla, kärleksfulla relationen mellan två individer och deras barn framställs också som förutsättningen för att pjäsens skådespelerska ska finna kraft för sitt yrke och kunna hantera sin position i offentligheten. I denna pjäs är arbete och ett kärleksfullt äktenskap förbundna och varandras förutsättningar för ett bra liv. I *Final* finner Betty Bruhn sitt liv meningslöst och det är äktenskapet och relationen till maken som hon strävar efter att förändra. Det är i kärleken, i förståelsen mellan två personer som ömsesidigt ser varandra som unika individer på intimitetens arena, som hon söker befrielse från sin dockroll och därmed meningsfullhet och liv. I den meningen är kärleken också frihetens plats i dramat.

I *Final* och *I telefon*, liksom i de senare dramerna, tecknas en frihetsvision som innebär en position och ett rörelseutrymme som självständig individ, också i den andres blick. Benedictssons dramatik kan betraktas som ett laborerande sökande kring frihet och livsmening som förändras och utvecklas, och som hon inte blir färdig med. Med sitt starka fokus på kärlek, pengar och sociala hierarkier erbjöd tidens dramatiska normer och konventioner en struktur att bygga vidare på och använda för att formulera sig kring sådant. I *Final* och *I telefon*, som Benedictsson skrev tidigare än *Romeos Julia* och *Den bergtagna*, laborerar hon fortfarande med kärleken som plats för kvinnan att bli sedd som individ i egen rätt och för livsmening.

Benedictssons framställning av kärleken och kvinnors möjlighet att älska är mer komplex och frågande än i Agrells och Lefflers pjäser. Hon lägger fram kvinnors instängda position som klämd mellan flera problematiska ståndpunkter och strukturer i tiden. Kvinnosaken framställs som upptagen med sedlighet, den räknar inte med ett kvinnligt begär eller behov av intimitet. En patriarkal ordning med ett ekonomiskt och juridiskt system underordnar och objektifierar kvinnor. Benedictsson lyfter också fram idéer om den starka individen som bjuder både moraliska hänsyn och känslor motstånd och visar att de inte är tillämpbara utifrån kvinnors position. *Final* framhåller att det inte finns några sociala förutsättningar för den starka, livsglada kvinnan som kan njuta av en kärlek bortom moralens gränser. Samtidigt kan den trofast älskande kvinnan tolkas som en undergångsfigur. *I telefon* skildras kroppslig och själslig intimitet mellan två individer som en möjlighet. I de båda dramer som legat i detta kapitel's huvudsakliga fokus står det dock helt klart att penningens makt och sociala relationer som objektifierar människor måste raseras om individen ska bli fri att leva och älska.

KAPITEL 7

Mänsklighet, meningsfullhet och frihet – sammanfattande avslutning

En melodramatisk mimesis

Melodramatiska element förekommer i olika grad i Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons och Anne Charlotte Lefflers dramatik. Pjäsernas komposition förhåller sig också på olika sätt till idealismens estetik. Samtliga uppvisar dock en ambivalent hållning som ger flera tolkningsmöjligheter. De melodramatiska inslagen fyller skilda dramaturgiska funktioner i de olika pjäserna. Genom Sandra Bartkys användande av begreppet *feeling with another* och Sara Ahmeds term *circulating objects* har jag visat hur de melodramatiska elementen omförhandlas och lyfter fram andra strukturer och en annan appellstruktur i Agrells, Lefflers och Benedictssons dramer än i melodramen, det sentimentala borgerliga dramat, och i 1880-talets utländska så kallade speldramatik, främst Alexandre Dumas den yngres tesdramatik. Jag har också jämfört med Henrik Ibsens samhällskritiska realism från 1880-talet, framför allt med *Et dukkehjem* och visat hur den dramaturgiska strukturen i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer skiljer sig från detta drama. I kapitel 3 har jag lyft fram hur de melodramatiska genre dragen i *Sanna kvinnor* och *Räddad* bygger upp en position för de kvinnliga huvudpersonerna, från vilken deras känsloliv och moraliska konflikter kan dramatiseras. I *Räddad* skildras huvudpersonen Violas gradvisa sammanbrott, orsakat av ett destruktivt äktenskap. I *Sanna kvinnor* återges Bertas begär efter bekräftelse på sin mors kärlek och stöd samt hur moderns svek

leder till resignation. Läsaren eller åskådaren manas att se på de orsakande händelserna med huvudpersonens ögon. Kompositionen bidrar därmed till en retorisk position från vilken en genusradikal diskurs kan förmedlas med etisk trovärdighet.

I *Räddad* och *Sanna kvinnor*, liksom i Agrells *Dömd* och *Ensam* samt i Lefflers *Elfván* och *Hur man gör godt*, används rättegångsliknande scener, typiska för melodramen, i slutet. I *Elfván* avgår titelpersonen med något som kan liknas vid den rättmätiga seger som enligt melodramats dramaturgi skulle lätta spänningen hos åskådaren. Den unga flickan får det erkännande hon begär av sin make och svärmor baserat på *vem* hon är och inte för hur hon uppfyller hustrurollen. I de andra dramerna medför dessa scener snarast ett nederlag för de kvinnliga huvudpersonerna. Den orättfärdiga behandlingen av dem betonas, kombinerat med att de själva överskrider gränserna för både de borgerliga konventionerna och normerna för kvinnlighet. Därmed sker också ett brott mot idealismens normer för framställningen av den unga dygdiga kvinnliga dramapersonen i protagonistens position. Samtidigt som de kvinnliga huvudpersonerna lider nederlag på intrigens nivå, så avgår de idéer som de förfäktar med seger. De kvinnliga huvudpersonerna blir trogna sina ideal och kämpar envist vidare. I vissa fall inser någon annan dramaperson det riktiga i deras handlande och öppningar skapas om att ideal och praxis ska föras vidare in i framtiden. De personliga nederlagen och idéernas seger gör slutet på dessa dramer ambivalenta. *Räddad* är den pjäs som slutar mörkast, också på idéplanet. Spänningen mellan dramats idéplan och skildringen av huvudpersonens öde är inte lika stark som i de övriga dramerna. Tragiken för huvudpersonen Viola, som nedbruten lämnar hemmet, blir därmed ett starkare argument för förändring av genusnormerna än i de övriga pjäserna.

I Agrells pjäser dramatiserar melodramens kontrastering av stad och land spänningen mellan ytlighet, cynism, pengar och sociala konventioner å ena sidan och djup, sanning och moraliska dygder å den andra. I *Räddad* polariseras Violas barndom i det enkla hemmet hos modern på landet och lek i skog och mark tillsammans med lekkamraten Nils mot det destruktiva äktenskapet med den välbeställda Oscar och livet i staden i den borgerliga familjen. Kontrasteringen återkommer i *Dömd*: Valborg, som har

ett utomäktenskapligt barn, är från en enkel prästfamilj på landet. Hennes härkomst används som ett etiskt argument för att stärka hennes retoriska position och den moral hon står för. Lantlig harmoni kombineras också med en återblick på barndomen och motivet har som i melodramen drag av ett idealiserat svunnet tillstånd. Det kopplas till den ensamstående modern eller till variationer på motivet det föräldralösa barnet, vilka ställs i opposition till den patriarkala borgerliga familjen. I Agrells *Ensam* utvecklas idyllen kring Thoras gula hus och trädgård på Kungsholmen till ett rum för en alternativ socialitet ställd i opposition till borgerlighetens konventionellt strukturerade gemenskap.

Den framträdande plats i dramerna som motiven moderskap och mor / barn-relationer har är ett av de mest slående resultaten i mina analyser. Återgivningar av barndomsminnen, motiven det illegitima barnet och det föräldralösa barnet förekommer också frekvent. De var också vanliga motiv i melodramer och i den speldramatik som var populär på 1880-talets teatrar; inte minst i Alexandre Dumas den yngres inflytelserika tesdramer förekom motivet det illegitima barnet. Jämfört med skildringen av de utomäktenskapliga barnen och ensamstående mödrarna i Dumas pjäser omförhandlar Agrell detta motiv genom att skildra situationen från moderns perspektiv och med det moraliska och känslomässiga dilemmat knutet till moderskapet. I jämförelse med Dumas den yngres pjäser åstadkommer hon en förnyelse av motivet och dramaturgin. I framför allt Agrells *Ensam* och Benedictssons *I telefon* blir kärleken och intimiteten mellan mor och barn en bild för en ideal relation.

Melodramatisk kontrastering och polarisering bidrar till att kritisera den rådande ordningens kvinnlighets- och manlighetsideal, det borgerliga konvensäktenskapet och den patriarkala familjen, liksom maktstrukturer i det heterosexuella begäret. De melodramatiska elementen lyfter fram erfarenheter som bryter både mot idealismens moral samt därmed följande dramaturgiska konventioner och med en konservativ borgerlighets normer för kvinnlighet. De medverkar på så vis till normbrott både för dramaturgi och genus. Men de melodramatiska elementen kan också tolkas i enlighet med ett konventionellt användande. I Lefflers dramer har jag visat hur polariseringen av den unga oskulden och den skrupellöse skurken i en makt-

position samt galenskap och skräckromantiska inslag modifierar gestaltningen av brott mot hustrunormen. Sjukdom och fara bidrar också till att framställa unga kvinnors sexuella begär som något omtumlande och förvirrande. Inslagen kan på så vis förstås som en normbrytande gestaltning av en ung kvinnas första oroande erfarenhet av sin sexualitet. Samtidigt kan faran i sexualiteten för en ung kvinna betonas i en läsning som blir följsam med idealismens moral och borgerskapets traditionella syn på sedlighet. På så vis konstruerar de melodramatiska elementen en fenomenologisk mimesis, som gestaltar de kvinnliga huvudpersonernas känslor och moraliska konflikter samtidigt som de bidrar till att kommunicera dessa på ett sätt som förhåller sig ambivalent till idealismens moral och till sedligheten.

Via en läsning som uppmärksammar de melodramatiska inslagen framträder en dramatisering av en borgerlig kvinnas känslor och moraliska konflikter, det vill säga hennes erfarenheter. Skildringen av det kvinnliga i erfarenheten bidrar till en omförhandling av de melodramatiska genrefigurerna som gör att dramaturgiska normbrott och brott mot sedligheten sammanfaller. Normbrotten innebär därmed en genuspolitisk frihetshandling, uttryckt i en strävan att vidga borgerliga kvinnors handlingsutrymme. Konstnärligt bidrar de till strävan bort från idealismens dramaturgiska ideal.

Ambivalensen till idealismens moral i pjäsernas komposition kan tolkas som en stark vilja att exponera kvinnors tankar och känslor som överskrider normen om kvinnlig underordning och passivitet. På samma gång visar den sårbarheten i att göra så. I stycket om metod och tillvägagångssätt i kapitel 1 presenterar jag, via Margaret Cohens adaption, Pierre Bourdieus idé om genredrag som tecken för möjligheter och restriktioner inom ett kulturellt fält. I linje med denna kan det sätt som de melodramatiska och sentimentala elementen omsätts tolkas som möjligheter och restriktioner som de tre kvinnliga dramatikererna upplevde inom teatern och socialt. Ambivalensen säger därmed något om Agrells, Benedictssons och Lefflers sociala positioner under 1880-talet.

Brist, instängdhet, utanförskap och utsatthet

I samtliga dramer, med undantag av "En räddande engel", tecknas någon form av bristtillstånd eller hot om förlust. I *Räddad* rör det sig om brist på närhet och intimitet. I *Sanna kvinnor* är det moderns kärlek och lojalitet som Berta saknar. I *Final* saknar Betty en djupare livsmening och hon upplever sin ytliga tillvaro som vacker hustru som alienerande. I *Ensam* talar Thora om sin tid som ung flicka och den brist på liv som hon kände och som hon tyckte att relationen med en man bar ett löfte om. I *Dömd* lever Valborg i väntan på och i längtan efter att den man som hon har ett barn med ska hålla sitt löfte och gifta sig med henne. Hennes bristtillstånd blir allt eftersom mindre viktigt, istället blir den sociala utsatthet som mannens löftesbrott orsakar deras gemensamma barn hennes motivation att fortsätta slåss mot traditionen och konventionen. Genom moster Lisen i *Dömd* och hennes periodiska galenskap dramatiseras det bristtillstånd som förlusten av ett barn orsakar. Samma slags bristtillstånd eller oro dramatiseras i Thoras relation till dottern Yngva i *Ensam*. I *Räddad* finns samma motiv: Viola pressas av att bli fråntagen uppfostran av sitt barn. I slutet, när pojken dör, förlorar hon honom verkligen och skildringen av hennes reaktioner på förlusten gränsar, precis som i teckningen av moster Lisen i *Dömd*, till galenskap.

Gestaltningen av bristtillstånd eller hotet om förlust har i denna studie förstått som en dramatisk strategi signifikant för det sentimentala narrativet. Motiven hör till den inre konflikt som genererar huvudpersonens handlingar och åtföljs av dramatiseringen av en inre strid för huvudpersonen kring att välja det kollektivt bästa eller den individuella lyckan. I Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer kopplas bristtillstånden till kvinnors underordnade positioner i äktenskapet och familjen och till deras begränsade tillgång till världen utanför hemmet. De kopplas också till mor/barn-relationen, specifikt till mödrars känsla av att inte få eller kunna ta hand om sitt barn på det sätt som de vill. Via melodramatiska element som hyperbol och excess framställs bristen som en stark kroppslig och känslomässig erfarenhet. De kvinnliga huvudpersonernas reaktioner på detta sträcker sig från sammanbrott och resignation till ett aktivt överskridande av den sociala positionens gränssättningar.

Dramerna gestaltar också erfarenheten av instängdhet. I *Elfan* är behovet av fysiskt rörelseutrymme poängterat i titelfigurens strövtåg i skog och mark och i hennes minnen av uppväxten på resande fot i Europa. Hon har också ett intellektuellt och estetiskt uttrycksbehov som berövas henne när hon blir maka till en borgmästare i en småstad. I *Final* förbinds instängdheten med förkonstling. Betty Bruhn är instängd i den kvinnoroll som gör henne till en själlös docka. I båda dramerna framställs instängdheten som fysiska kroppsliga upplevelser – som deformerande stympningar. I *Final* har instängdheten en tydlig koppling till objektifiering av kvinnor och en norm att de ska vara ungdomliga och vackra. Kopplingen återfinns också i gestaltningen av Eugenie i "En räddande engel". Samma dramas huvudperson Arla visar inledningsvis sina bestämda åsikter och tankar om saker och ting. Vi möter flickans förväntan på att vuxenlivet ska ta henne ut i världen, det vill säga att livet ska öppna sig för henne. Balen visar till hennes besvikelse istället hur livet stängs till om den vuxna kvinnan, hur hennes rörelseutrymme inskränks både fysiskt och intellektuellt. I både *Elfan* och "En räddande engel" framställs synen på kvinnans kropp och sexualitet som orsak till begränsningarna i rörelseutrymme. Tanken om att kvinnans dygd måste bevaras gör att hon stängs in, både kroppsligen och intellektuellt.

Utsatthet och utanförskap är ytterligare erfarenheter som gestaltas i dramerna. I Benedictssons enaktare *I telefon* framställs den föräldralösa Siris sociala utanförskap med hjälp av allusionen till sagan om Askungen. Överhuvudtaget används olika variationer av föräldralöshet för att lyfta fram utsatthet. Motivet, som är vanligt förekommande i melodramen och förknippat med olycka och otur, används framför allt i Agrells dramatik för att lyfta fram strukturell orättvisa och social klasskillnad. I *Ensam* är den ensamstående Thoras sociala utanförskap och dotterns utsatthet en grundförutsättning för intrigen.

Den instängdhet, brist, resignation, sammanbrott och nederlag som präglar de kvinnliga huvudpersonernas situationer i Agrells *Räddad* och *Dömd*, i Benedictssons *Final* och i Lefflers *Sanna kvinnor* ger pjäserna en tragisk känsla. Huvudpersonernas livsöden uppfattas som olyckliga men framstår inte som orsakade av olycka eller otur. Sociala normer, konventioner och

system lyfts fram som djupt orättfärdiga orsaker. I kombination med det ideologikritiska anslaget fungerar karaktärernas tragik som etosargument. De olyckliga kvinnorna förstärker bilden av den borgerliga kvinnans trånga position som otillständig. Gestaltningen av dem bidrar till en argumentation för att de genusnormer som styr deras möjligheter och restriktioner måste förändras.

I *telefon* har ett lyckligt slut – det antyds att askungen Siri kommer att få prinsen – medan slutet i *Lefflers pjäser* är mer ambivalenta i förhållande till lycka och olycka för huvudpersonerna. ”En räddande engel” slutar i besvikelse för Arla, men det finns en reträttplats för henne hos modern. För titelpersonen Elfvan, som återvänder till sitt äktenskap, finns ett hopp om att maken ska ta hänsyn till hennes ungdom och låta henne mogna. I den meningen är de komedier. Också i slutet av *Hur man gör godt* uttrycks ett hopp om att hitta ett bättre liv för Blanka när hon väljer samhörigheten med sin syster och att följa Agnes i hennes reformarbete. I *Ensam* lämnar dottern Yngva sin mor i bitterhet men modern, huvudpersonen Thora, har ändå vunnit en seger när dottern väljer att slåss mot samhällsörättvisan istället för att ge efter för den. Thora resignerar heller inte: hon ger inte upp, hon bryter inte samman. Hon har funnit sin plats utanför den borgerliga gemenskapen. Dessa kvinnliga huvudpersoners positioner tecknas som sårbara snarare än att livsödena framställs som olyckliga. De sårbara situationerna fungerar på samma retoriska vis som den mer utvecklade tragiska inramningen i den första gruppen av pjäser, det vill säga som etosargument. Gestaltningen av en sårbar situation kombineras med ideologikritisk analys. Melodramatiska dramaturgiska element som kontrast och polarisering tydliggör det moraliskt förkastliga i den patriarkala borgerlighetens genusnormer. Denna grundläggande dramaturgiska struktur i pjäserna, som bidragit till genrebeteckningen indignationsdramatik, tydliggör den sociala position och de begränsande strukturer som borgerliga kvinnor måste frigöras från. Den bidrar till att förmedla en analys av orsakerna till den och bygger också upp en argumentation för förändring.

Kropp, kärlek och sexualitet

Mötet med mäns sexuella begär liksom förälskelse och upplevelsen av en egen sexualitet gestaltas i Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser. I *Elfvan* och "En räddande engel" hålls de unga huvudpersonernas naivitet fram. De framställs som barn. *Elfvan* hade behövt vänta med att ingå äktenskap och Arla ledsagas av en varlig hand. Efter förvirrade möten med mäns kurtis och egna sexuella känslor söker sig båda i slutet tillbaka till tryggheten hos en modersgestalt. I båda dramerna uttrycks ett behov för flickan att få mogna och att inträdet i äktenskapet och vuxenlivet ska ske på hennes villkor.

