

Systemskap och ökat motstånd

**En feministisk analys av litterära
motståndsstrategier i Anne Charlotte Lefflers
drama *Skådespelerskan***

Av: Josefin Selldén

Handledare: Niklas Öhman
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Examensarbete 15 hp
Svenska | Vårterminen 2017
Ämneslärarutbildning med interkulturell profil med inriktning mot
gymnasieskolan



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Abstract

Titel: Sisterhood and increased resistance. A feminist thesis of literary strategies of resistance in Anne Charlotte Lefflers drama *Skådespelerskan*.

Author: Josefin Selldén

Supervisor: Niklas Öhman

Term: Spring 2017

This thesis have identified strategies of resistance in Anne Charlotte Lefflers drama *Skådespelerskan* from year 1873. The main character Ester and the supporting character Agda continuously challenges and breaks generally accepted patriarchal norms. The first aim for the thesis was to distinguish and examine Agda's and Ester's strategies of resistance in *Skådespelerskan* from a feminist perspective. The second thesis was to identify similarities and differences in their strategies of resistance. This has been done by examine textual, contextual and performative literary strategies of resistance. Relevant for the analysis is an historic and contemporary context for *Skådespelerskan*, where for instance personal and public sphere and the concept the New woman is described. Furthermore is Yvonne Hirdmans theories about gender contract together with feminist sociological theories about women's movement and solidarity relevant for the analysis. Earlier research have analyzed Ester and her relationships with other characters but not the one with Agda. In that way this thesis fills a void. The analysis is organized through four strategies of resistance. Agda's strategies of resistance is humor and sisterhood and Ester's is outspokenness and flirtation. The biggest difference is that Agda gives resistance from within the personal sphere and Ester from outside. The conversations between Agda and Ester is not part of the drama, they take place between the two parts of the drama. The result of these confidential conversations is that their resistance partly increases and partly changes tone in the second part of the drama. That shows how important it is with solidarity and sisterhood in order to find strength to struggle for change in a patriarchal society.

Keywords: feminism, gender contract, Leffler, norms, *Skådespelerskan*, sisterhood, strategies of resistance

Nyckelord: feminism, genuskontrakt, Leffler, motståndsstrategier, normer, *Skådespelerskan*, systerskap

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
1.1. Syfte och frågeställningar	2
1.2. Disposition.....	2
2. Bakgrund.....	3
2.1. Kort beskrivning av <i>Skådespelerskan</i>	3
2.2. En historisk kontext	4
2.2.1. Den borgerliga normen	4
2.2.2. Kvinnorörelsen och den Nya kvinnan	5
2.3. Tidigare forskning	7
3. Teoretiska utgångspunkter.....	11
3.1. Feministiska litterära motståndsstrategier	11
3.2. Genuskontrakt och systerskap	13
3.3. Teoretiska och begreppsliga perspektiv.....	16
3.3.1. Litterära motståndsstrategier.....	16
3.3.2. Feminism	17
3.3.3. Offentlig sfär och privat sfär.....	17
4. Analys och resultat	17
4.1. Agdas motståndsstrategier	18
4.1.1. Humor som motståndsstrategi	18
4.1.2. Systerskap som motståndsstrategi	22
4.2. Esters motståndsstrategier	25
4.2.1. Frimodighet som motståndsstrategi	26
4.2.2. Flirt som motståndsstrategi	30
5. Slutsats och diskussion.....	33
5.1. Retrospektiv diskussion och framtida forskning	35
5. Sammanfattning	35
6. Källförteckning.....	37
6.1. Tryckta källor.....	37
6.2. Digitala källor	37

1. Inledning

År 1873 skrev Anne Charlotte Leffler *Skådespelerskan*. Hon var nygift och trots löfte om att inte skriva mer så kunde hon efter några månader som gift inte hålla sig längre utan skrev dramat på fjorton dagar. Verket är ett drama om en skådespelerska som möter den borgerliga familjen. På uppmaning av sin vän Thecla Sköldberg skickade hon nästa dag sin yngre fosterbror Viktor Lorén med dramat till Dramaten och var övertygad om att den skulle bli antagen. Vilket den blir och när dramat gjorde debut på Dramaten möts den av stående ovationer och Leffler, som skrivit under pseudonym, satt i publiken utan att göra sig tillkänna. Föga vet hon då att detta ska bli startskottet på hennes karriär som dramatiker och att hon nästa årtionde ska bli den mest spelade dramatikern i Sverige.

Nästan 150 år senare kom jag i kontakt med den unga kvinnans verk. Lefflers livsöde är spännande och jag tycker att det är sorgligt att hennes, liksom många andra kvinnors, verk har fallit i glömska. Under min andra vfu-period lät jag en klass i årskurs två på gymnasiet läsa hennes novell *En bal i societeten*. Boksamtalet resulterade i att eleverna reflekterade och diskuterade vilt. Det blev tydligt hur aktuellt verket fortfarande är och det gav en dimension till att novellen berörde människor i deras ålder. I ämnesplanen för svenska i Gy 2011, *Läroplan, examensmål och gymnasiegemensamma ämnen för gymnasieskola 2011*, står det att:

Eleverna ska ges möjlighet att i skönlitteraturen se såväl det särskiljande som det allmänmänskliga i tid och rum. Undervisningen ska också leda till att eleverna utvecklar förmåga att använda skönlitteratur och andra typer av texter samt film och andra medier som källa till självinsikt och förståelse av andra människors erfarenheter, livsvillkor, tankar och föreställningsvärldar. Den ska utmana eleverna till nya tankesätt och öppna för nya perspektiv.¹

Boksamtalet med eleverna visade att Lefflers *En bal i societeten* inbjöd till samtal om såväl det särskiljande som det allmänmänskliga i tid och rum. I det gemensamma samtalet hittade eleverna fram till flera nya perspektiv och funderingar. Där och då bestämde jag mig för att min slutgiltiga uppsats på lärarutbildningen skulle behandla ett verk av Leffler. Valet föll på hennes första drama, *Skådespelerskan*. Ett verk som var omåttligt populärt när det slog igenom i december år 1873. Min förhoppning är att en analys av *Skådespelerskan* ska visa att även den kan inbjuda till samtal om såväl det särskiljande som det allmänmänskliga i tid och rum.

¹ Skolverket. 2011. *Läroplan, examensmål och gymnasiegemensamma ämnen för gymnasieskola 2011*. Stockholm: Fritzes, s.160.

När jag läste *Skådespelerskan* första gången så slogs jag av hur tydligt den illustrerar den uråldriga idén om horan och madonnan, även om det inte kläs lika dikotomiskt i dramat. Jag reagerade på den rappa birollskaraktären Agda. Denna klarsynta unga kvinnan i övre tonåren som hela tiden bjuder på normkritiska kommentarer blandat med sin ålders oskyldighet, trots att övriga hela tiden tilltalar henne som ett barn. Huvudrollskaraktären, skådespelerskan Ester, som bara genom sitt sätt att vara utmanar sin samtids normer och får betala för det genom att ses som andra klassens kvinna. På så sätt blir ingen av dem tagen på allvar. Var åldersgränsen går för att tas på allvar är förstås olika för olika människor men jag är tämligen övertygad om att de flesta gymnasieelever vet hur det känns att inte bli tagen på allvar på grund av sin ålder, och kanske även på grund av normbrytande beteende.