Mor/barn-relationen används som en sinnebild för ett starkt känslomässigt och kroppsligt band mellan två individer i flera av pjäserna. I *Elfvan* saknar huvudpersonen en mors kärlek och omsorger och söker detta hos sin svärmor. I "En räddande engel" skildras Arlas och moderns intimitet med bibelläsningen. Också i Agrells *Ensam* byggs ett intimt rum och en alternativ värld upp runt Thora och hennes dotter Yngva. I Benedictssons *I telefon* blir den intima relationen mellan mor och barn en bild för en kärleksrelation bortom den rådande ordningens. Denna bygger på den ömsesidiga bekräftande blicken på en unik individ och rymmer intimitet.

Ungdom framställs som viktig för en kvinnas attraktionskraft i det heterosexuella begär som kritiseras i några av pjäserna. I "En räddande engel" tvingas den snart 30-åriga Eugenie till ett spel på balen som framställs som kränkande för henne. Hur begäret efter ungdom påverkar kvinnor hela livet skildras i Benedictssons *Final*. Huvudpersonen Betty, som närmar sig 40, beslutar sig för att lämna ett rollspel som vacker, spirituell och ungdomlig, vilket hon upplever som onaturligt, själsdödande och något som förvanskar hennes kropp. Hon kämpar för att bli älskad av sin make utan detta rollspel. I Lefflers *Hur man gör godt* accentueras mäns begär efter den unga kvinnokroppen och dess marknadsvärde betonas i välgörenhetsbasarens miljö. Unga kvinnor framställs som varor till salu och den borgerliga, respektabla, unga kvinnans situation jämförs med en prostituerad kvinnas. Upplevelsen av att göra sig till och att bli betraktad som en tingest, liksom alienationen i detta gestaltas.

I Lefflers *Elfvan* och "En räddande engel" framställs ett kvinnligt sexuellt

begär, men på ett ambivalent vis gentemot idealismens idé om kvinnlig dygd. I *Hur man gör godt* är en sådan ambivalens inte lika framträdande. Den 18-åriga Blanka framställs som mer mogen, bejakande och orädd än protagonisterna i *Elfván* och "En räddande engel". Det är emellertid värt att lägga märke till att det inte är en borgerlighetens dotter som framställs på ett sådant vis: Blanka är av arbetarklassursprung. I Agrells dramer framställs inte kvinnligt begär på samma tydliga vis. En önskan om intimitet gestaltas hos Valborg när hon möter kapten Björnklo. I *Ensam* återges också mötet med en man som förfört och sedan svikit sina löften i den ensamstående mamman Thoras repliker. Förälskelsen i dessa män skildras som hänförande, som något som ger liv i en för övrigt instängd och torftig tillvaro. Trots att fokus i Agrells skildringar av de föräktenskapliga förbindelserna ligger på den emotionella och intellektuella samhörigheten mellan de två parterna i en kärleksrelation ges ändå den sexuella delen av begäret i kärleken en viktig roll. Det bekräftar sanningen i känslorna. Den kroppsliga samvaron gör kärleksrelationen till ett äktenskap inför Gud. Känslomässig samhörighet och sinnlig lust bildar en helhet för huvudpersonen Valborg i *Dömd*.

I Benedictssons *Final* skildras kärlekens starka påverkan både på huvudpersonen Betty och på den unga Saima, som Bettys make är förälskad i, men på olika sätt. Kärlekkraften har olika riktningar. När Betty beslutar sig för att lämna den passiva objektsrollen som vacker trofé och börjar agera självständigt, riktas hennes kärlek mot maken och hans bästa med en aktiv kraft. Samtidigt tecknas Betty som en undergångskvinna. För Saima är förälskelsen och det erotiska begäret riktat mot den egna upplevelsen. Hon vill känna den stormande kraften och samtidigt stå stark i den. Herr Bruhns sociala position ingår i hennes begär. Samtidigt skildras hennes beslut att ge upp honom när han förlorar den som ett utslag av självbevarelsedrift. Kärleken är inte för Saima, som för Betty, en kraft som övermannar henne: hon har kontroll. Skulle hon leva ut sitt sätt att älska hotas emellertid också hon av undergång. I både *Final* och *I telefon* uttrycks att den rådande heterosexuella struktureringen av kärleken inom borgerskapet måste raderas innan kvinnor och män kan få utrymme för ömsesidigt tillfredsställande kärleksrelationer.

I samtliga dramer kretsar de skildrade erfarenheterna till största del kring

kropp, känslor och makt. Kvinnor har inte makten över sina kroppar och de förnekas därför grundläggande mänskliga psykologiska och biologiska behov. De tre dramatikerorna sätter in skildringen av denna erfarenhet i en ideologisk kritik som avtäckar ett system som bygger på samhällets och mäns makt över kvinnokroppen och som legitimeras i konstens och kulturens berättelser om kärlek. Kvinnokroppen objektifieras och förtingligas. Kvinnor negligeras som unika individer. Tillståndet gestaltas som alienerande och smärtefyllt. För kvinnan som individ finns ingen plats, bara som funktion i andras liv.

I Lefflers *Hur man gör godt* och i Agrells *Ensam* hävdas den levda erfarenheten, empatin och inlevelseförmågan som kunskapsform. Det ideologiska ställningstagandet börjar i den erfarenhet och livspraktik som representeras av huvudpersonerna och det ställs mot vetenskap och abstraktion. Kontrasteringen visar hur abstraktionen i vetenskapen döljer en avhumanisering av "den andre" genom att behandla individer som representanter för sociala kategorier. Vetenskapen stöttar genom detta traditionen och lagen att ge borgerliga och aristokratiska män suverän subjektstatus. Såväl Agrell som Leffler hävdar i sina dramer ett nytt kunskapsobjekt som betraktar världen från en annan position än den borgerlige och aristokratiske mannen. I *Ensam* och *Hur man gör godt* visas behovet av en ny vetenskaplig grund, lagstiftning och tradition där kvinnor och arbetare betraktas som individer i egen rätt och som samhällsmedborgare. I dessa dramer finns en stark demokratiseringssträvan. De erfarenhetsberättelser som gestaltas genom de kvinnliga huvudpersonerna ligger till grund för denna. Som i de övriga pjäserna gestaltas erfarenhetsberättelserna med genredrag som har medverkat till benämningen indignationsdramer. Termen signalerar därmed att dramerna är politiska.

Friheten som ett humaniseringsprojekt

Den frihetssträvan som finns i pjäserna har jag betraktat i termer av identitet, med utgångspunkt i Hannah Arendts distinktion mellan *vad* en person är och *vem* hon är. Adriana Cavarero placerar identitet i spänningsförhållandet mellan denna filosofiska definition av en människa och hennes unika själv, som är berättarbart och kopplat till hennes livshistoria.

I pjäserna gestaltas smärtan i att bli negligerad som unik individ och att istället bli betraktad utifrån hur väl de sociala bestämningarna uppfylls. Pjäserna visar vidare denna negligerings som en del av kvinnors sociala position och därmed som en erfarenhet som hör till den och går utöver den individuella erfarenheten.

Pjäserna beskriver en tillvaro där kvinnors sociala positioner som maka, mor, dotter och älskarinna bestämmer deras livsutrymme. Det utrymme för den unika individen som den sociala positionen för en borgerlig kvinna tillhandahålls tecknas som snävt, samtidigt som hennes förmåga att hålla sig inom dess gränser bestämde hennes värde och möjlighet till inkludering. Pjäserna visar hur huvudpersonerna kämpar för att finna eller skapa arenor där de kan exponera en sådan unicitet, men att ett sådant företag är riskfyllt. En kvinna som exponerar *vem* hon är riskerar att bryta med den sociala bestämningen och därmed bli betraktad som socialt omöjlig och bli ställd utanför en konstituerande gemenskap. Skildringen av Viola och Valborg i Agrells *Räddad* respektive *Dömd* lyfter fram hur de blir betraktade som omänskliga och omoraliska när de exponerar sina tankar och känslor bakom den återhållsamma yta som deras sociala position föreskriver. Elfvens anpassningssvårigheter demonstrerar att det inte finns någon plats hos borgerskapet för den kvinnliga individualitet som går utanför de sociala genusnormerna. Hotet om utanförskap och skambeläggning visas som mekanismer som håller kvinnor inom den sociala positionens ramar.

Negligeringen av kvinnor som unika individer framställs som en avhumanisering. I pjäserna lyfts effekterna av detta fram som ett känslomässigt bristtillstånd, en fysisk och intellektuell rörelsebegränsning och en kroppslig deformation. I flera av pjäserna skildras de kvinnliga huvudpersonernas process i att gå från passivitet till aktivitet och från roller som avhumaniserade objekt till att bli individer som hävdar agens och handlingsförmåga. De gör därmed anspråk på att vara människor med rätt till sin kropp och sina egna känslor. Huvudpersonerna i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer skildras med en syn på sig själva som fullvärdiga människor som förnekas denna rätt. De behöver inte utvecklas, uppfostras eller förändra sig, utan det är omgivningens blick på dem som behöver förändras. De strävar efter att bli betraktade som unika individer i den andres ögon.

Kontrollen över den egna kroppen är ett genomgående tema i pjäserna. Kravet på kvinnors dygd gäller vem som kontrollerar kvinnors kroppar och hör ihop med ett förtingligande av kvinnan. En far eller en make måste ha denna kontroll och utanför den finns socialt utanförskap och degradering, så som det skildras i *Ensam*. Thoras enda väg till respektabilitet och borgerlig gemenskap går via en make, oavsett hur många moraliska brister han än har och hur många sociala övertramp han än har gjort. Yngvas berättelse om sin uppväxt visar att finns ingen fader eller make som garant för den unga kvinnans dygd blir hon behandlad som smutsig eller som alla mäns egendom. I "En räddande engel" gestaltas de mekanismer som socialiserar kvinnor till medvetenhet om att de är iakttagna och därigenom får dem att internalisera omgivningens blickar och på så vis acceptera att låta sina kroppar kontrolleras efter ett dygdeideal som paradoxalt nog sexualiseras i det manliga heteronormativa begäret. Mäns kontroll över kvinnors kroppar, som utövas med benäget bistånd av den äldre generationens kvinnor, stänger den yngre generationens kvinnor inne. Att gå ifrån en sådan ordning framstår som en av nycklarna till kvinnors frihet. Blanka lämnar det heteronormativa sammanhang där det inte finns någon plats för henne som individ. Thora i *Ensam* har blivit utstött, men hon har skaffat sig sin egen moraliska kompass och vägrar gå tillbaka in i det normativa systemet och avvisar ett patriarkalt samhälls anspråk på att ha kontroll över hennes kropp och liv. Hon kräver att få vara människa och därmed kontroll över sin egen kropp. Pjäserna kan ses som utbrytningsförsök från en berättelse om ett heteronormativt sexuellt begär i vilken kvinnor tillskrevs en passiv objektsroll. De kan ses som hävdanden av rätten till den egna kroppen och kontrollen över den.

I Agrells, Lefflers och Benedictssons dramatik förs krig på två fronter för att kvinnor ska betraktas som människor, i meningen individer. Dels lyfts idealismens idealisering av den underordnande kvinnan fram som ett problem, dels visas hur ett varu- och marknadstänkande påverkar både socialt umgänge och intimt samliv inom borgerligheten. Idealismen bidrar med myter i konsten och kulturen som upprätthåller instängdheten i en passiv objektsposition och går därmed hand i hand med den påverkan som ett marknadstänkande har på kvinnors sociala position och möjligheter att leva sina liv. I några av dramerna presenteras den manliga subjektspositionen och

den kvinnliga objektspositionen som en relation mellan samlare och konstföremål eller mellan köpare och vara. Ekonomiska marknadsstrukturer visas alltså genomsyra kärleken, det heterosexuella begäret och äktenskapsmarknaden. Kvinnors ungdom, oskuld och kroppar framställs som tillgångar på marknaden. Pjäserna visar också hur en frihet, förstådd som autonomi och suveränitet, lever i symbios med ett sådant marknadstänkande, liksom hur avhumaniseringen av kvinnor är en förutsättning för att den borgerlige och aristokratiska mannen ska kunna åtnjuta denna typ av frihet. Symbiosen mellan ekonomiskt marknadstänkande, idén om frihet som autonomi och suveränitet och den borgerlige mannens överordning framstår som ett destruktivt system. Följderna för kvinnor och barn lyfts fram i gestaltningar av såväl deras sociala underläge som osäkerhet, känslomässiga och fysiska lidande och i en identitetsproblematik av existentiell natur.

Mot en ny socialitet

Pjäsernas gestaltning av de bristtillstånd eller hot om förlust som avhumaniseringen orsakar för de kvinnliga protagonisterna utmynnar i deras begär att bli sedda som unika individer. Med dem görs kvinnors individualiserade, förkroppsligade existens till argument för att hävda en subjektsposition och därmed människostatus. De kroppsliga och känslomässiga bristtillstånden orsakar ett lidande, som i vissa av dramerna vetter mot galenskap och mot fysisk sjukdom, och därmed ett hot mot existensen. Bristtillstånden indikerar en sådan grundläggande livsnivå och den melodramatiska tillspetsningen pekar ut upplevelsen av det prekära i kvinnors livssituation. Avhumaniseringen genom objektifiering och funktionsstatus framställs som hot mot kvinnornas kroppsliga och känslomässiga hälsa och därmed grunden för deras varande.

Det unika förkroppsligade grundtillståndet för människan är, enligt Cavarero, förbundet med livshistorien och identiteten. Huvudpersonerna i Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser delger sina livshistorier i olika situationer och exponerar därmed sina unika själv. Pjäserna uppvisar också situationer där andra dramapersoner återger huvudpersonernas livshistorier. I *Räddad* finns Violas barndomskamrat Nils och hennes gamle vän farbror

Milde, som båda berättar om hennes liv och därmed bekräftar att de ser *vem* hon är. I *Ensam* ger doktor Sandén en inblick i Thoras liv. Dessa karaktärer skildras alla som vänner till huvudpersonerna. Vänskapen framstår i pjäserna som en scen där kvinnorna kan exponera sina unika själv för den andre. I *Hur man gör godt* söker sig Blanka tillbaka till den livshistoria som hon har skämts över och gör den till en accepterad del av sig själv. Hon begär också att hennes fästman, fabrikkör Wulf, ska betrakta hennes livshistoria som en del av henne och bygga relationen till henne på den. Han vill inte det. Istället är det kusinen Agnes som ser *vem* Blanka är och det är också vänskapen och arbetet tillsammans med henne och systemen Svea som Blanka väljer. Motivet mor/barn gestaltar också en relation där detta begär att bli sedd för *vem* en är blir tillgodosett. De kvinnliga huvudpersonerna betraktar också kärleken som en sådan relation. Pjäsernas vision om frihet bygger på att människan är en relationell varelse och vilar på begäret att bli betraktad som unik individ av andra människor.

I pjäsernas vision upprättas ingen opposition mellan gemenskap och frihet. Friheten ska realiseras i relationer med andra. De relationer i vilka kvinnorna betraktas som individer kan ses som sinnebilder för en frihet som innebär att individen blir sedd i sin förkroppsligade unicitet. De blir platser där hon har ett värde och en rätt i sitt blotta mänskliga varande. Sådana bilder hämtas i pjäserna inte bara från intima relationer som vänskapen, kärleken och mor/barn-relationen utan också från situationer som hör hemma i ett omgivande samhälle. Exempel är Thoras välgörenhetsarbete i *Ensam* och Blankas val av en kvinnogemenskap i ett samhälleligt reformationsarbete. De pekar mot att frihet för kvinnor förutsätter andra mänskliga relationer än dem som formas av det ekonomiska marknads- och vinningstänkande som präglar borgerlighetens konventioner. I relation till Arendts syn på att politikens område befinner sig inom den nivå av *vita activa* hon kallar *action* och som har sin plats i det offentliga rummets öppenhet och ljus, visar pjäserna att kvinnors frihet måste omfatta alla nivåer av *vita activa*. Ett sådant frihetsarbete löper över gränssättningarna mellan *labour*, *work* och *action*.⁴³¹ Privat- och arbetslivens handlingar är med andra ord lika politiska som det offentliga rummets.

I pjäserna kan tendensen att flytta fokus bort från kroppen till kvinnors

intellekt, moral och handlande ses som en rörelse bort från instängdheten i objekts- och funktionspositionen. Det är särskilt tydligt i Agrells pjäser, i Lefflers *Sanna kvinnor* och *Hur man gör godt* samt i Benedictssons *Final*. I dessa konstrueras en kvinnlig heder som bygger på värden som trohet mot och en omsorg om andra människor, betraktade som unika individer. Det är dygder som istället för passivt vaktande på kroppen bygger på aktivt handlande gentemot andra men också på sannfärdighet mot sig själv och de moraliska ståndpunkter och känslomässiga band som individen har. Trohet och känslomässig sanning är också upplyfta egenskaper i idealismens moraliskurs och de kontrasteras i 1800-talsdramatiken mot en heder byggd på socialt anseende och framgång. Agrell, Benedictsson och Leffler använder sig av samma kontrasterande figur och visar hur det förstnämnda hedersbegreppet satts ur spel i den borgerliga gemenskapen. I Agrells *Dömd* är det rätta, det sköna och det sanna metafysiska värden som inte har stor bäring på vardagens dilemman för professor Hillner. I *Ensam* är samma värden den ensamstående modern Thoras rättesnören för sin livsföring. Agrell, Benedictsson och Leffler gör anspråk på dem som utgångspunkt för både kvinnors och mäns handlingar i vardagen.

Trohet mot den egna moraliska ståndpunkten kombinerad med omsorg om den andre, betraktad som unik individ, indikerar en ny socialitet och det som Cavarero kallar etisk subjektivitet. Med Cavareros bildspråk innebär den en individ som från en självständig position böjer sig in över den andre, med utgångspunkt i människans grundläggande sårbarhet och beroende av andra. Det etiska subjektet tar hänsyn till att relationer oftast präglas av en obalans vad gäller individernas beroendeställning. Det utgör ett alternativ till det autonoma subjekt som Cavarero placerar i ett modernt, liberalistisk, individualistiskt scenario och som i sin vertikala, självständiga och avskilda hållning hanterar hotet mot den egna sårbarheten som krigaren: att med våld lägga den andre under sig.⁴³² Det etiska subjektet i Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser ställs mot ett sådant autonomt subjekt i kritiken mot den borgerlige mannens strävan efter suveränitet och marknadskrafternas inflytande på mänskliga relationer.

Avslutande exkurs

Konsekvenserna av den strid om smak, estetik och konstnärligt värde som ägde rum under det moderna genombrottet var omvälvande. Värderingen av det så kallade efterklingsdramat eller dockhemslitteraturen i Schücks och Warburgs litteraturhistoria från tidigt 1900-tal lever i mångt och mycket kvar i vår moderna blick på konstnärligt värde. I Ibsens intrigmakeri avtäckts ett förflutet som varit fördolt och som ger nycklar till dramats upplösning. Den sanning eller fråga som dramat ställer fram får läsaren/åskådaren klart för sig först efter att ha tagit del av hela dramat. I Ibsens dramatik frammanas en överblick över situationerna och de dramapersoner som deltar från en större distans än i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer. Den uppmanar inte läsaren att ta ställning för någon av personerna. Denna dramakomposition har blivit ett idealiserat mönster för den moderna genombrottsdramatiken.

I den historieskrivning som går att spåra tillbaka ända till 1880-talets debatt, och som tar form som ett motstånd mot idealismen och speldramatiken, finns dessutom en tendens att se det moderna genombrottet som en homogen företeelse och att förse den med en eller några, oftast manliga, förgrundsfigurer som ges genistatus. Progression och nyskapande i relation till rådande estetiska normer är viktiga strukturerande principer och det är främst formmässiga och konstnärliga förändringar som har beaktats i bedömningen. Sådant som bidragit till reflekterande distans och intellektualism och därmed skapat en opposition till melodramatisk känslomässighet har getts högt värde.

Vi måste fråga oss vilka individer, i vilka sociala positioner, som kunde vara progressiva och högt värderade på de villkoren i de perioder vi undersöker. Vilka dramatiker hade till exempel tillgång till de konstnärliga teatrar som växte fram i Europas metropoler under det sista decenniet av 1800-talet och där nyskapande dramatik utan krav på kommersiell framgång och idealismens moraliska tvångströja kunde sättas upp? Vilka dramatiker kunde röra sig fritt i en konstnärlig och politisk offentlighet, på vilka villkor och till vilket pris? Det är lätt att glömma att en svensk gift kvinna inte var myndig under 1880- och 90-talen och att den borgerliga kvinnan ofta inte hade

några egna ekonomiska tillgångar. Vi måste också ställa frågor kring vår egen syn på hur konstnärlig utveckling går till. Drivs den av ett ensamt geni som skriver i rebellisk opposition till de strategier, konventioner, normer och värderingar som för tillfället har hegemoni, eller rör det sig om en långsam heterogen kollektiv process där befintliga strategier och konventioner omstöps? Varför värderar vi en ikonoklastisk relation till traditionen så högt? Vi måste också fundera kring vilka berättelser som är möjliga att berätta med de konstnärliga strukturer som vi idag värderar och lyfter fram ur historien. Vilka erfarenheter och vilka medel att skildra dem med räknas till den kultur som är värd att bevara?

Svaren på frågor som dessa pekar mot en omvärdering av det förgivet-tagna i historieskrivning om det moderna genombrottet, för att finna nya ingångar för analys av de olikartade konstnärliga och kulturella uttryck som emanerar från denna period. De genre- och skolbildningar och periodiseringar som strukturerar etablerad litteratur- och teaterhistorieskrivning anger en bråkdel av flera sätt att strukturera en berättelse. Använder man dem som läsanvisningar får de en homogeniserande och likriktande effekt på läsning och tolkning av den mångfald av olikartade uttryck och artefakter som skapades. Ett exempel på sådan likriktning är det mönster som Ibsens dramatik har skapat för läsning av det moderna genombrottets dramer. Den sentimentala berättelsens intrig, som präglar framför allt Agrells och Lefflers dramatik i min studie, är förutsägbar. Den läses inte för att gradvis avtäckas en gåtas lösning, så som Ibsens *Et dukkehjem* är konstruerad för att läsas. Det sentimentala narrativet presenterar den huvudsakliga konflikten från början och den drabbades moraliska och känslomässiga dilemma står sedan i centrum. Ett större fokus ligger på huvudpersonen än på intrigen och det är i huvudsak en expressiv berättelse. Såväl i Agrells och Benedictssons som Lefflers dramer gestaltas huvudpersonernas upplevelser av sina situationer. Det försvinner i en läsning med Ibsens dramatik som preskriberande mönster.

Melodramatiska och sentimentala inslag har i värderingen av 1800-talets litteratur och teater kommit att betraktas som något fult, som ett resultat av konstnärlig omedvetenhet eller oförmåga och anpassning efter en sofistikerad läs- och publiksmak. De är element som den konstnärligt och

idémässigt skolade idag har svårt att förlika sig med i idédriven litteratur och teater med konstnärliga anspråk. Ett ironiskt förhållningssätt till dessa drag är gångbart, men den rena och genuina patetiken är svårsmält. Sådana genredrag förknippar vi med populärkultur och med opera som tillåtits bevara känslsamheten och ändå betraktas som konstnärlig genre. Hur kan då dramer från perioder då sentimentalitet och melodramatisk känslsamhet stod högt i kurs hanteras när vi värderar konstnärlighet och spelbarhet utifrån vår tids normer och konventioner? Ett alternativ till att förpassa dem till glömska eller att betrakta dem som underlägsna mer modernistiskt komponerade alster är att utgå från de sentimentala och melodramatiska dragens funktion i berättelserna och omsätta dem i en dramaturgi och spelstil som kan tala till oss idag. I Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik innebär en sådan tolkning dessutom att ta fasta på dess egenart. Den gör dem också till något som kan vidga synen på det moderna genombrott som främst kommit att representeras av Ibsens och Strindbergs dramatik. Denna har i hög grad format uppfattningen om det skandinaviska moderna genombrottet både i Sverige och internationellt. Till vilken grad Agrell, Benedictsson och Leffler var påverkade av Strindbergs dramatik har varit en vanlig fråga vid presentationer av mitt arbete med kvinnornas pjäser både på hemmaplan och utomlands.

Varför då överhuvudtaget läsa och spela dramatik vars form och retorik idag känns förlegad, annat än i ett musealt kulturbevarande syfte eller i en strävan att representera en mer jämställd och jämlik historia? Vad gör Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer angelägna i vår tid? Jag menar att det är de föreställningar om sexualitet och kvinnokroppen som de lyfter fram. Me too-rörelsen som startade hösten 2017 har inte bara visat den politiska kraften i erfarenhetsberättelser utan också hur central synen på kvinnokroppen fortfarande är för kvinnors livsvillkor. Struktureringen av det heterosexuella begäret, maktrelationen i det och synen på kvinnors kroppar ligger fortfarande till grund för sexism och diskriminering på en mängd olika områden inom yrkesliv och offentlighet, liksom för privatlivets organisering. Det påverkar fortfarande kvinnors rörelseutrymme och möjligheter. Ungdomlighet och sexualisering hänger fortfarande samman. Precis som för Agrell, Benedictsson och Leffler, är frågan om vem som har makten över

kvinnokroppen aktuell idag, och angelägenhetsgraden ökar i takt med att marknadstänkande och konservativa, misogyn vingar i samklang ser ut att få ett ökat utrymme att påverka samhällsutvecklingen. I vilken grad är det kvinnor själva som har denna kontroll och vilka andra sociala maktstrukturer påverkar vilka kvinnor som har mer eller mindre makt över sina kroppar? Var går gränserna för hur en kvinna kan röra sig idag som självständig person i offentligheten? Vilka anspråk på att synas och att ha betydelse kan hon göra utan att utsättas för hot? Hur påverkar självständighet och oberoende synen på henne?

Dramerna väcker också tankar över om inte ekonomi och ett marknadstänkande i samma grad, kanske till och med i högre, influerar relationer mellan individer på privatplanet idag än på 1880-talet, inte minst i kärleken. Vad en människa är och framför allt vad hon *har*, betraktat i materiella termer och som livsstilsfaktorer, smälter samman med uppfattningen om *vem* hon är och avgör fortfarande attraktionsvärdet. Det fokus som sätts på kvinnors dygd och mäns heder och hur de hänger samman i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik visar också att den problematiken inte är något vi kan skjuta över till andra kulturer. Den tillhör i lika hög grad en europeisk kultur och grundar sig här som på andra platser i världen på ett patriarkalt samhälles kontroll över kvinnokroppen, även om graden av kontroll varierar starkt och konsekvenserna av överträdelserna inte alltid blir lika drastiskt ödesdigra för kvinnan.

Det angelägna i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramatik ligger i de feministiska analyserna. De bär på idéer som tiden visat har varit mer hållbara än Strindbergs idéer om kön och relationen mellan man och kvinna. De dramatiserar erfarenheter som många kan känna igen sig i också idag: känslan av att vara instängd, att bli bedömd utifrån sin kropp och sin funktion i en annan människas liv, känslan av att bli negligerad som person på grund av den sociala kategori en räknas till, skambeläggningsmekanismer som aktiveras när individen rör sig utanför de gränser som sätts för den sociala kategorin, social och ekonomisk sårbarhet och utsatthet. Dramerna gestaltar erfarenheter i relationer till andra människor. Det är till syvende och sist den basala nivå där vi möter varandra som individer i vardagen som bär upp strukturer och där vi har möjlighet att antingen konservera eller

rasera vad som är orättfärdigt och problematiskt. Det är på den mänskliga interaktionens nivå, också på arbetsplatser och i offentligheten, som lagar och andra regleringar tillämpas. Människosynen som avgör hur de hanteras är bestämmande för vilken effekt de får. Det är också i vardagserfarenheten vi möter den sexism och ojämlika behandling som vi anar är strukturell men som alltid kan förklaras på individuell nivå. Upprepade erfarenheter i enskilda liv och samtal med andra i samma livssituation tydliggör mönster. Sådana är viktiga att lyfta fram i berättelser och lägga till grund för ett förändringsarbete. Erfarenheten har i den meningen politisk bäring.

Agrells, Benedictssons och Lefflers pjäser är långt ifrån enkla stycken om den borgerliga kvinnans romantiska längtan efter samhörighet i kärleken eller agitatoriska krav på lagförändringar utan intellektuell eller teoretisk förankring, så som de ofta har lästs. Men de presenterar heller ingen färdigstöpt teori eller ideologi. Snarare kan man se pjäserna som experimentytor för idéer om tillvaron från en borgerlig kvinnas position i 1880-talets svenska kultur och samhälle. De erfarenheter som gestaltas och de analyser som presenteras bildar emellertid ett mönster som blir tydligt vid en jämförande läsning av dem. Jag har lyft fram detta främst med hjälp av Cavareros feministiska teorier. En berättelse om samhället och kulturen med utgångspunkt i de erfarenheter som kvinnor delade låg också till grund för framväxten av 1970-talets feminism. I ett första skede av den demonterades sanningsanspråken i en patriarkal berättelse och konsekvenserna av social och ekonomisk ojämställdhet för kvinnor och barn lyftes fram. I ett andra skede, den som i Norden kallas den kvinnokulturella fasen, låg det långsiktiga vårdande arbete och omsorgstänkande som traditionellt sett hört till kvinnors vardag till grund för idéer om en ny socialitet och samhällsstruktur. Det finns likheter med ett sådant tänkande i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer. I våra dagars politiska strävanden har sådana övergripande visioner, om ett annat samhälle och en ny socialitet hamnat i skymundan. De frågor som Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer väcker om ett samhälle där frihet är lika med autonomi och suveränitet och som stöttas av ett marknadstänkande är värda en mer framskjuten plats. Det är också visionen om en socialitet byggd på omsorgstänkande och en människas grundläggande sårbarhet och beroende av andra.

Noter

1. Alfhild Agrell (Thyra), *Räddad. Interiör i tvänne akter*, i *Dramatiska arbeten I* (Stockholm: Oscar Lamms förlag, 1883), <http://www.dramawebben.se/node/29703/faksimil> [hämtad 2016-02-02], s. 125. Fortsättningsvis ges referenser till *Räddad* i parentes i den löpande texten.
2. Ingeborg Nordin Hennel, "En stjärnskådespelerska", i *Ny svensk teaterhistoria*, band 2, *1800-talets teater*, red. Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel (Hedemora: Gidlund, 2007), s. 218–239, 235.
3. Anne Charlotte Leffler, *Sanna kvinnor. Skådespel i tre akter* (Stockholm: Z. Hæggströms förlagsexpedition, 1883), <http://www.dramawebben.se/node/29710/faksimil> [hämtad 2016-02-02], s. 84. Fortsättningsvis ges referenser till *Sanna kvinnor* i parentes i den löpande texten.
4. Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren) & Axel Lundegård, *Final. Skådespel i tre akter* (Stockholm: Z. Hæggströms förlagsexpedition, 1885), <http://www.dramawebben.se/node/29750/faksimil> [hämtad 2016-02-03]. Referenser till *Final* ges fortsättningsvis i parentes i den löpande texten.
5. Apropå Anne Charlotte Lefflers prosa använder Henrik Schück ordet "Dockhemslitteraturen" om 1880-talets litteratur skriven om äktenskapet och från en kvinnoemancipatorisk utgångspunkt. Han beskriver den som kvantitativt väldig och med "sin litterära utgångspunkt i Dockhemmet": Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, band 7, *Den nya tiden* (Stockholm: Geber 1932), s. 164, 196. Termen efterklangslitteratur används av Mathilda Malling (född Kruse, pseudonym Stella Kleve) i en artikel 1886. Hon nämner specifikt Alfhild Agrells pjäser, Augusta Barthelssons *Efterspel* samt Lydia Kullgrens (Bärgtoras) *Kärlek* som en efterklang till Ibsens *Et dukkehjem*. Otto Benzon och Anne Charlotte Leffler, "Fru Edgren", som "ändtligen gaf form och uttryck åt kvinnornas egen berättigade indignation" kommer lindrigare undan, eftersom Malling anser att de efter Ibsen var först med att gestalta temat för scenen. Malling menar att kvinnors underordning och ojämlika lagliga villkor inte behöver gestaltas i pjäs efter pjäs. "Men nu är det sagt", skriver hon, "det är dryftadt i hvartenda hus på talarestolar och i balsalonger, och hvar enda fördomsfri människa med klar tankegång ger naturligtvis dessa kvinnor rätt": Mathilda Malling, "Om Efterklangslitteraturen i Sverige", *Framåt*, 1886:17, s. 12–13. Till skillnad från Malling inkorporerar Schück & Warburg, s. 164 också Lefflers verk i kategorin indignationslitteratur: "men alldeles särskilt angriper 'indignationslitteraturen', huvudsakligen representerad av damer som fru Edgren-Leffler och fru Agrell, hustruns förtryckta ställning och mannens tyranni". Benedictsson får en något nådigare kommentar. Hon behandlar

äktenskapsproblematiken ur mer "mångsidiga, opartiska och allmänmänskliga synpunkter" i sina romaner (ibid.). Hennes dramatik döms dock ut tillsammans med Lefflers och Agrells: "Livskraftiga skådespel skapar endast Strindberg, trots alla de försök fru Edgren-Leffler, fru Agrell, Ernst Ahlgren, Geijerstam och andra gjorde" (ibid., s. 173). David Gedin framhåller i *Fältets herrar* att termen indignationslitteratur, som Malling använder tillsammans med efterklangslitteratur i artikeln, avgränsat betecknar litteratur som framställer kvinnorna som utsatta för mäns övergrepp, med andra ord de dramatiska arbeten som gestaltar kvinnans sociala underordning på ett tragiskt vis: David Gedin, *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundraättitalet* (Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion, 2004), s. 192. Enligt Per Arne Tjäder användes ordet efterklangslitteratur synonymt med tendenslitteratur under 1880-talet av naturalismens företrädare men uppfattades mer polemiskt: Per Arne Tjäder, "Det unga Sverige". *Åttitalrörelse och genombrottsepok* (Lund: Arkiv för studier i arbetarrörelsens historia, 1982), s. 29. Mona Lagerström noterar att termen efterklang används av Schück i *Illustrerad svensk teaterhistoria* (1952, s. 550) om Lefflers pjäser och i relation till Bjørnstjerne Bjørnsons *De nygifta*: Mona Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* (Göteborgs univ., 1999), s. 13. Synen på dramerna som en efterklang traderas alltså tidigt i litteraturhistorieskrivningen och det har fortsatt så, antingen med negativa företecken eller utan denna värdering, ända in på 2000-talet. Margareta Wirmark skriver t.ex. i inledningen till *Noras systrar* att 1880- och 90-talens dramatik kan förstås som ett gigantiskt totaldrama, i vilket varje enskilt drama är en replik och att den första av dessa repliker utgörs av Ibsens *Et dukkehjem*. Hon menar vidare att Ibsens drama initierade en debatt om ett nytt samliv mellan män och kvinnor som kom att dominera Nordens teaterscener under 1880-talet: Margareta Wirmark, *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879–99* (Stockholm: Carlsson, 2000), s. 9–10. I *Nordisk kvinnohistoria* skriver Ingeborg Nordin Hennel att Agrell och Leffler går i "subversiv dialog" med Ibsen: Ingeborg Nordin Hennel, "Strid är sanning, frid är lögn. Om Alfild Agrell och Anne Charlotte Edgren Leffler", i *Nordisk kvinnohistoria*, band 2, *Fadershuset. 1800-talet* (Höganäs: Wiken, 1993), red. Inger-Lise Hjordt-Vetlevsen, huvudred. Elisabeth Møller Jensen, s. 512–527, 513.

6. Lagerström, s. 12–13 kritiserar litteraturhistorikerna för att de etablerat en bild av att Leffler som dramatiker skulle vara beroende av Ibsen och Bjørnson. Hon argumenterar för Lefflers självständighet genom att påpeka att Leffler skrev dramatik innan Ibsen skapade debatt. Nordin Hennel, "Strid är sanning", s. 513 påpekar att den plagiering och osjälvständighet som de kvinnliga dramatikererna har ansetts göra sig skyldiga till i relation till Ibsen är en förenklad syn: Ibsens kvinnobild "har fungerat som en utmaning, en kuliss som måste prövas och delvis förstöras för att komma åt en trovärdigare historia".
7. Nordin Hennel, "Strid är sanning", s. 518, 520.
8. Per Arne Tjäder, "Åttitalgenerationen", i *Den svenska litteraturen*, band 3, *De liberala genombrotten. 1830–1890*, red. Sven Delblanc & Lars Lönnroth (Stockholm: Bonnier, 1988), s. 200–219, 214–215.