När jag började titta på tidigare forskning gällande *Skådespelerskan* blev jag förvånad över hur lite utrymme Agda fick. Som om både karaktärerna i pjäsen och forskarna inte tagit henne på allvar på grund av hennes ålder. Ester är visserligen dramats protagonist men hon är inte ensam om att bjuda på motstånd mot det Stålbergiska hemmets rådande borgerliga och patriarkala normer. Det är därmed inte förvånande att Agda och Ester finner varandra i *Skådespelerskan*. Gemenskap är dessutom en viktig faktor när det kommer till motstånd och förändring. Min önskan är därmed att undersöka hur Agda och Ester gör motstånd i dramat då de på så sätt försöker flytta gränser utifrån sina egna positioner. Uppsatsen ämnar fylla ett tomrum genom att framförallt ge Agda det utrymme hon förtjänar.

1.1. Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att undersöka och urskilja Agdas och Esters motstånd i *Skådespelerskan* ur ett feministiskt perspektiv. Uppsatsen ämnar även undersöka likheter och skillnader i Agdas och Esters motstånd. Följande frågeställningar avses att besvaras:

- På vilket sätt gör Agda respektive Ester feministiskt motstånd i *Skådespelerskan*?
- Vilka likheter och skillnader går det urskilja i Agdas och Esters motstånd?

1.2. Disposition

Uppsatsen börjar med en inledning som har en didaktisk koppling. Det följs av syfte och frågeställningar. I bakgrundsdelen bekantar sig läsaren med *Skådespelerskan* genom en kort beskrivning av dramat. Därefter presenteras en historisk kontext för *Skådespelerskans* samtid genom att skildra den borgerliga normen, kvinnorörelsen och den Nya kvinnan. Delen

avslutas med en genomgång av tidigare forskning. I tredje kapitlet redogörs för teoretiska utgångspunkter. Här beskrivs feministiska litterära motståndsstrategier, genuskontrakt och systerskap. Slutligen definieras några teoretiska och begreppsliga perspektiv. Kapitel fyra är analys- och resultatdel. Den är uppdelad i fyra underrubriker som täcker över Agdas motståndsstrategier, humor och systerskap, och Esters motståndsstrategier, frimodighet och flirt. I kapitel fem presenteras slutsatser och diskussion där även en retrospektiv diskussion förs. Kapitel sex sammanfattar uppsatsen.

2. Bakgrund

I följande del ges först en kort beskrivning av *Skådespelerskan*, sen följer en historisk kontext för att skapa ett sammanhang för dramat. Efter det redogörs för tidigare forskning. Denna del är till för att ge förförståelse inför den kommande analys- och resultatdelen.

2.1. Kort beskrivning av *Skådespelerskan*

Skådespelerskan är ett intressant verk som belyser den borgerliga familjens krock med skådespelerskan Ester Larsson. Ester dyker upp i familjen Stålbergs hem dagen innan jul som förlovad till äldsta sonen Helge. Både att en förlovning har skett och att Ester har följt med är en överraskning för familjens medlemmar och särskilt kvinnorna i familjen motsäger sig den frimodiga och uppklädda Ester. En av döttrarna i huset, Agda, ställer sig dock på Esters sida och blir Esters förtrogna. I akt 2 anländer ett brev till brukspatron där Esters chef på teatern ber om ursäkt att Ester inte kan få tjänstledigt längre från teatern. Detta tas emot med förvåning då alla, utom Agda, är övertygade om att Ester sagt upp sig inför sitt stundande bröllop med Helge. När Helge och familjen ställer Ester mot väggen vill hon först inte diskutera saken men hon erkänner till sist att hon insett att hon inte kan leva varken utan sitt yrke eller Helge. För Helge är det otänkbart, han beskyller henne för att ha ljugit om allt och avslutar relationen. Ester säger att det enda hon kan beskyllas för är att ha älskat honom för mycket. Agda uppmanar Ester att utveckla sitt konstnärskap och önskar att få följa henne. När Ester väl ska gå så ångrar sig Helge och inser att han inte vill förlora henne. Ester tar tacksamt emot hans ord och slipper därmed gå som förskjuten men väljer sen att själv avsluta relationen. Hon säger att i Helges famn är hon trygg och kan glömma sina föresatser men bortanför famnen kan bara striden blossa upp igen. Deras olikheter är för stora och Ester tar farväl.

2.2. En historisk kontext

För att förstå dels dramat och dels analys- och resultatdelen krävs en historisk beskrivning för *Skådespelerskans* samtid. Dessutom är en av intentionerna med uppsatsen att reflektera kring om *Skådespelerskan* kan utgöra en god diskussionsgrund för att se det såväl särskiljande som det allmänmänskliga i tid och rum för elever inom svenskundervisningen. Då är kunskap om historien en förutsättning. Först kommer en del om den borgerliga normen följt av en del om kvinnorörelsen och begreppet ”den Nya kvinnan”.

2.2.1. Den borgerliga normen

Leffler var 24 år gammal då hon skrev *Skådespelerskan* och som kvinna hade hon därmed aldrig varit myndig. Om hon inte hade gift sig hade hon vid 25 års ålder kunnat bli myndig. Det var en politisk era i Sverige med en dragkamp mellan det gamla och det nya. Många emigrerade från Sverige, folkrörelserna skapades och de underprivilegierades röster försökte mer och mer göra sig hörda.² Under 1800-talet genomgick Europa en övergång från agrarsamhälle till industrisamhälle vilket förde med sig ett strukturellt annorlunda samhälle ända ner till hemmets sfär och könens roller. Det fanns nu utrymme för en medelklass som drev på en förändringsprocess ”som i kraft av sitt kapital, sin rörlighet och puritanska strävsamhetsetik framstod som det moderna Europas motor”.³

I Karin Johannisson's bok *Den mörka kontinenten: kvinnan, medicinen och fin-de-siècle* från 1994 diskuterar hon den kvinnliga sjukrollens historia. Johannisson menar att genom att titta på den historien så kan vi även se samhällseliga normer. Medelklassens, eller borgarklassens, intåg i samhället skapade två olika könsroller för kvinnor. Det var å ena sidan ”den svaga, ömtåliga och sjukliga överklasskvinnan” och å andra sidan ”den starka, farliga och smittsamma underklasskvinnan”.⁴ För borgarklassens kvinnor innebar övergången till industrisamhälle en tydlig åtskillnad mellan det offentliga och det privata livet där de förpassades till det privata. Hemmet blev deras arena där de skulle ta hand om barn och hushåll. Ett hemmafruideal som sipprade ut till resten av samhället och nådde sin kulmen under 1950-talet. Det offentliga livet tillhörde därmed männen och deras yrkesliv. Parallellt sker en medicinsk utveckling och darwinistiska vindar blåser fram. Dessutom ger

² Nationalencyklopedin, ”Den oscariska tiden”, *Sverige*.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/sverige> (hämtad 2017-04-21)

³ Johannisson, Karin, *Den mörka kontinenten: kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Norstedt, Stockholm, 1994, s.16.