9. Gedin, *Fältets herrar*, s. 184, 193.
10. David Gedin pekar på svårigheterna att definiera begreppet tendenslitteratur men också att det var centralt i samtidskritiken. Det användes normativt och som ett vapen i en strid om värden i litteraturen. Begreppet har fortsatt att vara centralt i forskning om perioden. Historiskt sett har det en flytande definition och det etablerades långt före 1880-talet. Under detta årtionde användes det heller inte entydigt. När det talades om ett verks tendens eller att ett verk var tendentiöst åsyftades författarens budskap. Det kunde också syfta på ett radikalt, samhällskritiskt budskap utanför skönlitteraturen, liksom användas som en neutral synonym till avsikt eller syftning (Gedin, *Fältets herrar*, s. 174–176). Per Arne Tjäder placerar tendenslitteraturen inom åttitalismen som litterär rörelse och riktning. Han menar att inom åttitalismen kritiserades tendenslitteratur från två håll, från en ståndpunkt som förordade en "objektiv" och "sann" verklighetsskildring och från sennaturalismens företrädare, som förespråkade psykologisk trovärdighet, utgick från nya naturvetenskapliga teorier, litteraturens experimentella karaktär samt från en människosyn präglad av determinism. Dessa ansåg att den s.k. tendenslitteraturen var konstruerade framställningar ute i vissa ärenden. Mathilda Mallings/Stella Kleves attack mot Alfhild Agrells dramatik kom från det sennaturalistiska hållet. Tjäder beskriver en utveckling inom åttitaliströrelsen som började med ett avvaktande, sedan alltmer kritiskt förhållningssätt till den s.k. tendenslitteraturen. (Tjäder, *Det unga Sverige*, s. 18, 28–29). Lagerström riktar kritik mot litteraturhistorieskrivningen för att den försummat signaturernas definition av begreppet tendens. Signaturerna var de svenska förespråkarna för idealrealismens estetik och stod i opposition till det moderna genombrottets företrädare och deras definition av tendens. Orden idé och ideal används synonymt av idealrealismens anhängare. Dikverket skulle genomsyras av en idé, eller med andra ord ett ideal, men det innebar i stort sett att verkligheten skulle beskrivas poetiskt och förskönat. Det fick inte finnas några avsikter utanför konsten (s. 36). Det vore att missbruka den och all konst som var det minsta satirisk eller polemisk kunde avfärdas som opoetisk tendenskonst. I själva verket, som Lagerström också skriver, rörde inte idealrealismens idé enbart konsten utan försvarade också den etik och den etablerade ordning, inte minst den könsmaktsordning, som rådde utanför teatern och litteraturen. Konstnärlig och kulturell produktion som ifrågasatte denna ordning betecknades som tendentiös och okonstnärlig (Lagerström, s. 36–37).
11. "En räddande engel", som aldrig publicerades, sattes upp första gången på Kungliga Dramatiska Teatern den 15 oktober 1883. Se Emil Michal, "Michals repertoarförteckning från Kungliga Dramatiska Teatern 1863–1893", Musikverkets musik- och teaterarkiv. Agrells *Ensam* kom ut i en volym tillsammans med enaktaren *En lektion* 1884. Den hade urpremiär på Kungliga Dramatiska Teatern 1886 och gavs ut igen samma år: Alfhild Agrell, *Ensam. Skådespel i tre akter / En lektion. Konversation i en akt* (Stockholm: Jos, Seligmann & C:os förlag, 1884/1886).
12. Göran Gademan & Ulla-Britta Lagerroth, "Skådespelare på ny kunglig spelplats", i *Ny svensk teaterhistoria*, band 2, *1800-talets teater*, red. Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel (Hedemora: Gidlund, 2007), s. 244.
13. Tjäder, "Det unga Sverige", s. 214–215.

14. Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2006), s. 67–68.
15. *Ibid.*, s. 67–71.
16. István Molnár, "Det gör godt att skåda". *Bildning, moral och underhållning i dramatik och offentlig debatt under teatersäsongen 1868–69 i Stockholm* (Stockholm: Stift. för utgivning av teatervetenskapliga studier, 1991), s. 145.
17. Wirmark, s. 380–391; Lynn R. Wilkinson, *Anne Charlotte Leffler and Modernist Drama. True Women and New Women on the Fin-de-Siècle Scandinavian Stage* (Cardiff: Welsh Academic Press, 2011), s. 148.
18. Wirmark, s. 380–391; Marika V. Lagercrantz, "I telefon", *Dramawebben*, <http://www.dramawebben.se/pjas/i-telefon>, "Mer om pjäsen" [hämtad 2016-02-23].
19. Gedin, *Fältets herrar*, s. 377, 390.
20. Ingeborg Nordin Hennel, *Alfhild Agrell. Rebell, humorist, berättare* (Umeå: Atrium, 2014), s. 8–9.
21. Se t.ex. Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor. Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap*, övers. Ann-Mari Seeberg (Enskede: Hammarström & Åberg, 1982); Pil Dahlerup, *Det moderne gennembruds kvinder* (København: Gyldendal, 1983); Ingeborg Nordin Hennel, "Ämnar kanske fröken publicera något?". *Kvinnligt och manligt i 1880-talets novellistik* (Umeå univ., 1984); Margaretha Fahlgren, *Det underordnade jaget. En studie om kvinnliga självbiografier* (Tullinge: Jungfrun, 1987); Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare. Om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet* (Uppsala univ., 1991); *En bättre och lyckligare värld. Kvinnliga författares utopiska visioner 1850–1950* Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 2003; Kristina Fjelkestam, *Det sublimas politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärromaner* (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2010); Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker. Litteraturanalyser* (Stockholm: Norstedt, 1993); Nina Björk, *Fria själar. Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictsson* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008).
22. Yvonne Leffler, "Inledning", i *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talsförfattare*, red. Yvonne Leffler (Karlstad högskola, 1997), s. 9–17, 17; Yvonne Leffler, "Maskspel och dubbel exponering. Berättartekniska strategier hos kvinnliga 1880-talsförfattare", i *ibid.*, s. 47–67, 51.
23. Alva Uddenberg, "Kvinnlighet och konstnärskap. Anne Charlotte Lefflers roman En sommarsaga", i *Bakom maskerna*, red. Yvonne Leffler (Karlstad: Centrum för språk och litteratur, Högskolan i Karlstad 1997), s. 69–93; Jessica Rahm, "Vit som liljan, röd som synden. En omtolkning av Alfhild Agrells roman *Guds drömmare*", *Bakom maskerna*, s. 95–120.
24. Det finns flera bidrag om andra författarskap i den tidigare forskningen som alla tangerar frågeställningar och tematik i denna studie. En som har intresserat sig för berättarteknik och specifikt de melodramatiska genredragens betydelse är Maria Karlsson. I avhandlingen *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* (Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2002) visar hon hur grundläggande det melodramatiska inslaget är i Lagerlöfs romaner och, liksom jag, menar hon att det är viktigt att uppmärksamma detta för att avtäckta betydelselager i

texterna. Karlsson menar att de bidrar till att upphäva den dominerande synen på kön i Lagerlöfs tid (Maria Karlsson, *Känslans röst: Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* (Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2002). I avhandlingen *Begärets politiska potential. Feministiska motståndsstrategier i Elin Wägners Pennskaftet, Gabrielle Reuters Aus guter Familie, Hilma Angered-Strandbergs Lydia Vik och Grete Meisel-Hess Die Intellektuellen* (Lund: Ellerströms, 2016) belyser Cecilia Annell textuella strategier för diskursiva förhandlingar mellan makt och motstånd i ett antal romaner av kvinnliga tongivande svenska och tyska författare kring sekelskiftet 1900. Annell lyfter i avhandlingens inledning (s. 17) fram Leffler men även Benedictsson som föregångare till sekelskiftets författare av "nya kvinnan"-romaner. Hon finner ett samband mellan sanning, individualitet och erotik för sekelskiftets "nya kvinna", vilket jag finner redan i Agrells, Benedictssons och Lefflers 1880-talsdramer I avhandlingen *Att bli människa. Barn, sedlighet och kön i Amanda Kerfstedts, Helena Nybloms och Mathilda Mallings författarskap 1880–1910* (Göteborg/Stockholm; Makadam, 2010) behandlar Maria Andersson synen på den unga kvinnan, sedlighet och sexualitet. Hon iakttar motiv som jag också lyfter fram i pjäsanalyserna. I *I kärlekens namn. Om människosynen, den nya kvinnan och framtidens sambälle i fem litteraturdebatter 1881–1909* (Stockholm: Normal, 2009) behandlar Lisbeth Stenberg det hon kallar en emancipatorisk estetik. Denna var handlingsinriktad och lyfte fram litteraturens didaktiska, uppfostrande funktion. Den byggde på en förändring av idealismens förhållande mellan det sanna och det sköna och inriktades på att litteraturen skulle befrämja jämställdheten i samhället. Genom en analys av ett antal debatter mellan kvinnor bl.a. under 1880-talet belyser hon aspekter av litteratursynen. Agrells, Benedictssons och Lefflers dramer är handlingsinriktade, didaktiska och verkar i emancipatoriskt och demokratibefrämjande syfte och är besläktade med den litteratursyn och den tradition som Stenberg beskriver.

25. Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg* (Stockholm: Biblioteks-förlaget, 1984); Monica Lauritzen, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt* (Stockholm: Bonnier, 2012).
26. Nordin Hennel, *Alfbild Agrell*.
27. Ingeborg Nordin Hennel, *Dömd och glömd. En studie i Alfbild Agrells liv och dikt* (Umeå: Univ.-bibl., 1981), s. 94.
28. Lisbeth Larsson, *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap* (Stockholm: Weyler, 2008).
29. Birgitta Holm, *Victoria Benedictsson* (Stockholm: Natur & Kultur, 2007); Margareta Sjögren, *Rep utan knutar. Victoria Benedictsson. En levnadsteckning* (Stockholm: Bonnier, 1979).
30. Holm, s. 133 hänvisar till Corinna Vonhoegen, "Das Wiess öffnen, um das Schwarz hervorkommen zu lassen". *Zur Schrift in der Dramatik Victoria Benedictssons und Cecilie Løveids* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, cop. 1996).
31. Holm, s. 133–134.
32. Nordin Hennel, "Strid är sanning, frid är lögn", s. 520–521.
33. Nordin Hennel, *Alfbild Agrell*, s. 61.

34. Nordin Hennel, "En stjärnskådespelerska", s. 233–236.
35. Anna Lyngfelt, *Den avväpnande förtroligheten. Enaktare i Sverige 1870–90* (Göteborgs univ., 1996).
36. Tjäder, "Åttiotalsgenerationen", s. 214–215.
37. Lagerström, s. 11–13, 211–212.
38. Yvonne Leffler, "Den sanna kvinnlighetens konsekvenser i Anne Charlotte Lefflers Sanna kvinnor", i *Det moderna genombrottets dramer. Fem analyser*, red. id. (Lund: Studentlitteratur, 2004), s. 45–61.
39. Anna Cavallin, "Patriarkens position och det dotterliga motståndet. Karaktärer och teman i Anne Charlotte Lefflers 'Sanna kvinnor' och 'Familjelycka'", i *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, red. David Gedin & Claudia Lindén (Årsta: Rosenlarv, 2013), s. 47–61.
40. Wilkinson, s. 147–164, 30–32.
41. Ibid, s. 20.
42. Gedin, *Fältets herrar*, 73–80, 192–214, 377–378.
43. Moi, s. 19–21, 67–68, 100.
44. Nordin Hennel, "Strid är sanning, frid är lögn", s. 520.
45. Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts, Film and Culture* (New York: Columbia Univ. Press, 2001), s. 6–7. Synsättet är inte exklusivt för Singer. Jan Campbell påpekar att också Linda Williams i *Playing the Race Card. Melodrama of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 2001) och Christine Gledhill i "Rethinking Genre", i *Reinventing Film Studies*, red. C. Gledhill & L. Williams (London/New York, 2000) argumenterar mot en syn på melodrama som en avskild genre placerad i en specifik historisk period och istället förordar en syn på melodrama som ett övergripande dominant modus i film. Se Jan Campbell, *Film and Cinema Spectatorship. Melodrama and Mimesis* (Oxford: Polity, 2005), s. 6, 237.
46. Karlsson, s. 47.
47. Singer, s. 39, 51 nämner Thomas Elsaesser, Peter Brooks och Eric Bentley som tidiga föregångare.
48. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia Univ. Press, 1985), s. 5.
49. Campbell, s. 29–30, 35–38 framhåller främst Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1987); id., *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory and Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1991) som exempel på sådan filmforskning som kombinerar feministisk och psykoanalytisk teori med studier av melodrama.
50. Elin Diamond, *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theater* (London: Routledge, 1997) s. 3–39.
51. Karlsson, s. 39.
52. Singer, s. 44.

53. Sonia Kruks, *Retrieving Experience. Subjectivity and Recognition in Feminist Politics* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 2001), s. 146.
54. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2004), s. 6, 23.
55. *Ibid.* s. 7–8.
56. *Ibid.*, s. 10–11.
57. *Ibid.*, s. 21–22, 30.
58. Sandra Lee Bartky, "Sympathy and Solidarity" and Other Essays (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2002), s. 73–75. Bartky utgår från Max Schelers *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefuhle vom Liebe und Hass* (1970).
59. *Ibid.*, s. 73–81.
60. Margaret Wetherell, "Trends in the Turn to Affect. A Social Psychological Critique", *Body and Society*, vol. 21:2, 2015, s. 139–166, 158–159.
61. Kruks, "Simone de Beauvoir. Engaging Discrepant Materialisms", i *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, red. Diana Cole & Samantha Frost (Durham/London: Duke Univ. Press, 2010), s. 258–280, 263. Kruks skriver kropp men jag menar att Beauvoirs term situation, så som Young använder den, är mer adekvat som platsen för en sådan alienation, då den innefattar en riktning mot objekten och andra varelser i individens sociala miljö.
62. Paul A. Kottman, "Translator's Introduction", i Adriana Cavarero, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood* (London: Routledge, 2000), s. vii–viii.
63. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 58, 61.
64. Iris Marion Young, *On Female Body Experience. "Throwing like a Girl" and Other Essays* (New York: Oxford Univ. Press, 2005), s. 16, 21.
65. Iris Marion Young, *Intersecting Voices. Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1997), s. 22–27.
66. *Ibid.*, s. 19, 27. Termen *practico-inert* hämtar Young från Sartre. Den avser idéer omsatta till handling som i sin tur har stelnat i objekt som på olika sätt begränsar individens handlingsmöjligheter. Sådana praktik-tröga objekt kan röra allt från konkreta ting i den uppbyggda miljön till samhällsinstitutioner och praxis i form av traditioner och normer.
67. Iris Marion Young, *Throwing like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1990), s. 12–13.
68. Kruks, "Simone de Beauvoir", s. 259.
69. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 33–34. *The narratable self* är inte detsamma som "subjektet", vare sig som essens eller som format av en diskurs i relation till ett exkluderande "utanför". Det avser ett själv som står i relation till berättelsen om livshistorien som den unika individuella människan får tillgång till i sin helhet genom andra människors berättelse. Därför förändras detta själv och blir alltså varken stabilt eller färdigt under en människas livstid. Se Kottman, i *ibid.*, s. xi–xx, där Cavareros idéer om konstitueringen av ett *narratable self* ställs i relation till Judith Butlers teorier om subjektsformering.

70. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 20–21, 35–37. *The unique existent* är svårt att översätta till en svensk term, jag kommer därför omväxlande använda "människan" och "personen".
71. Kottman, i *ibid.*, s. xvi.
72. Kruks, "Simone de Beauvoir", s. 267–268.
73. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 12, 32–33, 35–38, 63.
74. *Ibid.*, s. 11, 60, 63; Kottman, i *ibid.*, s. xix–xx. Cavarero refererar till diskurs med "point of view on the world, which claims to be neutral, but in reality conforms largely to masculine desires and needs".
75. Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (New York: Routledge, 1997), s. 31; Kottman, i *Relating Narratives*, s. xix.
76. Butler, s. 28–38.
77. Cavarero, *Relating Narratives*, s. III–II2.
78. *Ibid.*, s. II2–II4.
79. *Ibid.*, s. 109–115.
80. *Ibid.*, s. 59.
81. *Ibid.*, s. 59–60.
82. *Ibid.*, 59–60; Kottman, i *ibid.*, s. x.
83. Adriana Cavarero, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford: Stanford Univ. Press, 2005), s. 194.
84. *Ibid.*, s. 16, 173, 179; Paul A. Kottman, "Translator's Introduction", i *ibid.*, s. vii–xxv, xx–xxi.
85. *Ibid.*, s. 175, 197.
86. Hannah Arendt, *The Human Condition*, övers. Margaret Canovan (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1998), s. 7–8.
87. Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1999), s. 7–8.
88. Cohen, s. 21–23.
89. Georg Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. Senare delen, 1842–1918* (Stockholm: Bonnier, 1918).
90. Emil Michal, "Michals repertoarförteckning från Kungliga Dramatiska Teatern 1863–1893", Musikverkets musik- och teaterarkiv (= Michal, Reperatoarförteckning KDT); Michal, "Repertoarförteckning från Nya Teatern/Svenska Teatern 1875–1898", Musikverkets musik- och teaterarkiv (= Michal, Repertoarförteckning, NT/ST); "Repertoarförteckningar, enskilda teatrar", handskrift i Musik- och teaterbibliotekets samling.
91. Roland Barthes, *Mythologies*, övers. Annette Lavers (London: Cape, 1972), s. 108, 120–126.
92. Michal, Repertoarförteckning KDT; Michal, Repertoarförteckning NT/ST; "Repertoarförteckningar, enskilda teatrar".
93. Michal, Repertoarförteckning NT/ST.

94. Cohen, s. 34.
95. George Sand, *Claudie. Skådespel i 3 akter*, övers. Edvard Fredin, Arkiv efter teaterdirektören Albert Ranft, Ludvig Josephsons pjässamling, Musik- och teaterbibliotekets samling.
96. Wirmark, s. 297.
97. *Ibid.*, s. 213. Se även s. 188, 269–270, 282–283, 311–313.
98. *Ibid.*, s. 182–183.
99. Gedin, *Fältets herrar*, s. 390.
100. Annell, s. 50–51. Annell hänvisar i sin tur till Ulla Manns, *Den samma frigörelsen. Fredrika Bremer-förbundet 1884–1921* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1997) samt – *Upp systrar, väpnar er! Kön och politik i svensk 1800-talsfeminism* (Stockholm: Atlas 2005). För en mer detaljerad undersökning av emancipationssträvande kvinnors ståndpunkter i sedlighetsfrågan och om ”den nya kvinnan”, se Lisbeth Stenberg, *I kärlekens namn. Om människosynen, den nya kvinnan och framtidens samhälle i fem litteraturdebatter 1881–1909*.
101. *Ibid.*, s. 80–82.
102. Irene Iversen, ”Mellom det offentlige og private. Litteraturkritikeren Mathilde Schjøtt i det moderne gjennombrudd”, i *Kjønnsforhandlinger. Studier i kunst, film og litteratur*, red. Geir Uvsløkk & Anne Birgitte Rønning (Oslo: Pax, 2013), s. 158–179, 168.
103. Moi, s. 90, 95, 142–143.
104. Wirmark, s. 180–181.
105. Charlott Neuhauser, *Fruktansvärd, ospelad och nyskriven. Kriser och konflikter kring ny svensk dramatik. Från Gustav III:s originaldramatik till dagens beställningsdramatik* (Stockholms univ., 2016), s. 96.
106. Moi, s. 68–70, 81–82, 85.
107. *Ibid.*, s. 67–72.
108. Molnár, s. 145, 158.
109. Moi, s. 72
110. *Ibid.*, s. 87; Molnár, s. 92, 157.
111. Molnár, s. 103, 147.
112. *Ibid.*, s. 89, 91, 103, 116, 151.
113. Moi, s. 78–79.
114. *Ibid.*, s. 79. Moi menar kvinnlig uppoffring är avgörande i *Brand* och i *Peer Gynt*, och t.o.m. än viktigare i *Rosmersholm*, men på ett annat vis. Den är också en tydlig angelägenhet i *En kaerlighedens komedie*, *Et dukkehjem*, *Vildanden*, *Fruen fra havet*, *Hedda Gabler* och *Når de døde våkner*.
115. *Ibid.*, s. 81.
116. Molnár, s. 93.
117. Gedin, *Fältets herrar*, s. 377.
118. Inger S.B. Brodey, ”On Pre-Romanticism or Sensibility. Defining Ambivalences”,

- i *A Companion to European Romanticism*, red. Michael Ferber (Malden: Blackwell Publishing, 2005), s. 10–28, 12.
119. Ibid., s. 11, 14.
 120. Scott S. Bryson, *The Chastised Stage. Bourgeois Drama and the Exercise of Power* (Saratoga: Anna Libri, 1991), s. 3–4, 37. De dramer som följde på *Le fils naturel* är *Entretiens sur le fils naturel*, *Le père de famille*, *De la poésie dramatique* (alla 1757).
 121. Christine Gledhill, "The Melodramatic Field. An Investigation", i *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, red. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), s. 17.
 122. Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", i *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, red. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), s. 43–69, s. 44–45.
 123. Gledhill, s. 20; Martin Lamm, *Det moderna dramat 1830–1930* (Stockholm: Aldus/Bonnier, 1964), s. 10.
 124. Moi, s. 105–107, 113–115, 142.
 125. Lamm, s. 9–10.
 126. Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre* (London: Routledge, 2002), s. 155.
 127. Lamm, s. 9–10.
 128. Kerstin Derkert, *Repertoaren på Mindre teatern under Edvard Stjernströms chefstid 1854–63* (Stockholm: Akademilitt., 1979), s. 69–70.
 129. Lamm, s. 10–11.
 130. Gademan & Lagerroth, s. 244.
 131. Michal, Repertoarförteckning KDT; Michal, Repertoarförteckning NT/ST; Nordensvan, s. 384–395.
 132. Nordensvan, s. 353, 376.
 133. Ibid., s. 366–367.
 134. David J. Denby, *Sentimental Narrative and the Social Order in France, 1760–1820* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994), s. 79–80.
 135. Gledhill, s. 16–17, 21.
 136. Molnár, s. 108.
 137. Wirmark, s. 9–10, 347 har funnit att 18 procent av de 680 dramer som publicerades i Norden under perioden 1879–99 var författade av en kvinna, medan motsvarande siffra för svenska publicerade dramer var 25 procent.
 138. Emilie Lundberg, *Förlåt Mig. Komedi i en akt* (Stockholm: Bonniers, 1886); Emilie Lundberg, "Förlåt Mig! Komedi i en akt", Kungliga teaterns arkiv, pjässamlingen, pjäs F 221; Michal, Repertoarförteckning KDT.
 139. Amanda Kerfstedt, "Lilla Nina. Skådespel i en akt", Kungliga teaterns arkiv, pjässamlingen, pjäs L 096.
 140. Michal, Repertoarförteckning KDT.
 141. Wilma Lindhé, *Mödrar*, Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/modrar> [hämtad 2016-11-10].

142. Amanda Kerfstedt, "Lilla Nina" och "Hett blod" (premiär 1882 resp. 1888, Kungliga Dramatiska Teatern = KDT); Emilie Lundberg, *Förlåt Mig* (1886, KDT), *Vänninor* (1886, Nya Teatern = NT), *Mostrar* (1888, Svenska Teatern); Sophie Elkan, *Griller* (1886, NT); Augusta Braunerhjelm, *Bror Görans unga fru* (1884, NT); Emma Gad, *En för begge och begge för en* (1889, KDT); Minna Canth, *Arbetarens hustru* (1886, NT); Louise Stjernström, *Familjen Mohrin* (1887, NT); Mathilda Roos, *En séance* (1884, KDT); Helena Nyblom, *Vid brasan* (1885, KDT) i Michal, Repertoarförteckning KDT; id., Repertoarförteckning NT/ST
143. Lydia Kullgren (Bärgtora), *Kärlek*, Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/karlek-o> [hämtad 2016-11-10].
144. Wirmark, s. 347-34.
145. Ibid., s. 371, 375-376. Dessutom publicerades Lefflers *Den kärleken!*, *Familjelycka* och *Moster Malvina* i volymen *Tre komedier* (Stockholm: Bonnier, 1891).
146. Ibid., s. 380-390.
147. Lagercrantz.
148. Alfhild Agrell (Thyra), *Hvarför* och *En hufvudsak* i *Dramatiska Arbeten I* (Stockholm: Oscar Lamms förlag, 1883); Alfhild Agrell, *Småstadslif* i *Dramatiska arbeten II* (Stockholm: Oscar Lamms förlag 1884); Alfhild Agrell, *Ensam. Skådespel i tre akter / En lektion. Konversation i en akt* (Stockholm: Jos, Seligmann & C:os förlag, 1884).
149. Malling, s. 12-13.
150. Lauritzen, s. 450. Lauritzen anger, med hänvisning till Margherita Giordano Locrantz *Italien och Norden. Kulturförbindelser under ett sekel* (Stockholm: Carlsson 2001), i en fotnot, att uppförandet av *Vere Donne* i Turin aldrig blev av (s. 586).
151. Nordensvan, s. 388-389.
152. Ibid., s. 393-395, 397, 444. Nordensvan anger dock att spelåret 1888 avslutades med gästspel av skådespelartruppen vid Meiningens hovteater och dramer av Shakespeare och Schiller. Under åren 1891-98 nyttjades teatern, som då hette Svenska Teatern, som provisorisk scen för Kungliga Operan tills det nya operahuset stod klart för inflyttning (1898).
153. Wirmark, s. 361. Wirmark har dessutom funnit att ett åttiotal nordiska dramer skrivna av kvinnor kom ut i tryck under 1890-talet och det är nästan dubbelt så många som under 1880-talet: ibid., s. 348-349.
154. Ulrika Lindgren, "Frida Stéenhoff", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/forfattare/frida-steenhoff> [hämtad 2016-11-11].
155. Agrells *Räddad* sattes upp på Vaudevilleteatern i London 1891 på initiativ av den amerikanska skådespelerskan och suffragetten Elisabeth Robins, se Wilkinson, s. 23-24. *Ensam* sattes upp i London och Frankfurt a.M. enligt Ingeborg Nordin Hennel, "Till läsaren", i Alfhild Agrell, *Dramatiska arbeten* (Umeå: Atrium 2012), s. 7-11, 9. Den översattes också till finska och fick titeln *Thora* (Nationalbibliotekets digitala samlingar, Finland, digi.kansalliskirjasto.fi [hämtad 2017-03-23]) och hade premiär på Finska Teatern 1886. Lefflers pjäs *Elfvan* sattes upp på Hamburger Thalia Theater 1883. Samma teater refuserade *Sanna kvinnor*, se Sylvan, s. 221-222.

En tysk översättning *Elfe* utgavs också samma år. Information om sådant finns i SWE-databasen. Databasen har utvecklats i det VR-finansierade forskningsprojektet "Swedish Women Writers on Export in the 19th Century" i vilket litteraturvetarna Yvonne Leffler, Gunilla Hermansson, Åsa Arping, Jenny Bergenmar och jag undersöker den europeiska spridningen och receptionen av fem författarskap under 1800-talet. I skrivande stund är databasen ännu inte offentligt tillgänglig. *Sanna kvinnor* översattes till engelska och publicerades 1884 som följetong i tidskriften *Our Corner*, utgiven av Annie Besant. Året därpå distribuerades ett särtryck till engelska kritiker och annat branschfolk. År 1890 gavs *True Women* ut på förlag och såldes i både Storbritannien och USA, se Lauritzen, s. 300; SWE-databasen. Pjäsen repeterades av J. T. Greins Independent Theatre Society men kom aldrig till premiär. Översättaren Hans L. Brækstad satte stopp för teaterns planer, se Wilkinson, s. 24. *Hur man gör godt* översattes till danska, italienska, franska och tyska. De två sistnämnda översättningarna publicerades i tidskrifter 1895 resp. 1898. Den italienska översättningen kom också först på 1890-talet, nämligen 1892 enligt SWE-databasen.

156. *Hvarför* spelades på Kungliga Dramatiska Teatern 1881 och en *Hufvudsak* på Nya Teatern 1882. Dessa kan, med Nordin Hennels ord, beskrivas som två "på ytan oförargliga" pjäser men med motiv som pekar framåt mot det viktiga problemkomplexet kärlek och pengar i Agrells senare dramatik: Nordin Hennel, *Alfhild Agrell*, s. 69.
157. Nordin Hennel, *Alfhild Agrell*, s. 71, 83, 86, 98, 112, 141, 148–149. *Dömd* spelades också i Malmö, Göteborg, Härnösand, Sundsvall, Piteå och Luleå. *Ensam* gick efter premiären i Stockholm upp i Göteborg och i några landsortsstäder. Pjäsen fick nypremiär 1910 på Folkteatern i Stockholm, medan Agrell fortfarande levde. Där gick den upp sju gånger. Samma år gavs den också en gång på Folkets hus teater vid Norra Bantorget i Stockholm. Den spelades också på Svenska Teatern i Helsingfors 1886.
158. *Ibid.*, s. 186–187, 200, 279–281.
159. Héléne Ohlsson, "*Gudomlig, ingenting mindre än gudomlig!*" *Skådespelerskan Ellen Hartmans iscensättning på scen och i offentligheten* (Stockholms univ., 2018), s. 91.
160. Lagercrantz, "I telefon".
161. Nordensvan, s. 397.
162. Marika V. Lagercrantz, "Den bergtagna", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/den-bergtagna>, "Mer om pjäsen" [hämtad 2016-11-12].
163. Victoria Benedictsson, *Efterskörd* (Stockholm: Hæggström, 1890); *id.*, *Teorier. Ett lustspel* (Tullinge: Jungfrun, 1988).
164. Larsson.
165. Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren) & Axel Lundegård, *Samlade skrifter av Ernst Ahlgren*, band 6, *Dramatik* (Stockholm: Bonnier, 1920), s. 382–383.
166. Victoria Benedictsson, *Stora Boken*, band 2, *Dagbok 1884–1886*, red. Christina Sjöblad (Stockholm: Liber, 1982), s. 213–214.
167. *Ibid.*, s. 233.
168. Larsson, s. 123; Benedictsson & Lundegård, s. 382–384.

169. Nordin Hennel, *Alfhild Agrell*, s. 179–180.
170. Benedictsson & Lundegård, s. 367.
171. Marika V. Lagercrantz, "Final", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/final>, "Mer om pjäsen" [hämtad 2016-11-11].
172. Lauritzen, s. 142, 180, 270; Anne Charlotte Leffler, *Pastorsadjunkten. Skådespel i tre akter* (Stockholm: F. & G. Beijers förlag, 1876). Leffler skickade in *Under toffeln* i namnet Alrun Leifson. *Skådespelerskan* och *Under toffeln* publicerades i en volym: Anne Charlotte Leffler (A. Ch. Edgren f. Leffler), *Skådespelerskan. Dramatisk teckning i två akter / Under toffeln. Komedi i två akter* (Stockholm: Hæggströms förlag, 1883). *Elfvan* publicerades också först 1883: Anne Charlotte Leffler (A. Ch. Edgren f. Leffler), *Elfvan. Skådespel i tre akter* (Stockholm: Hæggströms förlag, 1883). Enligt Lauritzens genomgång av recensioner var publikens reaktioner på *Sanna kvinnor* blandade: "Man anar en blandning av eftertanke och en viss förvirring", skriver hon om recensenternas iakttagelser av publikreaktionerna (s. 276). *Sanna kvinnor* väckte uppeende också i Köpenhamn, där den kom ut på Gyldendals med ett förord av den kände dramatikern J. C. Holstrup (s. 279).
173. Ohlsson, s. 90.
174. Sylvan, s. 106, 114, 232. När *Hur man gör godt* fanns att tillgå i bokhandeln under våren hade pjäsen redan uppförts i Bergen och i Helsingfors.
175. Marika V. Lagercrantz, "Hur man gör godt", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/hur-man-gor-godt>, "Mer om pjäsen" [hämtad 2016-11-12].
176. Sylvan, s. 172; Anne Charlotte Leffler & Sonja Kovalevsky (K.L.), *Kampen för lyckan. Två parallelldramer* (Stockholm: Hæggströms förlag, 1887).
177. Anne Charlotte Leffler (Anna Carlotta Leffler, D:ssa Di Cajanello), *Tre komedier* (Stockholm: Bonnier, 1891). *Familjelycka* hade premiär på Kungliga Dramatiska Teatern i mars 1891 och *Den kärleken!* gick på turné med Lindbergska sällskapet hösten 1890. Komedin ingick då i ett plockprogram tillsammans med Helena Nybloms *Hämnd* och spelades bl.a. på Mindre Teatern i Göteborg. Se Göteborgs stadsmuseum, Teaterhistoriska samlingarna. *Moster Malvina* spelades på Dagmar-teatret i Köpenhamn säsongen 1891–1892, se Wirmark, s. 393.
178. Ulrika Lindgren, "Sanningens vägar", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/sanningens-vagar>, "Mer om pjäsen" [hämtad 2016-11-12]. Selanderska sällskapet satte upp pjäsen.
179. Lauritzen, s. 178.
180. Nordin Hennel, *Alfhild Agrell*, s. 69.
181. Wirmark, s. 181.
182. Lauritzen, s. 192–194.
183. Åsa Arping, *Hvad gör väl namnet? Anonymitet och varumärkesbyggande i svensk litteraturkritik 1820–1850* (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2013), s. 109–110.
184. *Ibid.*, s. 90.
185. Björk, s. 256–263.
186. Lauritzen, s. 189, 199.

187. Wirmark, s. 343.
188. Lauritzen, s. 316.
189. Karl Warburg, *Göteborgs Handels och Sjöfartstidning* 29/4 1885.
190. Sylvan, s. 113–115.
191. Lauritzen, s. 190.
192. Nordin Hennel, *Alfhild Agrell*, s. 52.
193. Lauritzen, s. 271.
194. Tjäder, "Det Unga Sverige", s. 28–29.
195. Iakttagelser och resonemang i detta avsnitt bygger vidare på pilotstudien Birgitta Johansson, "Balancing on the Edge of Indecency. Melodramatic Strategies in Alfhild Agrell's *Räddad* (Saved) and Anne Charlotte Leffler's *Sanna Kvinnor* (True Women)", *Nordic Theatre Studies*, 2010:22, s. 47–57.
196. Y. Leffler, "Den sanna kvinnlighetens konsekvenser", s. 36–37.
197. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 114–117.
198. Nordin Hennel, "En stjärnskådespelerska", s. 218–239, 220.
199. Moi, s. 246.
200. Cavarero, *For More than One Voice*, s. 197.
201. Lamm, s. 11.
202. Karlsson, s. 28–29.
203. Michael R. Booth, *English Melodrama* (London: Jenkins, 1965), s. 61–62.
204. Michal, Repertoarförteckning NT/ST; "Repertoarförteckningar, enskilda teatrar"; Alexandre Dumas, "Cameliadamen. Drama i fem akter", övers. Molander & Grandinson, Harald Molanders arkiv, vol. F1:1, Musikverkets musik- och teaterarkiv; Sand, *Claudie*.
205. Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, utg. Walter Schafarschik (Stuttgart: Reclam, 1980).
206. Cavarero, *For More than One Voice*, s. 207.
207. Molnár, s. 108.
208. Denby, s. 80 skriver om det borgerliga sentimentala dramat och Gledhill, s. 16–17, 21 om melodramen. Gledhill menar att melodramat uppkommit genom ett sammanfall mellan borgerliga och folkliga kulturella riktningar. Melodramat har gemensamt med det borgerliga sentimentala dramat sitt fokus på moral, kopplat till sentimentaliserings och den dramaturgiska figuren hjältinnan/skurken/hjälten, liksom framkallandet av en ny åskådarrespons, vilken innebar igenkänning och identifikation med välkända rollfigurer i känslomässiga omständigheter. Melodramat pekar inte ut hur ett samhällstillstånd bör förändras. Det har istället ett nostalgiskt modus som indikerar hur det kunde ha varit. Bilder som representerar svunna idealiserade tillstånd representerar psykiskt och socialt välmående. Åskådarna, både ur arbetarklassen och ur borgerligheten, kunde mot dessa bedöma och konfrontera det moderna samhällets hot. På så vis, menar jag, skapar melodramats

sentimentalism och motiv, precis som det borgerliga sentimentala dramat, en plats för åskådarens reflektion över den egna situationen.

209. Ahmed, s. 6–7.
210. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 112–113.
211. Bartky, s. 77–82.
212. Ahmed, s. 8, 10–11.
213. Moi, s. 240–241.
214. Cohen, s. 61–62.
215. Henrik Ibsen, *Et dukkehjem* (Köpenhamn: Gyldendalske boghandels forlag, 1879), s. 181.
216. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 98, 117.
217. Brooks, s. 57, 72ff.
218. *Ibid.*, s. 31
219. Young, *On Female Body Experience*, s. 12–13.
220. Kruks, *Retrieving Experience*, s. 138.
221. Brooks, s. 28.
222. Lamm, s. 23.
223. Nordin Hennel, "En stjärnskadspelerska", s. 220.
224. Moi, s. 232.
225. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 111.
226. *Ibid.*, s. 112–113, 122. Nordin Hennel tolkar huvudpersonernas ensamhet dels i ljuset av individualism som konstituerande för åttitalismen, dels till en ensamhetsupplevelse som troligen var accentuerad hos den kvinnliga författaren p.g.a. hennes osäkra och utsatta ställning i offentligheten. Huvudpersonernas ensamhet speglar också Agrells ensamhetskänsla på det privata planet, skriver hon.
227. Ingeborg Nordin Hennel, "Artistrecetter och Taglionifeber", i *Ny svensk teaterhistoria*, band 2, *1800-talets teater*, red. Ingeborg Nordin Hennel & Ulla-Britta Lagerroth (Hedemora: Gidlund, 2007), s. 79–98, 88.
228. Juliet John, *Dickens's Villains. Melodrama, Character, Popular Culture* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2001), s. 31.
229. Wirmark, s. 25.
230. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 118.
231. Brooks, s. 55.
232. John, s. 107.
233. Wirmark, s. 25; Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 118.
234. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 112.
235. John, s. 50–51.
236. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 20–21, 33–37.
237. Kottman, i *ibid.*, s. xi–xix.