⁴ Johannisson, *Den mörka kontinenten*, s.14.

kvinnorörelsens framväxt ett behov av patriarkalt motstånd. Kvinnorörelsen sågs som ett hot mot den rådande samhällsordningen. Resultatet blir ett normfokus på mannen, han är den starka och försörjande medan kvinnan ges normrollen som den svaga och sjuka. Dessutom tillkom en psykologisk dimension där kvinnan intellektuellt ”framställdes som outvecklad man” och ”så länge kvinnan betraktades som kroppsligare än mannen var det nödvändigt att hon, också för sin egen skull, stod under mannens kontroll”.⁵ Kvinnans kropp och sexualitet sågs som något farligt som mannen behövde övervaka.

Ute i samhället fördes samtidigt diskussioner kring ras och klass sprungna ur samma biologiska, strukturella och psykologiska bakgrund där kontentan blev att den vita, borgerliga mannen placerades högst upp i näringskedjan. Underklassens kvinnor som trots allt befann sig arbetandes utanför sina hem ansågs därmed vara lössläppta och bärare av de sjukdomar som spreds i samhället. Så om de övre klassernas kvinnor ansågs vara ”konstitutionellt sjuka, så var underklassens kvinnor sjukdomsalstrande”.⁶ Underklassens kvinnor befann sig inom spektrat från barnflickor till prostituerade. Flera skräckhistorier inom den kvinnomedicinska litteraturen som lästes av borgarklassens kvinnor spred bilden av arbetarklassens omoraliska och osanitära leverne.⁷ De kvinnor som ägnade sig åt konstnärskap, exempelvis författare och skådespelerskor, och därmed rörde sig i det offentliga rummet sågs som lättsinniga. Det blev så att ”begreppet »offentlig kvinna« betydde helt följdriktigt: prostituerad”.⁸ Deras kreativitet ansågs visa deras sexualitet. Dramat *Skådespelerskan* utspelar sig i den privata sfären, där kvinnorna och barnen i familjen tillhör hemmet, medan männen rör sig både ute i det offentliga och i det privata. Skådespelarkaraktären däremot rör sig likt männen i båda världarna. Genom att Ester tar med sig den offentliga sfären i kvinnlig klädnad så händer något i hemmet och den strukturella samhällsförändringen kryper in i vråna även hos familjen Stålberg. Motstånd blir därmed oundvikligt.

2.2.2. Kvinnorörelsen och den Nya kvinnan

Från mitten av 1800-talet räknas den första feministiska vågen ha sin startpunkt. Målet var att strukturellt förändra den rådande samhällsordningen och fokusen låg på ”kvinnans

⁵ Johannisson, *Den mörka kontinenten*, s.27.

⁶ Ibid, s.87.

⁷ Ibid, s.87.

⁸ Ibid, s.70.

emancipation, om rätten att rösta, utbilda sig och arbeta”.⁹ Utgångspunkten kom från både liberala och marxistiska idéer. Kvinnorörelserna vid den här tiden, precis som senare och i nutid, drev olika frågor och tyckte olika men enades i att de stred mot strukturella och normativa tankar om att kvinnor är underordnade män. Samtidigt skapades det också normer inom kvinnorörelsen vilket gav att den borgerliga kvinnorörelsen vid tillkomsten av *Skådespelerskan* var normerande. Leffler fick också i början av sin karriär stöd av den borgerliga kvinnorörelsen.¹⁰ År 1873, samma år som Leffler skriver *Skådespelerskan*, bildades Sveriges första kvinnoförbund, *Föreningen för gift kvinnas eganderätt*. Decennierna efter följde de upp av fler etablerade kvinnoförbund och efter sekelskiftet rasmade det till rejält gällande främst kvinnliga fackförbund.¹¹ Kvinnor samlades förstås dock under mindre etablerade former under den här tiden, ofta i varandras hem. Leffler själv höll litterär salong i sitt hem under flera år. Deltagare vara bland annat Ellen Key, Sonja Kovalevsky och Alfhild Agrell men även män som bröderna Gustaf och Karl af Geijerstam samt Axel Lundegård. Fokus låg på att de läste upp och diskuterade sina nya verk. Leffler bjöd på te och smörgåsar, och salongen kom därmed att kallas ”svältringen”.¹²

Cecilia Annell tar i sin avhandling *Begärets politiska potential* utgångspunkt i begreppet ”den Nya kvinnan” som spred sig över Europa runt förra sekelskiftet. I avhandlingen vill Annell ”undersöka hur det radikala arvet från 1880-talet förvaltades och förändrades under åren som följde”.¹³ Begreppet ”den Nya kvinnan” är inte ett enhetligt begrepp och det finns flertalet olika förklaringar inom skilda vetenskapliga fält. Grundläggande är dock att den Nya kvinnan ifrågasatte normer kopplade till sitt kön och ofta idén om kvinnan som endast fru och mamma. Framförallt handlade det om ökade krav på att få delta i samhället som fullvärdiga medborgare, gällande allt från utbildning till rösträtt. Den Nya kvinnan sågs därmed av vissa som en förhoppning och av vissa som ett hot.¹⁴ Annell skriver att i och med att begreppet ”den Nya kvinnan” är så brett så kan det uppfattas som oanvändbart men samtidigt är inte

⁹ Björk, Sofia & Hedenus, Anna, ”Inledning” i: Hedenus, Anna, Björk, Sofia & Shmulyar Gréen, Oksana (red.), *Feministiskt tänkande och sociologi: teorier, begrepp och tillämpningar*, 1. uppl., Studentlitteratur, Lund, 2015, s.30.

¹⁰ Lindén, Claudia & Gedin, David, ”Förord” i: Gedin, David & Lindén, Claudia (red.), *Att skapa en framtid: kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, Rosenlarv, Årsta, 2013, s.12.

¹¹ Streijffert, Helena, *Studier i den svenska kvinnorörelsen*, Sociologiska inst., Univ., Diss. Göteborg: Univ., Göteborg, 1983.

¹² Lindén & Gedin, ”Förord”, s.12-13.

¹³ Annell, Cecilia, *Begärets politiska potential: feministiska motståndsstrategier i Elin Wägners Pennskaftet, Gabriele Reuters Aus guter Familie, Hilma Angered-Strandbergs Lydia Vik och Grete Meisel-Hess Die Intellektuellen*, Ellerström, Diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2016, Lund, 2016, s.16.

¹⁴ Annell, *Begärets politiska potential*, s.17.

begreppet kvinna heller enhetligt. Feministisk forskning förutsätter dock att kvinnor ses som en underordnad grupp i samhället.¹⁵ Den Nya kvinnan-romanen innehåller ett motstånd mot bland annat den sjuka kvinnan och den borgerliga, patriarkala familjen som Johannisson skriver om. Både kvinnlig individualitet och kvinnlig sexualitet krävde nu utrymme. Romanerna som Annell analyserar visar på kvinnor som gjorde moderna val. De stred för rösträtt, valde kärlek framför trygghet och var övertygade om att framtiden var ljus.¹⁶

I *Skådespelerskan* förs inte fram några röster om sjukdom som Johannisson skriver om men de två olika sorters kvinnor Johannisson beskriver finns med i dramat, vilket också tidigare forskning pekar på. Därmed har vi i dramat å ena sidan de borgerliga kvinnorna i hemmet och å andra sidan den skådespelande kvinnan från offentligheten. Parallellt med det kom de idéer som sen resulterade i den Nya kvinnan. Leffler är visserligen för tidig för att räknas som en av sekelskiftets Nya kvinnan-författare men Annell menar att Leffler i mångt och mycket var företrädare till de författare som sen kom att skriva om den Nya kvinnan.¹⁷ Leffler räknas dessutom tillhöra en av 1880-talets radikala författare vars arv Annell undersöker.

2.3. Tidigare forskning

I denna del diskuteras tidigare forskning kring Leffler med fokus på *Skådespelerskan* samt en biografi om Leffler som bidrar till en bredare bild av Lefflers samtid. Det har dock varit relativt tyst kring Anne Charlotte Leffler under 1900-talet. Det var den andra vågens feminism med intåg under 1970-talet som gjorde att tidigare kvinnors författarskap och verk började belysas mer och Leffler återupptäcktes. Litteraturen som berört Leffler har varit främst biografisk. David Gedin och Claudia Lindén menar i sin antologi *Att skapa en framtid: kulturradikalen Anne Charlotte Leffler* från år 2013 att Lefflers osynlighet även bör ses mot en bakgrund av tillgänglighet till hennes texter. Mellan år 1915 och år 2009 då förlaget Rosenlarv gör en nyutgivning av *Skådespelerskan* dyker nytryck av Leffler endast upp som ”utdrag i en klassikerserie 1937, och en urvalsvolym *Ur Livet* 1950”.¹⁸

I Mona Lagerströms avhandling *Dramatisk teknik och könsideologi: Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* från 1999 analyseras tre av Lefflers pjäser, samt två av

¹⁵ Annell, *Begärets politiska potential*, s.27.

¹⁶ Ibid, s.270.

¹⁷ Ibid, s.20.

¹⁸ Lindén & Gedin, *Att skapa en framtid*, s.17.

normmannen Björnstjerne Björnsons samtida pjäser, ur dels ett dramahistoriskt och dels ett socialhistoriskt perspektiv. Lagerströms fokus ligger ”på *formen* och den *könsideologi* dramerna ger uttryck åt”.¹⁹ Avhandlingens huvudsyfte är att:

visa att Anne Charlotte Leffler (1849-1892) redan i sin ungdomsdramatik, *Skådespelerskan* (1873), *Under toffeln* (1874) samt *Älvan* (1879), självständigt och konstnärligt medvetet i praktiken omsätter den tyskinfluerade akademiska dramaestetik som vid hennes debut förhärskade i hela Norden och som med ett övergripande namn benämns idealrealismens estetik.²⁰

I kapitlet ”Skådespelerskan” diskuterar Lagerström de olika karaktärernas normerande roller där hon ställer fru Stålberg och systemen Elin mot Ester. Lagerström definierar även Helges andra syster, Agda, som normbrytare. Dessa fyra representerar två olika kvinnliga könsideologier. Fru Stålberg och Elin är den borgerliga normbevakande frun respektive fästmän och Ester är den normbrytande arbetande kvinnan som får stöd av den obundna Agda. Samtliga kvinnor utom Agda berörs i egna analysdelar. Genom hela dramat finns en kontrasterande kamp mellan dessa könsideologier, menar Lagerström, men vilken sida som slutligen vinner är oklart även efter sista repliken fällt. Lagerström anser att dramat bör definieras som ett kritiskt borgerligt drama, då kritik mot genuskontrakten finns med och för att det inte är huvudkaraktären som vill upprätthålla den borgerliga och patriarkala familjen. Vidare är Esters konflikt i dramat både existentiell och social då konflikten bygger på ett motstånd mot den borgerliga och patriarkala familjen vilket sträcker sig långt utanför hemmets väggar.²¹ Lagerström nämner att Ester och Agda för privata samtal med varandra men går inte in närmare på relationen. Dock tydliggör hon att Ester och Agda anser att kvinnor ska behandlas utifrån sitt arbete och person och inte för sitt kön och utseende. De anser även att kvinnor kan förena arbete med äktenskap, skriver Lagerström.²² I sina avslutande kommentarer ställer sig Lagerström kritisk till att Lefflers tidiga verk i forskning och recensioner setts som obetydliga. Lagerström menar att Leffler redan i sina tidiga verk ”både med sitt innehåll och sin form [lägger] grunden till det moderna samhällskritiska karaktärsdramat i Sverige”.²³

År 2010 kom Maria Mårsells magisteruppsats *Artisten i vardagsrummet. Gränsöverskridande och samförstånd i det moderna genombrottets dramatik: Leffler, Benedictsson och Stéenhoff*.

¹⁹ Lagerström, Mona, *Dramatisk teknik och könsideologi: Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ., Diss. Göteborg: Univ., Göteborg, 1999, s.17.

²⁰ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, s.11.

²¹ Ibid, s.87.

²² Ibid, s.80.

²³ Ibid, s.215.

Mårzell diskuterar i sin uppsats Anne Charlotte Lefflers *Skådespelerskan*, Victoria Benedictssons *Romeos Julia* och Frida Stéenhoffs *Lejonets unge*. Med utgångspunkt att dessa tre dramer ”problematiserar kvinnligt konstnärskap i en borgerlig miljö”²⁴ driver Mårzell två teser där:

den första är att artistens funktion består i att blottlägga och ifrågasätta de underliggande föreställningar som upprätthåller de borgerliga idealen och dess könsideologi. Tes nummer två är att Leffler, Benedictsson och Stéenhoff via den litterära offentligheten inverkar på den politiska offentligheten.²⁵

Mårzell stödjer sig mot Jürgen Habermas verk *Borgerlig offentlighet* och *Theorie des kommunikativen Handelns*, och hans betoning på den offentliga debatten. Mårzell menar att dessa tre dramer utgjorde ett bidrag i den samhälleliga debatten och snarare förde med sig framåtskridande idéer än att bara vara psykologiska verk. I kapitlet ”Skådespelerskan” lyfter Mårzell bland annat, likt Lagerström, den dualistiska relationen mellan olika kvinnor i pjäsen och ifrågasättandet av borgerliga normativa värderingar. Mårzell lyfter även in dimensionen genom Tracy C. David där skådespelerskor och prostituerade ibland likställdes med varandra genom att för bägge var kroppen deras verktyg.²⁶ Vidare skriver Mårzell att det är tydligt i replikväxlingen ”att normer skiljer sig åt mellan män, kvinnor och samhällsklasser men även varierar beroende på i vilken sfär man befinner sig: den privata, offentligt privata eller den offentliga maktsfären – för att tala med Habermas”.²⁷ Ester värderas efter sin yrkesroll, och därmed efter sin lägre samhällsklass, av fru Stålberg och Elin när Ester för med sig det offentliga in i deras annars skyddade privata värld. System Agda som ännu inte är förlovad eller gift ser istället hur Ester för med sig nya valmöjligheter för henne som kvinna. Vilket också gör att Ester och Agda finner varandra. Mårzell menar att Elin genom sin förlovning förlorat sin röst till skillnad från Agda som fortfarande kan göra sig hörd utifrån sin position.²⁸ Vidare skriver Mårzell att ”Agda kan läsas som en skuggsyster till Ester där Ester representerar det Agda längtar efter: frihet, självständighet och gränsöverskridande” och att ”Agda befinner sig ännu mittemellan Elins och Esters positioner”.²⁹ Agda är också den enda som ser Ester som människa och yrkesperson, inte bara som kropp och yta. Även Mårzell påpekar att Fru Stålberg och Elin bevakar normer medan Ester bryter dem och Agda

²⁴ Mårzell, Maria, *Artisten i vardagsrummet. Gränsöverskridande och samförstånd i det moderna genombrottets dramatik: Leffler, Benedictsson och Stéenhoff*, masteruppsats, Södertörns högskola, 2010, s.7. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:325200/FULLTEXT01.pdf> (hämtad 2017-03-27)

²⁵ Mårzell. *Artisten i vardagsrummet*, s.7.