238. Sylvan, s. 57; Leffler, s. 47–56.
239. Wilkinson, s. 155.
240. Eva Borgström, *Berättelser om det förbjudna. Begär mellan kvinnor i svensk litteratur 1900–1935* (Göteborg/Stockholm: Makadam 2016) s. 15–16, 17.
241. Claudia Lindén, *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key* (Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2002), s. 278–279. Lindén hänvisar i sin tur till Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* (1981) (London, 1997).
242. Nordin Hennels skildring av Elise Hwasser i *Ny svensk teaterhistoria* ger en bild av att patos, sentimentalitet, högstämdhet och en diktion med en idealiserad upphöjdhed, i relation till en naturalistisk-psykologisk spelstil, präglade 1880-talsskådespelerskan: Nordin Hennel, "En stjärnskådespelerska", s. 218–239.
243. Y. Leffler, "Den sanna kvinnlighetens konsekvenser", s. 48–49; Wilkinson, s. 147.
244. Cavallin, s. 51.
245. Denby, s. 74–76.
246. Wilkinson, s. 149; Leffler, s. 58.
247. Molnár, s. 116–117.
248. Wilkinson, s. 150.
249. Y. Leffler, "Den sanna kvinnlighetens konsekvenser", s. 43, 48.
250. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 58, 61.
251. Cavallin, s. 50.
252. Y. Leffler, "Den sanna kvinnlighetens konsekvenser", s. 46.
253. Wilkinson, s. 150.
254. Y. Leffler, "Den sanna kvinnlighetens konsekvenser", s. 56–57.
255. Andersson, s. 177–178.
256. *Ibid.*, s. 78
257. Cohen, s. 34, 38, 41.
258. Denby, s. 113: "On the one hand, in their representation of individual love and in the sentimental aesthetic which underpins that representation, these texts appear to validate individual sentiment in the face of social pressures [...] on the other hand, they explicitly espouse, through plot and at a discursive level, an ideology of sacrifice and renunciation which appear to counter the primary sense of the text."
259. Denby, s. 71–72.
260. *Ibid.*
261. Ahmed, s. 21 hänvisar till Elizabeth V. Spelman, *Fruits of Sorrow. Framing our Attention to Suffering* (Boston: Beacon Press, 1997), s. 65.
262. *Ibid.*, s. 105.
263. Cavarero, *For More than One Voice*, s. 207.
264. Adriana Cavarero, "Recritude. Reflections of Postural Ontology", *Journal of Speculative Philosophy*, vol. 27, 2016:3, s. 220–235, 222, 226–228, 232.

265. Delar av detta kapitel har utvecklat ur analyser i två artiklar: Birgitta Johansson, "Barn och barndom i 1880-talets äktenskapsdramatik", *Arche*, 2013:44–45, s. 35–45; Birgitta Johansson Lindh, "Som en vildfögel i en bur' Gestaltningen av kvinnlig erfarenhet i Anne Charlotte Lefflers *Elfvan*", *Lirjournal*, 2015:5, s. 88–106.
266. Lauritzen, s. 172–173, 559.
267. *Ibid.*, s. 169.
268. *Ibid.*
269. *Ibid.*, s. 175; Lagerström, s. 59.
270. Ohlsson, s. 72–73.
271. Lagerström, s. 58–61.
272. Anne Charlotte Leffler, *Elfvan. Skådespel i tre akter* (Stockholm: Z. Hæggströms förlagsexpedition, 1883).
273. Sylvan, s. 41.
274. Lagerström, s. 110.
275. Andersson, s. 108.
276. Lagerström, s. 112.
277. Cavarero, *For More than One Voice*, s. 175, 197.
278. Sandra Grehn, "Fri kärlek – för vem? Respektabilitet och konstruktionen av fri kärlek i Frida Stéenhoffs dramatekt *Lejonets unge*", *Tidskrift för genusvetenskap*, 2016:2, 33–56, 42, 53.
279. Bengt Lewan, *Den farliga renässansen. Svenska diktare möter Italien* (Stockholm: Carlsson, 2006), s. 20–24.
280. *Ibid.*, s. 18–19.
281. Carolyn Williams, *Gilbert and Sullivan. Gender, Genre, Parody* (New York: Columbia Univ. Press, 2011), s. 142.
282. Joe Sutliff Sanders, "Spinning Sympathy. Orphan Girl Novels and the Sentimental Tradition", *Children's Literature Association Quarterly*, 2006:1, s. 41–61.
283. Anne Charlotte Leffler (Edgren), "En räddande engel. Proverb i 1. akt", Kungliga teatrarternas arkiv (KTA), <http://www.dramawebben.se/pjas/en-raddande-engel> [hämtad 2016-03-04], s. 4. Försättningsvis ges sidhänvisningar till "En räddande engel" i parentes löpande i texten.
284. David Gedin, "Att få lov. Kvinnor och baler kring 1880-talet", *Samlaren*, vol. 128, 2007, s. 52–109, 52–55, 63.
285. Wilkinson, s. 174.
286. Lyngfelt, *Den avväpnande förtroligheten*, s. 98.
287. Ester Larsson är namnet på huvudpersonen i Lefflers pjäs *Skådespelerskan* (1873).
288. Gedin, "Att få lov", s. 79.
289. Butler, s. 39–41.
290. Gedin, "Att få lov", s. 57.
291. Wilkinson, s. 173.

292. Kruks, *Retrieving Experience*, s. 62.
293. *Ibid.*, s. 57.
294. *Ibid.*, s. 62.
295. Kottman, i Cavarero, *Relating Narratives*, s. xi.
296. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 58–59, 63.
297. Wilkinson, s. 167.
298. Lagerström, s. 117.
299. Anne Charlotte Leffler (A. Ch. Edgren f. Leffler), "En bal i societeten", i *Ur Livet I* (Stockholm: Hæggström, 1882).
300. Wilkinson, s. 168.
301. Moi, s. 232.
302. Sos Eltis, *Acts of Desire. Women and Sex on Stage 1800–1930* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2013), <http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199691357.001.0001> [hämtad 2016-03-04], s. 40–42.
303. Andersson, s. 156.
304. Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9108/pg9108-images.html> [2017-03-06].
305. Denby, s. 80.
306. Gedin, "Att få lov", s. 55.
307. *Ibid.*, s. 59.
308. Anne Charlotte Leffler, *Hur man gör godt. Skådespel i fyra akter* (Stockholm: Z. Hæggströms förlagsexpedition, 1885), s. 4, <http://www.dramawebben.se/node/29776/faksimil>. Fortsättningsvis ges sidreferenser till pjäsen i parentes i den löpan-
de texten.
309. Angela Chia-Yi Pao, *The Orient of the Boulevards. Exoticism, Empire, and Nineteenth-century French Theater* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1998), s. 3, 42.
310. Gedin, "Att få lov", s. 75.
311. Andersson, s. 155.
312. *Ibid.*, s. 145. Andersson nämner att först med att uppmärksamma och diskutera seendets funktion i Mallings författarskap var Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor. Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap*, övers. Ann-Mari Seeberg (Enskede: Hammarström & Åberg, 1982).
313. Augusta Lundin (1840–1918) var en välkänd och framgångsrik sömmerska och modeskapare med affärsmässigt välkött syateljé i Stockholm. Hos henne syddes bl.a. reformdräkten för kvinnor upp under 1880-talet. Se *Svenskt Biografiskt Lexikon* (2012), <http://www.nad.riksarkivet.se/sbl/Start.aspx> [hämtad 2016-03-05].
314. Jon Stratton, *The Desirable Body. Cultural Fetishism and the Erotics of Consumption* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1996), s. 16, 25, 49.
315. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 11, 63; Kottman, i *ibid.*, s. xix–xx.
316. Wilkinson, s. 115.

317. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 73.
318. Linda Williams, "Melodrama Revisited", i *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, red. Nick Browne (Berkeley: Univ. of California Press, 1998), s. 42–88, 65.
319. Johan Jolin, *Barnhusbarnen eller Verldens dom. Skådespel i 5 akter, afdelade i 9 tablåer* (Stockholm: Bonnier, 1849).
320. Lagerström, s. 124; Wilkinson, s. 58, 61.
321. Molnár, s. 145–147.
322. Lagerström, s. 131.
323. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 113.
324. *Ibid.*, s. 57–58.
325. Dumas, "Cameliadamen".
326. Wilkinson, s. 190.
327. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 33.
328. *Ibid.*, s. 39.
329. Wilkinson, s. 191.
330. *Ibid.*, s. 192–193.
331. Lagerström, s. 119.
332. Brooks, s. 55.
333. Booth, s. 14.
334. John, s. 61–62
335. Lagerström, s. 124; Wilkinson s. 58, 61.
336. Wilkinson, s. 170.
337. Claudia Lindén, "Emancipationens retorik", i *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, red. David Gedin & Claudia Lindén (Årsta: Rosenlarv, 2013) s. 79–93, 80.
338. Gedin, "Att få lov", s. 65–66.
339. Lynda Nead, *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), s. 6.
340. Henrik Ibsen, *Rosmersholm. Skuespil i fire akter* (København: Gyldendal, 1886).
341. Andersson, s. 162.
342. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 58, 61.
343. Arendt, s. 180, 198.
344. *Ibid.*, s. 31.
345. Kottman, i Cavarero, *For More than One Voice*, s. xxiv.
346. Lisbeth Stenberg, "Mellan reformistisk etik och revolutionär utopi. Ibsenstriden inom den svenska kvinnorörelsen 1898", i *Bunden av en takskyld uden lige. Om svenskspråklig Ibsen-formidling 1857–1906*, red. Vigdis Ystad, Knut Brynhildsvoll & Roland Lysell (Oslo: Senter for Ibsenstudier & H. Aschehoug & Co, 2005), s. 315–346, 319, 322.

347. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 131.
348. Nordin Hennel, *Alfhild Agrell*, s. 68.
349. Lamm, s. 63.
350. Alfhild Agrell (Thyra), *Dömd. Skådespel i tre akter*, i *Dramatiska arbeten II* (Stockholm: Oscar L. Lamms förlag, 1884), s. 86, <http://www.dramawebben.se/node/29737/faksimil> [hämtad 2017-04-11]. Fortsättningsvis ges referenser till dramat i parentes i den löpande texten.
351. Lagerström, s. 41, 47.
352. Alfhild Agrell, *Ensam. Skådespel i tre akter* (Stockholm: Jos. Seligmann & C:S förlag 1886), s. 55, <http://www.dramawebben.se/node/29702/faksimil> [hämtad 2017-04-11]. Fortsättningsvis ges referenser till dramat i parentes i den löpande texten.
353. Molnár, s. 116.
354. Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/33/pg33-images.html> [hämtad 2016-03-11].
355. Nathaniel Hawthorne, *Den eldröda bokstaven* (Stockholm, 1873).
356. Lamm, s. 33.
357. *Ibid.*, s. 41–42.
358. Alexandre Dumas, *Théâtre complet*, band 3, *Le fils naturel / Le père prodigue* (Paris: Lévy, 1868).
359. Marie Maclean, *The Name of the Mother. Writing Illegitimacy* (London: Routledge, 1994), s. 59, 79, 80.
360. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 132, 134.
361. Linda Williams, s. 42–88, 65.
362. Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet* (Uppsala univ., 1991), s. 102.
363. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 118.
364. Lindén, *Om kärlek*, s. 178–179.
365. Cavarero, "Recritude", s. 232.
366. Elisabeth Badinter, *Den kärleksfulla modern. Om moderskärlekens historia*, övers. Britta Gröndahl (Stockholm: Gidlund, 1981), s. 173.
367. Heggstad, s. 102.
368. Lindén, *Om kärlek*, s. 182.
369. Cavarero, "Recritude", s. 229.
370. Badinter, s. 176, 188–189.
371. Moi, s. 232.
372. Cohen, s. 34.
373. Denby, s. 113–114.
374. Cavarero, "Recritude", s. 222, 226–228, 232.
375. Moi, s. 245.
376. *Ibid.*

377. Eltis, s. 40–42.
378. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 101.
379. Nead, s. 95–96, 101.
380. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 35–39.
381. *Ibid.*, s. 35–36.
382. Nordin Hennel, *Dömd och glömd*, s. 102.
383. *Ibid.*, s. 100–101.
384. *Ibid.*, s. 100.
385. Cavarero, s. 113.
386. *Ibid.*, s. 115.
387. Lindén, *Om kärlek*, s. 271–272.
388. *Ibid.*, s. 264–266, 269.
389. Molnár, s. 93.
390. Moi, s. 78–79.
391. Molnár, s. 116.
392. Lindén, *Om kärlek*, s. 246–265.
393. Arendt, s. 7–8.
394. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 110.
395. Molnár, s. 116–117.
396. Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren), *I telefon. Bagatell i en akt*, *Illustrerad Familj-Journal*, 1887:33–37, <http://www.dramawebben.se/pjas/i-telefon> [hämtad 2016-11-10], s. 2. Fortsättningsvis ges referenser till *I telefon* i parentes i den löpande texten.
397. Denby, s. 77–79.
398. Scott S. Bryson, *The Chastised Stage. Bourgeois Drama and the Exercise of Power* (Saratoga: Anma Libri, 1991).
399. Bryson, s. 113.
400. Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren) & Axel Lundegård, *Final. Skådespel i tre akter* (Stockholm: Z. Hæggströms förlagsexpedition, 1885), <http://www.dramawebben.se/node/29750/faksimil> [hämtad 2016-02-03], s. 42. Fortsättningsvis ges referenser till *Final* i parentes i den löpande texten.
401. Roland Barthes, "Diderot, Eisenstein, Brecht", i *Image, Music, Text. Essays*, övers. Stephen Heath (New York: Noonday Press/Farrar, Straus and Gireaux, 1988), s. 71, 73.
402. Moi, s. 114.
403. *Ibid.* s. 240.
404. August Strindberg, *Fröken Julie. Ett naturalistiskt sorgespel. Med ett förord af författaren* (Stockholm: J. Seligmann, 1888).
405. Holm, s. 133–134.
406. Birgitta Johansson, "Skådespelerskans konstnärskap och iscensättningen av genus-

- identiteter i Victoria Benedictssons *Romeos Julia*", i *Liv, lust och litteratur. Festskrift till Lisbeth Larsson*, red. Kristina Hermansson, Christian Lenemark & Cecilia Petersson (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2014), s. 43–54, 47–48.
407. Moi, s. 114, 240.
408. *Ibid.*, s. 235–236.
409. Lagerström, s. 41, 47.
410. Cavarero, *For More than One Voice*, s. 175, 197; Cavarero, "Recritude", s. 231.
411. Young, *Intersecting Voices*, s. 19, 27.
412. Kruks, *Retrieving Experience*, s. 138.
413. Ahmed, s. 10–11.
414. Arendt, s. 7–8.
415. Karin Johannisson, *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* (Stockholm: Bonnier, 2009), s. 29.
416. Victoria Benedictsson, *Romeos Julia*, i *Efterskörd* (Stockholm: Hæggström, 1890), <http://litteraturbanken.se/forfattare/BenedictssonV/titlar/Efterskörd/sida/184/etext/> [hämtad 2013-08-13], s. 210.
417. *Ibid.*, s. 211.
418. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 112.
419. *Ibid.*, s. 113.
420. Cavarero, "Recritude", s. 232–233.
421. Anna Lyngfelt, "Victoria Benedictssons 'I telefon'. En dramatiserande enaktare", i *Nordica* 1996:13, s. 45–61. Lyngfelt nämner kort att *I telefon* rimligen är ett inlägg i debatten om kvinnans ställning, då det lyfter fram problemen för en föräldralös ung kvinna utan kapital. Det huvudsakliga ärendet i artikeln är annars den dramaturgiska analysen och hur salongskulturens dramatiserande traditioner utnyttjas (s. 193).
422. Johan Jolin, *Barnhusbarnen eller Verldens dom. Skådespel i 5 akter, afdelade i 9 tablåer* (Stockholm: Bonnier, 1849).
423. Ahmed, s. 10–11.
424. Henrik Ibsen, *Samfundets støtter. Skuespil i fire akter* (København: Gyldendal, 1877).
425. Cavarero, *Relating Narratives*, s. 110.
426. *Ibid.*, s. 114.
427. Gledhill, s. 16–17, 25.
428. Björk, s. 151.
429. Larsson, s. 200–205.
430. Björk, s. 262.
431. Arendt, s. 7–8.
432. Cavarero, "Recritude", s. 220–235, 222, 227, 229.