²⁶ Ibid, s.58.

²⁷ Ibid, s.60.

²⁸ Ibid, s.60-62.

²⁹ Ibid, s.56.

undersöker dem. Hon går dock inte heller närmare in på Esters och Agdas relation utöver att nämnda att Ester anförtror Agda.³⁰ I sin avslutningsdel skriver Mårzell att det är just de artistiska huvudrollerna i de här tre pjäserna som gör att de borgerliga normerna kan ifrågasättas. I och med att de är artister så dyker det upp möjligheter som inte hade funnits för dem som enbart kvinnor. Samtidigt så gör det dem också till mindre riktiga kvinnor som om kvinnligheten satt i avståndstagandet från konsten för en äkta man. Därmed hotar den kvinnliga konstnären ”således att omkullkasta hela den borgerliga identiteten när hon binder samman de världar som hitintills separerats och kontrollerats av begreppen manligt respektive kvinnligt”.³¹ Mårzell menar att Leffler i *Skådespelerskan* använder Ester för att illustrera dubbelmoralen i sin samtids könsroller.³²

Vidare vill jag också nämna antologin *Att skapa en framtid: kulturradikalen Anne Charlotte Leffler* från 2013 med David Gedin och Claudia Lindén som redaktörer. Antologins syfte är att ge nya perspektiv på Leffler och hennes författarskap. I kapitlet ”Den moderna Leffler” diskuterar Åsa Sarachu valet att sätta upp *Skådespelerskan* på Stockholm stadsteater inom projektet *Modärna kvinnor*. Sarachu menar att Leffler i *Skådespelerskan* lyfter samtalsämnen kring identitet och kvinnlighet som än idag är aktuella. Även hon lyfter två kvinnotyper, å ena sidan den borgerliga, kyska kvinnan och å andra sidan den offentliga, sexuella skådespelerskan. ”Två olika typer av kvinnor skapade utifrån mäns behov och begär”,³³ skriver Sarachu. Hon fortsätter med att koppla *Skådespelerskan* till Tiina Rosenbergs bok *Queerfeministisk agenda* och hur genus och normer görs i människors identitet. Sarachu menar att Leffler i *Skådespelerskan* belyser att det inte finns något sant jag utan att alla förhåller sig till och döms efter rådande normer.³⁴

Jag vill i sammanhanget även nämna biografien *Sanningens vägar: Anne Charlotte Lefflers liv och dikt* från 2013 av Monica Lauritzen.³⁵ Lauritzen har gjort ett gediget arbete av hundratals brev för att visa upp en bredare bild av Anne Charlotte Leffler, hennes liv och verk. Mängden brev som finns kvar vid Lefflers död visar på ett stort kontaktnät inbegripandes både familjemedlemmar och många samtida ledande intellektuella. Lauritzen menar att de visar på

³⁰ Mårzell. *Artisterna i vardagsrummet*, s.61-62.

³¹ Ibid, s.100.

³² Ibid, s.102.

³³ Sarachu, Åsa, ”Den moderna Leffler” i: Gedin, David & Lindén, Claudia (red.), *Att skapa en framtid: kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, Rosenlarv, Årsta, 2013, s.143.

³⁴ Sarachu, ”Den moderna Leffler”, s.147.

³⁵ Lauritzen, Monica, *Sanningens vägar: Anne Charlotte Lefflers liv och dikt*, Bonnier, Stockholm, 2012.

Lefflers ”starka behov av kontakt och bekräftelse”.³⁶ Leffler hade som nygift med Gösta Edgren, en äldre och borgerlig man, lovat honom att inte skriva mer men kan till sist inte hålla sig utan skriver *Skådespelerskan*. Som bollplank och kritiker har hon sin nära vän Thecla Sköldberg. Leffler skriver under pseudonym och till sin hjälp under manusbearbetningen inför uppsättningen på Kungliga Dramatiska teatern får hon även hjälp av sin åtta år yngre fosterbror och nära vän Viktor Lorén samt sin vän Kornelia Pålman. Brevet till sig ber Leffler ska vara adresserade till ”Ester Larson (hjeltinnans namn)” eller ”Agda N:o 13”. Sin man får hon inget stöd av då Gösta ogillar hennes skrivande. Lauritzen skriver att det i ett brev från Leffler till sin äldre bror är det tydligt att ”brevet är ett rörande bevis på hennes vilja att balansera sina motstridiga roller”.³⁷

Lefflers relation mellan sin roll som författare och fru lyfts ofta men det jag vill visa på här är hur viktigt det är att ha stöd från andra. I Lefflers egna liv fann hon bland annat stöd från Thecla Sköldberg, som från skolålder och genom hela livet är en nära vän till Leffler, samt Lefflers åtta år yngre fosterbror som också tidigt var en nära vän trots ålderskillnaden. Agdas roll i relation till Ester i *Skådespelerskan* är inte vidare diskuterad men jag menar att Agda fyller en större funktion än att vara skuggsystem som Mårzell skriver. Varken för Leffler eller Ester var det antagligen enkelt att stå upp mot den normbevakande omgivningen. Min önskan är att undersöka feministiskt motstånd hos Agda och Ester. Det är redan vederlagt att Leffler är en feministisk författare och därmed finns det motstånd i hennes verk. Jag vill genom läsning och tolkning av *Skådespelerskan* synliggöra verkets feministiska motstånd mot den rådande samhällsordningen.

3. Teoretiska utgångspunkter

I följande del diskuteras teoretiska utgångspunkter för den kommande analys- och resultatdelen.

3.1. Feministiskt litterärt motstånd

Cecilia Annell undersöker i sin avhandling *Begärets politiska potential* litterära och feministiska motståndsstrategier i fyra romaner av två svenska och två tyska kvinnliga författare publicerade mellan år 1895 och år 1911. Hennes övergripande syfte ”är att

³⁶ Lauritzen, *Sanningens vägar: Anne Charlotte Lefflers liv och dikt*, s.30.

³⁷ Ibid, s.89.

identifiera punkter av motstånd och analysera dem som ett slags strategier”.³⁸ Annell menar att både makt och motstånd har sina strategier. Det behöver inte vara en medveten strategi hos författarna men Annell vill genom läsning och tolkning av verken synliggöra verkens motståndsstrategier mot den rådande samhällsordningen. Syftet blir därmed att undersöka ”hur och när texterna blir motståndsberättelser”.³⁹

I Elin Wägners roman *Pennskaftet* undersöker Annell frimodighet som motstånd.

Huvudkaraktären Pennskaftet bemöter sin omgivning frispråkigt och med öppenhet. Annell skriver att ”frimodigheten kommer till uttryck i komiska och ironiska drag i berättarinstansen och i repliker som sätter den patriarkala ordningen ur spel”.⁴⁰ Wägner sätt att skriva har journalistiska drag. Det går att finna uppriktighet men också komik och ironi. Genom att bädda in allvarliga ämnen i humor går det lättare att lyfta dem. Annell skriver att ”det ironiska och komiska anslaget kan betraktas som en strategi som en författare kan tillgripa för att få möjlighet att ta upp kontroversiella ämnen utan att stöta sig med konservativa läsare”.⁴¹ När det gäller dramer handlar det istället om publiken. Humor är ofta både kritisk och klarsynt. Annell menar att genom humorn så behåller kvinnan makten över situationen och blir inte ett tystat offer. I *Pennskaftet* är det huvudkaraktären Pennskaftet som har en rapp tunga associerad med den brittiska överklassens humor som är torr, träffande och avslöjande. Annell skriver att Pennskaftets humor ”både genomsyras av och genomskådar maktförhållanden och härskartekniker och fungerar på så sätt som en motståndsstrategi”.⁴² Det kritiska göms i ironiska kommentarer och blir därmed inte rak kritik. Annell kopplar det till Judith Butlers teorier om performativitet och att det finns en språklig sårbarhet då språk likt kön är socialt konstruerat. Samtidigt som det i ett samtal ges möjlighet att respondera och visa motstånd. Vidare skriver Annell om att Pennskaftet även använder sig av flirt som motståndsstrategi. Flirt kan likt humor övertäcka kritik och istället fungera relationsskapande.⁴³ En annan motståndsstrategi som går att finna i *Pennskaftet* är solidaritet mellan kvinnor. I systemskapet finns styrkan att orka kämpa för frihet och självständighet. Det behöver inte heller handla om att alltid vara överens i alla sakfrågor så länge alla har samma mål.⁴⁴ Jag vill likt Annell synliggöra feministiska motståndsstrategier i *Skådespelerskan*.

³⁸ Annell, *Begärets politiska potential*, s.30.

³⁹ Annell, *Begärets politiska potential*, s.31.

⁴⁰ Ibid, s.265.

⁴¹ Ibid, s.93.

⁴² Ibid, s.95.

⁴³ Ibid, s.96.

⁴⁴ Ibid, s.265.

3.2. Genuskontrakt och systemskap

Som bakgrundsdelen visar så var *Skådespelerskans* samtid präglad av borgerliga och patriarkala normer men kvinnor hade också börjat göra motstånd. I *Genus – om det stabila föränderliga former* skriver Yvonne Hirdman om hennes eget myntade begrepp, genuskontrakt. Hirdman menar att den påhittade naturliga ordningen i samhället skapar ett genuskontrakt som bestämmer hur kvinnor och män är och ska vara.⁴⁵ Mannen ses som norm, han är idealmänniskan, vilket leder fram till att det han är och gör är normalt. När kvinnan, som till att börja med ses som mannens motsats eller som en halv man, i nästa steg vill göra det mannen gör anses hon vara onormal. Detta genuskontrakt blir snudd på omöjligt att bryta då ”denna norm handlar om djupt kulturellt nedärvd självklarhet”.⁴⁶ Det är en självklarhet som sipprat in i varenda människa som fötts, att mannen är människa och kvinnan ingenting.⁴⁷ Vilket i sin tur konstruerar kvinnan som underordnad mannen utifrån sociala konstruktioner om kvinnlighet och manlighet, alltså en sorts genusordning. Det är en genusordning som skapats av män men som det också finns kvinnor som upprätthåller, likt fru Stålberg och Elin gör i *Skådespelerskan*. Dock skapar inte underordning fria själar, skriver Hirdman, utan det inbegriper både slavmentalitet och segregering.⁴⁸ En förutsättning för att bryta genusordningen är se på den påhittade ”naturliga” ordningen med feministiska glasögon. Hirdman skriver att det går att renodla tre förändringmekanismer gällande genuskontrakt. Till att börja med går det att undvika genuskontraktets normer, det andra är att det går att fly från det och det tredje är att förhandla fram andra kontraktsnormer och därmed förändra genuskontraktet. Det paradoxala blir dock att det blir kvinnornas uppgift att bryta sig ur en underlägsen position när det är männen som äger makten.⁴⁹

Hirdman skriver att de två krafter som kom att börja rucka genusordningen i grunden var kapitalismen och demokratins intåg under 1700-talet. Kapitalismen brydde sig föga om könet utan styrdes av lönsamhet medan demokratin, genom liberalismens tankar om den fria och jämlika människan, oavsiktligt även kom att inbegripa kvinnor.⁵⁰ Det, menar Hirdman, skapade en genuskonflikt.⁵¹ Aldrig tidigare hade kvinnor diskuterats så mycket. Hirdman skriver att ”*inte ett enda steg* inåt inlemmandet i samhället har tagits utan diskussioner – utan

⁴⁵ Hirdman, Yvonne, *Genus: om det stabila föränderliga former*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2001, s.92.

⁴⁶ Hirdman, *Genus: om det stabila föränderliga former*, s.60.

⁴⁷ *Ibid*, s.64.

⁴⁸ *Ibid*, s.93.

⁴⁹ *Ibid*, s.94-95.

⁵⁰ Samt andra underordnade grupper som ex. västvärldens arbetarklass och USAs slavar.

⁵¹ Hirdman, *Genus: om det stabila föränderliga former*, s.108.

oändliga monologer och diskussioner om Kvinnan och vad hon förmådde eller inte förmådde”.⁵² Hur många diskussioner som än skedde så var utvecklingen oundviklig och där en kvinna hade tagit ett kliv så följde andra kvinnor efter. Därför kan vi också dra en viktig, och väl underbyggd empirisk slutsats, menar Hirdman. Nämligen att det aldrig har berott på kvinnors förmåga utan på att kvinnor aldrig tidigare getts möjligheten att ta plats.⁵³

Helena Streijffert skriver i sin avhandling *Studier i den svenska kvinnorörelsen* från 1983 att den viktigaste drivkraften för kvinnorörelsen är ”viljan att protestera mot en ordning som man upplever sig ej ha varit med om att skapa”.⁵⁴ Här finns förstås också likheter mellan kvinnorörelsen och andra rörelser som haft sin utgångspunkt i till exempel klass eller hudfärg. Dock har aldrig kvinnorörelsen varit en bokstavlig minoritetsgrupp. Streijffert menar dock att kvinnor ska ses som en etnisk minoritet i ett patriarkalt samhälle då de styrs av män just för att de är kvinnor.⁵⁵ Samma år som *Skådespelerskan* debuterade på Dramaten bildades alltså även Sveriges första kvinnoförbund. Fram till dess hade kvinnor framförallt varit ensammedlemmar i samhället, eller kanske snarare i hemmet. Streijffert skriver att bristen på gemenskap mellan kvinnor berodde främst på att de inte rörde sig i samma rum. Män däremot rörde sig ständigt kollektivt och för dem blev en kollektiv solidaritet mellan varandra självklar.⁵⁶ Borgarklassens uppkomst gjorde dessutom att borgarklassens kvinnor ännu mer enbart rörde sig i sina egna hem utan självklar kontakt med andra kvinnor utöver eventuella egna döttrar eller kvinnlig huslig arbetskraft. Därmed innebär ”avsaknaden av kvinnorörelse [...] med andra ord avsaknad av kvinnogrupper, av kollektiva gemenskaper där kollektiv identitet och solidaritet med varandra kan skapas”.⁵⁷ Genuskonflikten som dyker upp under 1800-talet sår frön för en ökad dialog mellan kvinnor som sedan leder fram till flertalet kvinnorörelser från och med år 1873. Det betyder förstås inte att de uppstod ur tomma intet utan samtal mellan kvinnor om deras egna liv och deras rättigheter fördes både i små och större grupper i mindre formella situationer. Streijffert menar att just grupp-gemenskap är en förutsättning för att orka mobilisera sig då den sociala kontakten ger styrka både för individen och för gruppen.⁵⁸