Referenser

Otryckta arbeten

- Dumas, Alexandre, "Cameliadamen. Dram i fem akter", övers. Molander & Grandinson, Harald Molanders arkiv vol. F1:1, Musikverkets musik- och teaterarkiv
- Edgren, Anne Charlotte, "En räddande engel. Proverb i 1. akt", Kungliga teaterns arkiv, pjässamlingen, pjäs E 234, <http://www.dramawebben.se/pjas/en-raddande-engel>
- Kerfstedt, Amanda, "Lilla Nina. Skådespel i en akt", Kungliga teaterns arkiv, pjässamlingen, pjäs L 096
- Lundberg, Emilie, "Förlåt Mig! Komédie i en akt", Kungliga teaterns arkiv, pjässamlingen, pjäs F 221
- Michal, Emil, "Michals repertoarförteckning från Kungliga Dramatiska Teatern 1863–1893", Musikverkets musik- och teaterarkiv
- Michal, Emil, "Repertoarförteckning från Nya Teatern/Svenska Teatern 1875–1898", Musikverkets musik- och teaterarkiv
- Nationalbibliotekets digitala samlingar, Finland, digi.kansalliskirjasto.fi
- "Repertoarförteckningar, enskilda teatrar", handskrift i Musik- och teaterbibliotekets samling, Musikverkets musik- och teaterarkiv
- Sand, George, "Claudie, Skådespel i 3 akter", övers. Edvard Fredin, Arkiv efter teaterdirektören Albert Ranft, Ludvig Josephsons pjässamling, Musikverkets musik- och teaterarkiv
- SWEdatabase, forskningsprojektet "Swedish Women Writers on Export in the 19th Century. New Methods and Theoretical Perspectives of Literary History", Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet
- Teaterhistoriska samlingarna, Göteborgs stadsmuseum

Tryckta arbeten

- Agrell Alfhild, (Thyra), *Dömd. Skådespel i tre akter*, i *Dramatiska arbeten II* (Stockholm: Oscar L. Lamms förlag, 1884), <http://www.dramawebben.se/node/29737/faksimil>
- Agrell, Alfhild, *Ensam. Skådespel i tre akter / En lektion. Konversation i en akt*

- (Stockholm: Jos, Seligmann & C:os förlag (1886), <http://www.dramawebben.se/node/29702/faksimil> <http://www.dramawebben.se/node/29738/faksimil>)
- Agrell, Alfhild (Thyra), *Hvarför? / En hufvudsak*, i *Dramatiska Arbeten I* (Stockholm: Oscar Lamms förlag, 1883), <http://www.dramawebben.se/node/29708/faksimil> <http://www.dramawebben.se/node/29738/faksimil>
- Agrell, Alfhild (Thyra), *Räddad*, i *Dramatiska arbeten I* (Stockholm: Oscar Lamms förlag, 1883), <http://www.dramawebben.se/node/29703/faksimil>
- Agrell, Alfhild, *Småstadslif*, i *Dramatiska arbeten II* (Stockholm: Oscar L. Lamms förlag, 1884), <http://www.dramawebben.se/node/29744/faksimil>
- Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004)
- Andersson, Maria, *Att bli människa. Barn, sedlighet och kön i Amanda Kerfstedts, Helena Nybloms och Matilda Mallings författarskap 1880–1910* (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2010)
- Annell, Cecilia, *Begärets politiska potential. Feministiska motståndsstrategier i Elin Wägners Pennskaftet, Gabrielle Reuters Aus guter Familie, Hilma Angered-Strandbergs Lydia Vik och Grete Meisel-Hess Die Intellektuellen* (Lund: Ellerströms, 2016)
- Arendt, Hannah, *The Human Condition*, övers. Margaret Canovan (Chicago: University of Chicago Press, 1998)
- Arping, Åsa, *Hvad gör väl namnet? Anonymitet och varumärkesbyggande i svensk litteraturkritik 1820–1850* (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2013)
- Badinter Elisabeth, *Den kärleksfulla modern. Om moderskärlekens historia*, övers. Britta Gröndahl (Stockholm: Gidlund, 1981)
- Barthes, Roland, "Diderot, Eisenstein, Brecht", i *Image, Music, Text*, övers. Stephen Heath, (New York: Noonday Press/Farrar, Straus and Gireaux, 1988), s. 69–78
- Barthes, Roland, *Mythologies*, övers. Annette Lavers (London: Cape, 1972)
- Bartky, Sandra Lee, *"Sympathy and Solidarity" and Other Essays*, *Feminist Constructions* (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2002)
- Benedictsson, Victoria, *Efterskörd* (Stockholm: Hæggströms förlag, 1890)
- Benedictsson, Victoria (Ernst Ahlgren) & Axel Lundegård, *Samlade skrifter av Ernst Ahlgren*, band 6, *Dramatik* (Stockholm: Bonnier, 1920)
- Benedictsson, Victoria (Ernst Ahlgren) & Axel Lundegård, *Final. Skådespel i tre akter* (Stockholm: Z. Hæggströms förlagsexpedition, 1885), <http://www.dramawebben.se/node/29750/faksimil>

- Benedictsson, Victoria (Ernst Ahlgren), *I telefon. Bagatell i en akt, Illustrerad Familj-Journal*, nr 33–37, 1887, <http://www.dramawebben.se/pjas/i-telefon>
- Benedictsson, Victoria, *Romeos Julia*, i *Efterskörd* (Stockholm: Hæggström, 1890), [http://litteraturbanken.se/forfattare/BenedictssonV/titlar/Efterskörd/sida/184/etext/](http://litteraturbanken.se/forfattare/BenedictssonV/titlar/Efterskord/sida/184/etext/)
- Benedictsson, Victoria, *Stora Boken*, band 2, *Dagbok 1884–1886*, red. Christina Sjöblad (Stockholm: Liber, 1982)
- Benedictsson, Victoria, *Teorier. Ett lustspel* (Tullinge: Jungfrun, 1988)
- Björk, Nina, *Fria själar. Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictsson* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008)
- Borgström, Eva, *Berättelser om det förbjudna. Begär mellan kvinnor i svensk litteratur 1900–1935* (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2016)
- Booth, Michael R., *English Melodrama* (London: Jenkins, 1965)
- Brodey, Inger S. B., "On Pre-Romanticism or Sensibility. Defining Ambivalences", i *A Companion to European Romanticism*, red. Michael Ferber (Malden: Blackwell Publishing, 2005), s. 10–28
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985)
- Bryson, Scott S., *The Chastised Stage. Bourgeois Drama and the Exercise of Power* (Saratoga: Anma Libri, 1991)
- Butler, Judith, *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (New York: Routledge, 1997)
- Campbell, Jan, *Film and Cinema Spectatorship. Melodrama and Mimesis* (Oxford: Polity, 2005)
- Cavallin, Anna, "Patriarkens position och det dotterliga motståndet. Karaktärer och teman i Anne Charlotte Lefflers 'Sanna kvinnor' och 'Familjelycka'", i *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, red. David Gedin & Claudia Lindén (Årsta: Rosenlarv, 2013), s. 47–61
- Cavarero, Adriana, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford: Stanford University Press, 2005)
- Cavarero, Adriana, "Recritude. Reflections of Postural Ontology", *Journal of Speculative Philosophy*, vol. 27, 2016:3, s. 220–235
- Cavarero, Adriana, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, Warwick Studies in European Philosophy (London: Routledge, 2000)
- Cohen, Margaret, *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1999)
- Dahlerup, Pil, *Det moderne gennembruds kvinder* (København: Gyldendal, 1983)

- Denby, David J., *Sentimental Narrative and the Social Order in France, 1760–1820*, Cambridge Studies in French (Cambridge: Cambridge University Press, 1994)
- Derkert, Kerstin, *Repertoaren på Mindre teatern under Edvard Stjernströms chefstid 1854–63*, Theatron (Stockholm: Akademilitteratur, 1979)
- Diamond, Elin, *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theater* (London: Routledge, 1997)
- Dumas, Alexandre, *Théâtre complet*, band 3, *Le fils naturel / Le père prodigue* (Paris: Lévy, 1868)
- Elsaesser, Thomas, "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama", i *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, red. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), s. 43–69
- Eltis, Sos, *Acts of Desire. Women and Sex on Stage 1800–1930* (Oxford: Oxford University Press, 2013), <http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199691357.001.0001>
- Fahlgren, Margaretha, *Det underordnade jaget. En studie om kvinnliga självbiografier* (Tullinge: Jungfrun, 1987)
- Fischer-Lichte, Erika, *History of European Drama and Theatre* (London: Routledge, 2002)
- Fjelkestam, Kristina, *Det sublimes politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstarterromaner* (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2010)
- Gademan, Göran & Ulla-Britta Lagerroth, "Skådespelare på ny kunglig spelplats", i *Ny svensk teaterhistoria*, band 2, *1800-talets teater*, red. Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel (Hedemora: Gidlund, 2007), s. 240–255
- Gedin, David, "Att få lov. Kvinnor och baler kring 1880-talet", *Samlaren*, vol. 128, 2007, s. 52–109
- Gedin, David, *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundradåttitalet* (Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2004)
- Gledhill, Christine, "The Melodramatic Field. An Investigation", *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. red. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), s. 5–39.
- Grehn, Sandra, "Fri kärlek – för vem? Respektabilitet och konstruktionen av fri kärlek i Frida Stéenhoffs dramatext *Lejonets unge*", *Tidskrift För genusvetenskap*, 2016:2, s. 33–56
- Hawthorne, Nathaniel, *The Scarlet Letter*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/33/pg33-images.html> [hämtad 2016-09-04]
- Hawthorne, Nathaniel, *Den eldröda bokstaven* (Stockholm, 1873)
- Heggestad, Eva, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare. Om hem-*

- met, yrkeslivet och konstnärskapet (Uppsala: Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 1991)
- Heggestad, Eva, *En bättre och lyckligare värld. Kvinnliga författares utopiska visioner 1850–1950* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2003)
- Holm, Birgitta, *Victoria Benedictsson* (Stockholm: Natur & Kultur, 2007)
- Iversen, Irene, "Mellom det offentlige og private. Litteraturkritikeren Mathilde Schjøtt i det moderne gjennombrudd", i *Kjønnsforhandlinger. Studier i kunst, film og litteratur*, red. Geir Uvsløkk & Anne Birgitte Rønning (Oslo: Pax, 2013), s. 158–179
- Johannisson, Karin, *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* (Stockholm: Bonnier, 2009)
- Johansson, Birgitta, "Balancing on the Edge of Indecency. Melodramatic Strategies in Alfhild Agrell's *Räddad* (Saved) and Anne Charlotte Leffler's *Sanna Kvinnor* (True Women)", *Nordic Theatre Studies*, 2010:22, s. 47–57
- Johansson, Birgitta, "Barn och barndom i 1880-talets äktenskapsdramatik", *Arche*, 2013:44–45, s. 35–45
- Johansson, Birgitta, "Skådespelerskans konstnärskap och iscensättningen av genusidentiteter i Victoria Benedictssons *Romeos Julia*", i *Liv, lust och litteratur. Festskrift till Lisbeth Larsson*, red. Kristina Hermansson, Christian Lenemark & Cecilia Pettersson (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2014), s. 43–54
- Johansson Lindh, Birgitta, "'Som en vildfogel i en bur'. Gestaltningen av kvinnlig erfarenhet i Anne Charlotte Lefflers *Elfvan*", *Lirjournal*, 2015:5, s. 88–106
- John, Juliet, *Dickens's Villains. Melodrama, Character, Popular Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2001)
- Jolin, Johan, *Barnhusbarnen eller Verldens dom. Skådespel i 5 akter, afdelade i 9 tablåer* (Stockholm: Bonnier, 1849)
- Karlsson, Maria, *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* (Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion, 2002)
- Kottman, Paul A., "Translator's Introduction", i Adriana Cavarero, *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford: Stanford University Press, 2005), s. vii–xxv
- Kottman, Paul A., "Translator's Introduction", i Adriana Cavarero, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood* (London: Routledge, 2000), s. vii–xxxii
- Kruks, Sonia, *Retrieving Experience. Subjectivity and Recognition in Feminist Politics* (Ithaca: Cornell University Press, 2001)
- Kruks, Sonia, "Simone de Beauvoir. Engaging Discrepant Materialisms", i *New*

- Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, red. Diana Cole & Samantha Frost (Durham/London: Duke University Press, 2010), s. 258–280
- Kullgren, Lydia (Bärgtora), *Kärlek. Dramatisk teckning ur hvardagslifvet* (Uppsala: R. Almqvist & J. Wicksell, 1885) <http://www.dramawebben.se/pjas/karlek-o>
- Lagercrantz, Marika V., "Den bergtagna", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/den-bergtagna>, "Mer om pjäsen"
- Lagercrantz, Marika V., "Final", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/final>, "Mer om pjäsen"
- Lagercrantz, Marika V., "Hur man gör godt", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/hur-man-gor-godt>, "Mer om pjäsen"
- Lagercrantz, Marika V., "I telefon", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/i-telefon>, "Mer om pjäsen"
- Lagerström, Mona, *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* (Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1999)
- Lamm, Martin, *Det moderna dramat 1830–1930* (Stockholm: Aldus/Bonnier, 1964)
- Larsson, Lisbeth, *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap* (Stockholm: Weyler, 2008)
- Lauritzen, Monica, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt* (Stockholm: Bonnier, 2012)
- Leffler, Anne Charlotte (A. Ch. Edgren f. Leffler), *Elfvan. Skådespel i tre akter* (Stockholm: Hæggström, 1883), <http://www.dramawebben.se/node/29759/faksimil>
- Leffler, Anne Charlotte (A. Ch. Edgren f. Leffler), "En bal i societeten", i *Ur Livet I* (Stockholm: Hæggström, 1882)
- Leffler, Anne Charlotte (A. Ch. Edgren f. Leffler), *Hur man gör godt. Skådespel i fyra akter* (Stockholm: Z. Hæggströms förlagsexpedition, 1885) <http://www.dramawebben.se/node/29776/faksimil>
- Leffler, Anne Charlotte (af förf. till "Skådespelerskan"), *Pastorsadjunkten. Skådespel i tre akter* (Stockholm: F & G Beijers förlag 1876), <http://www.dramawebben.se/node/29775/faksimil>
- Leffler, Anne Charlotte (A. Ch. Edgren f. Leffler), *Sanna kvinnor. Skådespel i tre akter* (Stockholm: Z. Hæggströms förlagsexpedition, 1883), <http://www.dramawebben.se/node/29710/faksimil>.
- Leffler, Anne Charlotte (A. Ch. Edgren f. Leffler), *Skådespelerskan. Dramatisk*

- teckning i två akter / *Under toffeln. komedi i två akter* (Stockholm: Hæggström, 1873), <http://www.dramawebben.se/node/29709/faksimil>
- Leffler, Anne Charlotte (Anna Carlotta Leffler, D:ssa Di Cajanello), *Familjelucky, Den kärleken! / Moster Malvina*, i *Tre komedier* (Stockholm: Bonnier, 1891), <http://www.dramawebben.se/node/29739/faksimil>, [http://www.dramawebben.se/pjas/moster-malvina](http://www.dramawebben.se/node/29733/faksimil)
- Leffler, Yvonne, "Den sanna kvinnlighetens konsekvenser. Anne Charlotte Lefflers Sanna kvinnor", *Det moderna genombrottets dramer. Fem analyser*, red. Yvonne Leffler (Lund: Studentlitteratur, 2004), s. 45–61
- Leffler, Yvonne, "Inledning", i *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talsförfattare*, red. Yvonne Leffler (Karlstad: Centrum för språk och litteratur, Högskolan, 1997), s. 9–17
- Leffler, Yvonne, "Maskspel och dubbelexponering. Berättartekniska strategier hos kvinnliga 1880-talsförfattare", i *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talsförfattare*, red. Yvonne Leffler (Karlstad: Centrum för språk och litteratur, Högskolan, 1997), s. 47–67
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9108/pg9108-images.html> [hämtad 2012-03-08]
- Lewan, Bengt, *Den farliga renässansen. Svenska diktare möter Italien* (Stockholm: Carlsson, 2006)
- Lindén, Claudia, "Emancipationens retorik", i *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, red. David Gedin & Claudia Lindén (Årsta: Rosenlarv, 2013) s. 79–93
- Lindén, Claudia, *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key* (Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2002)
- Lindgren, Ulrika, Dramawebben, "Frida Stéenhoff", Dramawebben <http://www.dramawebben.se/forfattare/frida-steenhoff>
- Lindgren, Ulrika, "Sanningens vägar", Dramawebben, <http://www.dramawebben.se/pjas/sanningens-vagar>
- Lindhé, Wilma, *Mödrar* (Göteborg: Göteborgs handelstidnings aktiebolags tryckeri, 1887), <http://www.dramawebben.se/pjas/modrar>
- Lundberg, Emilie, *Förlåt Mig. Komedi i en akt*, Svenska Teatern (Stockholm: Bonnier, 1886)
- Lundbo Levy, Jette, *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor. Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap*, övers. Ann-Mari Seeberg (Enskede: Hammarström & Åberg, 1982)

- Lyngfelt, Anna, *Den avväpnande förtroligheten. Enaktare i Sverige 1870–90* (Göteborg: Skrifter utgivna av litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 1996)
- Lyngfelt, Anna, "Victoria Benedictssons 'I telefon'. En dramatiserande enaktare", *Nordica*, 1996:13 (Odense: Univ. forl., 1996), s. 185–195
- Macleay, Marie, *The Name of the Mother. Writing Illegitimacy* (London: Routledge, 1994)
- Malling, Mathilda (Stella Kleve), "Om Efterklang- och indignationslitteraturen i Sverige", *Framåt*, 1886:17, s. 12–13
- Moi, Toril, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2006)
- Molnár, István, "Det gör godt att skåda". *Bildning, moral och underhållning i dramatik och offentlig debatt under teatersäsongen 1868–69 i Stockholm* (Stockholm: Stift. för utgivning av teatervetenskapliga studier, 1991)
- Nead, Lynda, *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain* (Oxford: Basil Blackwell, 1988)
- Neuhausser, Charlott, *Fruktansvärd, ospelad och nyskriven. Kriser och konflikter kring ny svensk dramatik. Från Gustav III:s originaldramatik till dagens beställningsdramatik* (Stockholm: Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet, 2016)
- Nordensvan, Georg, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. Senare delen, 1842–1918* (Stockholm: Bonnier, 1918)
- Nordin Hennel, Ingeborg, "Artistrecetter och Taglionifeber", i *Ny svensk teaterhistoria*, band 2, *1800-talets teater*, red. Ingeborg Nordin Hennel & Ulla-Britta Lagerroth (Hedemora: Gidlund, 2007), s. 79–98.
- Nordin Hennel, Ingeborg, *Alfhild Agrell. Rebell, humorist, berättare* (Umeå: Atrium, 2014)
- Nordin Hennel, Ingeborg, *Dömd och glömd. En studie i Alfhild Agrells liv och dikt*, Umeå Studies in the Humanities (Umeå: Univ.-bibl., 1981)
- Nordin Hennel, Ingeborg, "En stjärnskådespelerska", i *Ny svensk teaterhistoria*, band 2, *1800-talets teater*, red. Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel (Hedemora: Gidlund, 2007), s. 218–239
- Nordin Hennel, Ingeborg, "Till läsaren", i *Alfhild Agrell. Dramatiska arbeten* (Umeå: Atrium, 2012), s. 7–11
- Nordin Hennel, Ingeborg, "Strid är sanning, frid är lögn. Om Alfhild Agrell och Anne Charlotte Edgren Leffler", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band 2,