⁵² Hirdman, *Genus: om det stabilas föränderliga former*, s.113.

⁵³ Ibid, s.114.

⁵⁴ Streijffert, *Studier i den svenska kvinnorörelsen*, s.8.

⁵⁵ Ibid, s.13.

⁵⁶ Ibid, s.22.

⁵⁷ Ibid, s.25.

⁵⁸ Ibid, s.28.

Mot bakgrunden att kvinnor är osynliga i historien är det lätt att tänka att kvinnor var passiva men genom alla tider finns det dokumentation som pekar på tvärtom. Till exempel världens största religion idag, kristendomen, började med hjälp av kvinnor och före detta slavar. Styrkan ligger just i gemenskapen. Eva Schmitz menar i sitt kapitel ”Sociala rörelser och kvinnor som politiska aktörer” i antologin *Feministiskt tänkande och sociologi* av Anna Hedenius, Sofia Björk och Oksana Shmulyar Gréen att ”sociala rörelser är en av de viktigaste drivkrafterna för förändring av de sociala relationerna i samhället”.⁵⁹ Samhället ser därmed ut som det gör tack vare de människor som outröttligt och tillsammans kämpat tillsammans för att förändra det. Leffler var verksam under en politisk tid vilket även avspeglades i litteraturen, kanske tydligare än någonsin just under den tiden. Bland annat genom Fredrika Bremers roman *Hertha eller En själs historia* som väckte kritik och hätsk debatt när den kom år 1856. Romanen ansågs farlig för den tidens unga kvinnor på grund av sitt ställningstagande kring likställdhet mellan kvinnor och män men romanen bidrog även till debatten kring att det två år senare gick igenom en lag att ogifta kvinnor blev myndiga vid 25 års ålder. Forskning om kvinnorrörelser har också pekat på att det viktigaste har varit engagemanget från de som deltagit.⁶⁰

Under den andra vågens feminism på 1960–70-talet gjorde begreppet systerskap intåg. I begreppet fanns ett önskemål att i kampen mot patriarkatet kunna alliera sig med andra kvinnor. Både den feministiska rörelsen och begreppet systerskap är kritiserat då det inte alltid verkar ingripa alla systrar. Därmed har också viktiga diskussioner om exkludering och inkludering lyfts.⁶¹ Det är här det intersektionella perspektivet kommer in. Ingen människa är bara sin könsidentitet utan även en massa andra saker också som samspelar i den samhälleliga hierarkin. Björk och Hedenius skriver att intersektionalitet ”handlar om hur varje person genomkorsas av en mängd olika strukturer och maktaxlar”.⁶² Utifrån olika normer och idéer blir individer positionerade gällande inte bara kön utan även exempel ålder, relationsstatus eller familjeförhållande. Intersektionalitet är inte heller ett glasklart begrepp och vissa forskare menar att genom att blanda ihop olika maktstrukturer så riskeras det att vissa saker belyses på bekostnad av andra. Dock har intersektionalitet tagit sig in akademiskt och bland

⁵⁹ Schmitz, Eva, ”Sociala rörelser och kvinnor som politiska aktörer” i: Hedenius, Anna, Björk, Sofia & Shmulyar Gréen, Oksana (red.), *Feministiskt tänkande och sociologi: teorier, begrepp och tillämpningar*, 1. uppl., Studentlitteratur, Lund, 2015, s.231.

⁶⁰ Schmitz, Eva, ”Sociala rörelser och kvinnor som politiska aktörer”, s.234.

⁶¹ Ibid, s.237.

⁶² Björk & Hedenius, ”Inledning”, s.28.

annat påverkat den feministiska forskningen. För det är precis likadant tvärtom, genom att enbart fokusera på en maktstruktur riskeras andra strukturer att inte synas.⁶³ Lagerström positionerar till exempel både Ester och Agda som normbrytare men det kan också vara relevant att diskutera hur de skiljer sig åt på andra punkter.

Även om begreppet systemskap inte gjorde intåg förrän i andra vågens feminism så är det tydligt hur mycket det sociala och feministiska systemskapet spelade roll även i första vågens feminism. Klart är alltså att kvinnor möts av motstånd när de vill ta del av det offentliga, dels anklagades de för att vara lössläppta och dels för att vara onormala. Kvinnor som var bundna till män genom äktenskap var därmed inte myndiga och fria i den kontexten. Nu stoppade det inte den feministiska kampen men det krävdes hela tiden att de behövde förhålla sig till ett patriarkalt motstånd förklätt i normer och idéer kring hur en kvinna ska vara eller inte vara. Genom att koppla ihop motståndet med vikten av sociala rörelser borde det innebära att de tre förändringsmekanismer som Hirdman beskriver: undvika, fly eller förändra genuskontraktet, gjordes med stöd i kvinnlig gemenskap, alltså i systemskap.

3.3. Teoretiska och begreppsliga perspektiv

I denna delen vill jag tydliggöra några återkommande begrepp inför analys- och resultatdelen.

3.3.1. Litterära motståndsstrategier

Likt Annell vill jag undersöka litterära och feministiska motståndsstrategier. En text kan innehålla motståndsstrategier på flera nivåer. Jag har valt att undersöka motståndsstrategier i *Skådespelerskan* som är kontextuella, performativa och textimmanenta. Kontextuella motståndsstrategier innebär att undersöka hur texten samspelar i relation till sin samtids normer. Här spelar till exempel, som Johannisson beskriver, synen på den borgerliga kvinnan och den konstnärliga kvinnan en stor roll. Performativa motståndsstrategier innebär att undersöka hur motstånd görs i dramat genom agerande och sätt att tala utifrån genuskontraktet. Den borgerliga och patriarkala familjen skapar de gränser och roller som alla förväntas förhålla sig till. Textimmanenta motståndsstrategier innebär att undersöka vilka olika teman och motiv som behandlas i texten.

⁶³ Björk & Hedenus, "Inledning", s.28-29.