- Fadershuset. 1800-talet*, red. Inger-Lise Hjordt-Vetlevsen, huvudred. Elisabeth Møller Jensen (Höganäs: Wiken, 1993), s. 512–527
- Nordin Hennel, Ingeborg "Ämnar kanske fröken publicera något?". *Kvinnligt och manligt i 1880-talets novellistik* (Umeå: Umeå universitet, 1984)
- Ohlsson, Hélène, "Gudomlig, inget mindre än gudomlig!" *Skådespelerskan Ellen Hartmans iscensättningar på scen och i offentlighet* (Stockholm: Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet, 2018).
- Pao, Angela Chia-Yi, *The Orient of the Boulevards. Exoticism, Empire, and Nineteenth-century French Theater* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998)
- Postlewait, Thomas, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009)
- Rahm, Jessica, "Vit som liljan, Röd som synden. En omtolkning av Alfild Agrells roman *Guds Drömmare*", i *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talsförfattare*, red. Yvonne Leffler (Karlstad: Centrum för språk och litteratur, Högskolan, 1997), s. 95–120
- Sanders, Joe Sutliff, "Spinning Sympathy. Orphan Girl Novels and the Sentimental Tradition", *Children's Literature Association Quarterly*, 2006:1, s. 41–61
- Schiller, Friedrich, *Kabale und Liebe*, utg. Walter Schafarschik (Stuttgart: Reclam, 1980)
- Schück, Henrik & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, band 7, *Den nya tiden*, (Stockholm: Geber, 1932)
- Singer, Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts, Film and Culture* (New York: Columbia University Press, 2001)
- Sjögren, Margareta, *Rep utan knutar. Victoria Benedictsson. En levnadsteckning* (Stockholm: Bonnier, 1979)
- Stenberg, Lisbeth, *I kärlekens namn. Om människosynen, den nya kvinnan och framtidens samhälle i fem litteraturdebatter 1881–1909* (Stockholm: Normal, 2009).
- Stenberg, Lisbeth, "Mellan Reformistisk etik och revolutionär utopi. Ibsenstriden inom den svenska kvinnorörelsen 1898", i "Bunden av en takskyld uden lige". *Om svenskspråklig Ibsen-formidling 1857–1906*, red. Vigdis Ystad, Knut Brynhildsvoll & Roland Lysell (Oslo: Senter for Ibsenstudier och H. Aschehoug & Co, 2005), s. 315–346
- Stratton, Jon, *The Desirable Body. Cultural Fetishism and the Erotics of Consumption* (Manchester: Manchester University Press, 1996)

- Strindberg, August, *Fröken Julie. Ett naturalistiskt sorgespel* (Stockholm: J. Seligmann, 1888)
- Svenskt Biografiskt Lexikon* (2012), <http://www.nad.riksarkivet.se/sbl/Start.aspx>
- Sylvan, Maj, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg* (Stockholm: Biblioteksförl., 1984)
- Tjäder, Per Arne, "Det unga Sverige". Åttitalsrörelse och genombrottsepok (Lund: Arkiv för studier i arbetarrörelsens historia, 1982)
- Tjäder, Per Arne, "Årtiotalsgenerationen", i *Den svenska litteraturen*, band 3, *De liberala genombrotten. 1830–1890*, red. Sven Delblanc & Lars Lönnroth (Stockholm: Bonnier, 1988), s. 200–219
- Uddenberg, Alva, "Kvinnlighet och konstnärskap. Anne Charlotte Lefflers roman *En sommarsaga*", i *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talsförfattare*, red. Yvonne Leffler (Karlstad: Centrum för språk och litteratur, Högskolan i Karlstad, 1997), s. 69–93
- Wetherell, Margaret, "Trends in the Turn to Affect. A Social Psychological Critique", *Body and Society*, vol. 21:2, 2015, s. 139–66
- Williams, Carolyn, *Gilbert and Sullivan. Gender, Genre, Parody* (New York: Columbia University Press, 2011)
- Williams, Linda, "Melodrama Revisited", i *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, red. Nick Browne (Berkeley: University of California Press, 1998), s. 42–88
- Wilkinson, Lynn R., *Anne Charlotte Leffler and Modernist Drama. True Women and New Women on the Fin-de-Siècle Scandinavian Stage* (Cardiff: Welsh Academic Press, 2011)
- Wirmark, Margareta, *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879–99* (Stockholm: Carlsson, 2000)
- Witt-Brattström, Ebba, *Ur könets mörker. Litteraturanalyser* (Stockholm: Norstedt, 1993)
- Young, Iris Marion, *Intersecting Voices. Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy* (Princeton: Princeton University Press, 1997)
- Young, Iris Marion, *On Female Body Experience. "Throwing like a Girl" and Other Essays*, *Studies in Feminist Philosophy* (New York: Oxford University Press, 2005)
- Young, Iris Marion, *Throwing like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy* (Bloomington: Indiana University Press, 1990)

Personregister

- Agrell, Alfhild 11, 12–15, 17–20, 22–32, 35, 36, 40, 43, 44, 50, 53, 54, 56, 57, 69–71, 73–83, 85–88, 92, 96, 101, 106, 109, 119, 124, 127, 150, 153, 159, 196–199, 203, 205, 207–209, 211, 212, 214–216, 223, 224, 229, 231, 232, 236–238, 240–244, 246–249, 251, 253, 261, 268, 273, 274, 278, 280, 282–288, 290–295, 297–303, 304, 305, 306, 307, 313, 314, 315, 316, 317, 322
- Ahlgren, Ernst 79, 80, 303, 304, 314, 323
- Ahmed, Sara 33, 39, 40, 41, 42, 55, 96, 97, 128, 249, 266, 274, 283, 309, 317, 318, 324
- Andersson, Maria 124, 135, 156, 162, 189, 307, 318, 319, 320, 321
- Andreasson, Jenny 15
- Annell, Cecilia 307, 311
- Arendt, Hannah 33, 43, 46, 50, 51, 52, 91, 94, 177, 193, 211, 244, 268, 292, 296, 310, 321, 323, 324
- Arping, Åsa 84, 314, 315
- Augier, Emile 68, 69, 104
- Badinter, Elisabeth 215, 322
- Barthelsson, Augusta 303
- Barthes, Roland 56, 98, 253, 310, 323
- Bartky, Sandra Lee 41, 42, 55, 96, 283, 309, 317
- Beauvoir, Simone de 32, 33, 44, 148, 309, 310
- Benedictsson, Victoria 13–15, 17–20, 22–26, 28–32, 35, 36, 40, 43, 44, 50, 53, 54, 56, 57, 69, 71, 73–87, 127, 150, 159, 196, 237, 245–250, 252, 255, 258–260, 267, 268, 270, 273–276, 278, 279, 281–283, 285–288, 290, 291, 293–295, 297–302, 303, 304, 307, 314, 315, 320, 323, 324
- Bentley, Eric 308
- Benzon, Otto 75, 303
- Bergenmar, Jenny 10, 314
- Besant, Annie 314
- Björk, Nina 84, 280, 281, 306, 315, 324
- Bjørnson, Bjørnstjerne 27, 74, 304
- Booth, Michael R. 316
- Borgström, Eva 10, 113, 318
- Boström, C.J. 60
- Bourdieu, Pierre 54, 286
- Brandes, Edvard 75
- Brandes, Georg 61, 106
- Braunerhjelm, Augusta 72, 74, 313
- Brodey, Inger S.B. 65, 311
- Brooks, Peter 35–38, 101, 102, 107, 184, 308, 317, 321
- Bryson, Scott S. 312, 323
- Brækstad, Hans L. 314
- Butler, Judith 47, 110, 111, 146, 149, 309, 310, 319
- Campbell, Jan 36, 308
- Canth, Minna 72, 74, 313
- Cavallin, Anna 27, 113, 120, 308, 318

- Cavarero, Adriana 32, 33, 43, 44, 46–52,
 91, 94, 110, 120, 128, 129, 138, 149, 168,
 171, 173, 174, 177–179, 193–195, 211, 215,
 218, 220, 227, 228, 234, 235, 246, 263,
 271, 272, 277, 281, 292, 295, 297, 302,
 309, 310, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322,
 323, 324
- Chia-Yi Pao, Angela 160, 320
- Cohen, Margaret 54, 55, 98, 125, 286, 310,
 311, 317, 318, 322
- Dahlerup, Pil 306
- Denby, David J. 70, 116, 125, 158, 249, 312,
 316, 318, 320, 322, 323
- Derkert, Kerstin 68, 312
- Diamond, Elin 36, 308
- Diderot, Denis 66, 67, 70, 142, 206, 253,
 254, 258, 323
- Doane, Mary Ann 308
- Dumas den yngre, Alexandre 55, 68, 69,
 70, 93, 104, 180, 206, 207, 212, 224, 283,
 285, 316, 321, 322
- Edelfelt, Albert 152, 162
- Edgren, Gustav 77, 85, 303, 304
- Edholm, Erik af 77
- Elkan, Sophie 72, 74, 313
- Elsaesser, Thomas 66, 312
- Eltis, Sos 154, 224, 320, 323
- Faderman, Lillian 318
- Fahlgren, Margaretha 306
- Feuillet, Octave 69
- Fischer-Lichte, Erika 68, 312
- Fjelkestam, Kristina 306
- Flodman, Anders 199
- Foucault, Michel 147, 148
- Freud, Sigmund 36
- Freytag, Gustav 119
- Fried, Michael 67, 254
- Gademan, Göran 69, 305, 312
- Gad, Emma 72, 74, 313
- Gedin, David 18, 22, 28, 59, 61, 65, 143,
 145, 158, 189, 304, 305, 306, 308, 311,
 319, 320, 321
- Giordano Lokrantz, Margherita 313
- Gledhill, Christine 67, 278, 308, 312, 316,
 324
- Goethe, Johann Wolfgang 69
- Gondinet, Edmond 69
- Grehn, Sandra 10, 140, 319
- Hallock Foote, Mary 205
- Hartman, Ellen 75, 79, 82, 314
- Hawthorne, Nathaniel 204, 205, 322
- Hedberg, Frans 69, 77
- Hegel, Friedrich 91, 221, 222
- Heggstad, Eva 208, 213, 306, 322
- Henning, Betty 69
- Hermansson, Gunilla 10, 314
- Hjertstedt, Nils Emil 77
- Holm, Birgitta 25, 26, 255, 307, 323
- Holmquist, Victor 77
- Holstrup, J. C. 315
- Hugo, Victor 68
- Hwasser, Elise 26, 318
- Ibsen, Henrik 11, 14, 15, 17, 20–22, 27–29,
 36, 55, 57, 59, 60, 64, 67–69, 74, 83, 85,
 87, 91, 104, 106, 123, 189, 196, 223, 258,
 260, 273, 274, 283, 298–300, 303, 304,
 306, 317, 321, 324

- Iversen, Irene 60, 311
- Jameson, Fredric 28, 54
- Johansson Lindh, Birgitta 316, 319, 323
- Jolin, Johan 55, 171, 274, 321, 324
- Josephson, Ludvig 77, 311
- Karlsson, Maria 34, 37, 92, 306, 307, 308, 316
- Kerfstedt, Amanda 72–74, 307, 312, 313
- Key, Ellen 210, 213, 237, 238, 241, 318
- Kielland, Alexander 75
- Kierkegaard, Søren 106
- Kinmansson, Helfrid 79
- Kleve, Stella, se Malling, Mathilda 303
- Kottman, Paul A. 309, 310, 317, 320, 321
- Kotzebue, August von 55, 68, 142
- Kovalevsky, Sonja 82, 315
- Kruks, Sonia 32, 39, 43, 45–47, 102, 103, 147, 148, 266, 309, 310, 317, 320, 324
- Kullgren, Lydia 74, 313
- Kullgren, Lydia, pseud. Bärgtora 74, 303, 313
- Lagercrantz, Marika V. 306, 313–315
- Lagerroth, Ulla-Britta 69, 303, 305, 312, 317
- Lagerström, Mona 27, 132, 135, 138, 172, 173, 183, 187, 199, 304, 305, 308, 319, 320, 321, 322, 324
- Lamm, Martin 68, 91, 92, 197, 206, 303, 312, 313, 316, 317, 322
- Larsson, Lisbeth 25, 80, 281, 307, 314, 319, 324
- Lauritzen, Monica 25, 83, 85, 132, 307, 313, 314, 315, 316, 319
- Leffler, Anne Charlotte 12–15, 17–19, 22–32, 35, 36, 40, 43, 44, 50, 53, 54, 56, 57, 69, 71, 73–78, 82–84, 85–89, 92, 96, 111–113, 116, 119, 120, 122, 124, 127, 131–134, 136, 139, 141, 144, 150, 153, 154, 157, 159, 164, 172, 175, 187, 189, 192, 197, 198, 211, 224, 229, 230, 237, 238, 241, 242, 244, 246–249, 251, 253, 258, 261, 266–269, 274, 280, 282–290, 292–295, 297–302, 303, 304, 306, 307, 308, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321
- Leffler, Gösta 84
- Leffler, Yvonne 23, 24, 27, 89, 112, 113, 116, 119, 120, 122, 306, 308, 314
- Lemoine, Gustave (Dinaux) 69
- Lessing, Gotthold Ephraim 55, 66, 67, 158, 253, 320
- Lewan, Bengt 141, 319
- Lindén, Claudia 113, 189, 210, 237, 238, 241, 308, 318, 321, 322, 323
- Lindgren, Ulrika 313, 315
- Lindhé, Wilma 73, 312
- Lindqvist, Erik 74
- Lindqvist, Ernst 59
- Lundberg, Emilie 12, 13, 72–74, 112, 117, 121, 312, 313
- Lundbo Levy, Jette 306, 320
- Lundegård, Axel 25, 79, 80, 81, 303, 314, 315, 323
- Lundin, Augusta 320
- Lundin, Claes 82
- Lyngfelt, Anna 26, 29, 145, 308, 319, 324
- Maclean, Marie 206, 322
- Maeterlinck, Maurice 144
- Malling, Mathilda 24, 76, 77, 156, 162, 190, 303, 304, 305, 307, 313, 320
- Manns, Ulla 311
- Maquat, D. 69

- Marx, Karl 166
- Michal, Emil 305, 310, 312, 313, 316
- Moi, Toril 21, 28, 29, 60–62, 64, 67, 91,
97, 105, 154, 216, 221, 222, 239, 254, 255,
258, 259, 306, 308, 311, 312, 316, 317, 320,
322, 323, 324
- Molander, Harald 74, 316
- Molnár, István 21, 62, 64, 71, 95, 117, 172,
203, 239, 306, 311, 312, 316, 318, 321, 322,
323
- Motte Fouqué, Friedrich de la 150
- Nead, Lynda 189, 225, 321, 323
- Neuhauser, Charlott 60, 311
- Noding, Nel 41
- Nordensvan, Georg 55, 69, 79, 310, 312,
313, 314
- Nordin Hennel, Ingeborg 18, 23, 25, 26,
29, 77, 79, 80, 83, 85, 87, 90, 96, 101,
104, 106–109, 196, 197, 207, 208, 224,
231–233, 303, 304, 305, 306, 307, 308,
313, 314, 315, 316, 317, 318, 322, 323
- Nyblom, Helena 72, 74, 135, 307, 313, 315
- Ohlsson, Héléne 79, 82, 133, 314, 315, 319
- Pailleron, Édouard 133
- Pezzo, Pasquale del 77
- Pixérécourt, René-Charles Guilbert de
92
- Platon 61, 63
- Radcliffe, Anne 141
- Rahm, Jessica 24, 306
- Ranft, Albert 311
- Robins, Elisabeth 313
- Roos, Mathilda 72, 74
- Rousseau, Jean-Jacques 206, 212, 279
- Sand, George 58, 93, 311
- Sardou, Victorien 69
- Sartre, Jean-Paul 33, 44, 148, 309
- Scheler, Max 41, 42, 309
- Schiller, Friedrich 55, 61, 66, 68, 93, 199,
273, 313, 316
- Schor, Naomi 61
- Schück, Henrik 303, 304
- Scribe, Eugène 69, 104
- Shakespeare, William 145, 173, 199, 256,
313
- Singer, Ben 34, 35, 38, 39, 53, 69, 308
- Sjögren, Margareta 25
- Skram, Amalie 60
- Sköldberg, Thecla 83
- Spelman, Elizabeth V. 128, 318
- Staaaf, Per 69
- Stéenhoff, Frida 78, 140, 313, 319
- Stenberg, Lisbeth 194, 307, 311, 321
- Stjernström, Louise 69, 72, 74, 313
- Stratton, Jon 166, 167, 320
- Strindberg, August 15, 20, 22, 28, 69, 213,
255, 300, 301, 304, 323
- Sutliff Sanders, Joe 142, 319
- Sylvan, Maj 24, 134, 307, 313, 315, 316, 318,
319
- Tjäder, Per Arne 18, 27, 304, 305, 308, 316
- Topelius, Zacharias 69, 162
- Uddenberg, Alva 24, 306
- Vonhoegen, Corinna 307
- Warburg, Karl 85, 303, 316
- Waterhouse, John William 151
- Wetherell, Margareth 42, 309

Wilkinson, Lynn R. 28, 29, 112, 113, 115,
119, 122, 133, 144, 146, 150, 153, 171, 172,
177, 180, 181, 187, 188, 306, 308, 313, 314,
318, 319, 320, 321

Williams, Carolyn 141, 142, 319

Williams, Linda 207, 308, 321, 322

Willman, Anders 59, 81

Wirmark, Margareta 59, 60, 61, 71, 78,
83, 107, 108, 304, 306, 311, 312, 313, 315,
316, 317

Witt-Brattström, Ebba 306

Young, Iris Marion 32, 44, 45, 46, 102,
266, 309, 317, 324

Bildförteckning

- s. 16: Anne Charlotte Leffler, fotograf Gösta Florman (foto från privat samling).
Alfhild Agrell, okänd fotograf, <http://litteraturbanken.se/#!forfattare/AgrellA>), hämtad 2019-06-24.
Victoria Benedictsson, fotograf Georg Hansen.
- s. 72: Augusta Braunerhjelm, okänd fotograf. <http://www.nad.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=16903>, hämtad 2019-06-24.
Minna Canth, okänd fotograf. <http://www.finnica.fi/keski-suomi/henkilogaleria/henkiloesittely.php?id=9>, hämtad 2019-07-24.
Emma Gad, okänd fotograf, *Vöre Damer* 1919: 2. Wikimedia Commons, hämtad 2019-06-24.
Amanda Kerfstedt, okänd upphovsperson, *Idun* 1891: 2. Wikimedia Commons, hämtad 2019-06-24.
Emilie Lundberg, xylografi, Gunnar Forssell (1859–1903), *Idun* 1889: 25. <http://www.ub.gu.se/kvinn/digtid/07/>, hämtad 2019-06-24.
Helena Nyblom, Svante Tirén (eget arbete), Wikimedia Commons, hämtad 2019-06-24.
Mathilda Roos, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/6846>, *Svenskt biografiskt lexikon* (artikel av Hjördis Levin), hämtad 2019-06-24.
Louise Stjernström, okänd upphovsperson, Kungliga biblioteket.
Sophie Elkan, okänd fotograf, Kungliga biblioteket.
- s. 80: Ellen Hartman, okänd fotograf, <http://runeberg.org/thalia/1890/>. Rollfoto ur kalendern *Thalia* 1890, hämtad 2019-06-24.
- s. 81: Axel Lundegård, okänd fotograf, *Albert Bonniers förlag 100 år*. Stockholm, 1937.
- s. 151: "Undine", målning, John William Waterhouse, 1872, public domain, hämtad 2019-06-24.
- s. 163: "Drottning Blanka", målning, Albert Edelfeldt, 1877. <http://www.vaasapages.com/Gallery/AlbertEdelfelt.htm>, hämtad 2019-06-24.
- s. 205: Hester Prynne, illustration, Mary Hallock Foote, *The Scarlet Letter*, Nathaniel Hawthorne 1878. James R. Osgood & Co.