Genom läsning och tolkning av *Skådespelerskan* vill jag identifiera dramats motstånd mot den rådande samhällsordningen. De olika litterära nivåerna samspekar och går in i varandra. Hur motstånd görs i dramat, alltså den performativa nivån, kommer stå modell för disponeringen av analys- och resultatdelen. Med hjälp av tidigare forskning samt egen läsning av dramat har jag valt två motståndsstrategier per karaktär. Hos Agda går det att finna humor och systerskap som motståndsstrategi och hos Ester frimodighet och flirt.

3.3.2. Feminism

Genomgående genom uppsatsen används begreppet feminism. Feminism är ett rätt snårigt begrepp och betyder olika både för olika personer och över tid. Uppsatsens delsyfte är att undersöka kontextuella motståndsstrategier i *Skådespelerskan* och som nämnt ovan är det främst en borgerlig kvinnorörelse med rötter i liberalismen som gör sig hörd vid den här tiden, alltså sin tids liberalfeminism. Jag skulle dock vilja, likt Streijffert, utgå från en sorts minsta gemensamma nämnare, nämligen att feminism är behovet att vilja förändra och motverka en könsstruktur som kvinnan själv inte varit med att skapa.

3.3.3. Offentlig sfär och privat sfär

Diskussioner om offentlig och privat sfär har sett olika ut i de feministiska vågorna. Som Johannisson skriver så skapade den nya borgarklassen en tydligare åtskillnad mellan den offentliga och den privata sfären. Kvinnornas domän blev den privata sfären där hemmet stod under moderns makt och bevakning. Männen rörde sig fritt mellan de båda sfärerna. En kvinna som Ester däremot, som dels är skådespelerska och dels inte är uppväxt i en borgerlig familj bedömdes normativt tillhöra den offentliga sfären. Det blir både en köns- och klassfråga. Det är med den utgångspunkten jag ska analysera *Skådespelerskan*.

4. Analys och resultat

I följande del kommer *Skådespelerskan* att undersökas. Agda och Ester är dramats normbrytare, alltså de två som ger motstånd mot familjens rådande borgerliga normer. Först kommer jag redogöra för Agdas motståndsstrategier och sedan för Esters motståndsstrategier. Efter det kommer slutsatser och diskussion att presenteras.

4.1. Agdas motståndsstrategier

Agdas motstånd är tydligare än Esters men Agda har också en annan trygghet som dotter i huset. Samtidigt är det också det som gör att Agda är mer bunden än Ester. Agdas motståndsstrategier har jag valt att dela upp i humor och systerskap.

4.1.1. Humor som motståndsstrategi

Skådespelerskan utspelar sig i vardagsrummet hos den borgerliga familjen Stålberg. Det är en tydlig privat sfär där modern i huset, fru Stålberg, styr och övervakar hemmet. I dramats början är enbart familjens kvinnor i hemmet och inväntar familjens män, och redan här blir det tydligt hur den privata sfären håller kvinnorna kvar. Även småbröderna i familjen, tillika de två yngsta barnen, har fått följa med fadern brukspatron till Stockholm för att handla julklappar och hämta hem äldsta sonen Helge. Agda verkar både uttråkad och van vid att vara med fru Stålberg och sin äldre syster, Elin. För det första bemöter Agda konsekvent systemen ironiskt vilket går rakt över huvudet på de andra två. Fru Stålberg som fortfarande ser de båda döttrarna som barn, sina ”små flickor”⁶⁴ förhåller sig därmed till Agdas kommentarer som om de just kom från ett barn. Min tolkning är att fru Stålberg ser Agdas uttalanden som syskonbråk. Agda ses även som ett barn av resten av familjen. Trots den antagligen inte så stora skillnaden i år mellan Agda och Elin så säger Elin att ”du är barn ännu, kära Agda, du begriper inte hvad du skrattar åt”⁶⁵ när Agda ironiserar över Elins kärleksbeteende. För det andra blir Agda både överlycklig dels när brukspatronen och Helge kommer in i vardagsrummet och dels när hon får veta att Helge är förlovad. Agda kommenterar det med att säga ”ack, så roligt! Det är bestämdt mycket roligare att ha en svägerska än en svåger”.⁶⁶ Agda är medveten om att en fästmö kommer att tillhöra hemmet och därmed ge ett tillskott till den privata sfären som hon är fast i, vilket även Mårzell skriver.⁶⁷ Kvinnornas umgänge med andra utanför hemmet sker genom baler och festligheter hos andra borgerliga familjer där konvensansen är ledstjärna, alltså det som är passande och anständigt. Brist på gemenskap som Streijffert⁶⁸ skriver om handlar till en början i *Skådespelerskan* alltså främst om brist på, för Agda, likasinnad gemenskap. I denna krets styr de borgerliga och patriarkala normerna. Agda

⁶⁴ Leffler, *Skådespelerskan*, s.6.

⁶⁵ Ibid, s.7.

⁶⁶ Ibid, s.15.

⁶⁷ Mårzell, *Artisten i vardagsrummet*, s. 55.

⁶⁸ Streijffert, *Studier i den svenska kvinnorörelsen*, s.22.

blir på så sätt ensam i sitt motstånd inom den borgerliga kretsen. En fästmö som dessutom är skådespelerska kommer troligtvis kunna bidra med något nytt.

Som nämnt tidigare så upprätthåller fru Stålberg och Elin genuskontraktet som Hirdman beskriver som den påhittade naturliga ordningen i samhället som bestämmer hur kvinnor och män är och ska vara. I egenskap av gift respektive förlovad är de bundna till sina män. Mårzell skriver att Agda genom att inte vara förlovad och bunden till en man så är hon fortfarande ”ett relativt fritänkande subjekt i det att hon inte betraktar kvinnans position i hemmet som den enda tänkbara”.⁶⁹ Agda hanterar de andra två kvinnorna genom att bemöta dem ironiskt. När både Elin och fru Stålberg springer till fönstret för att de tycker att de hör vagnsbjällror kommenterar Agda det med att säga ”jag tror att mamma, som varit gift i snart 30 år, hör bjällror lika ofta, som Elin, som varit förlovad ett halft år. Men jag, som hvarken väntar fästman eller man, jag kommer inte att höra några bjällror ännu på en halftimme, ty förr kan ingen af dem vara här”.⁷⁰ Likt Annell skriver att Pennskaftet genom komik belyser patriarkala privilegier så upplever jag att Agda belyser hur de borgerliga kvinnorna tappat all form av förnuft och eget tänkande genom att binda sig till män. Vidare skriver Annell att Pennskaftet citerar och härmar sin samtalspartner och ”vänder på så sätt tillbaka hans angrepp mot honom själv”.⁷¹ Agda gör detta mot Elin då systemen uttrycker att hon tycker att fästmannen Sven dröjer rysligt länge varav Agda parodiskt säger att ”hvad pappa och Helge dröja rysligt, förfärligt, ohyggligt länge”.⁷² Visserligen kan det ses som kivande mellan syskon men kan också belysa en större kritik mot den borgerliga kvinnorollen som inte förväntas vara mer än manslängtande fruar. Det pekar på att Agda till viss del tillhör kategorin den Nya kvinnan, som Annell menar ifrågasätter normen om kvinnan som endast fru och mamma.

Lagerström skriver att ”åtskilliga repliker visar att Agda inte på samma sätt som Elin har internaliserat kvinnans omsorgsroll”.⁷³ Agda har alltså inte normerats in i rollen som blivande bunden kvinna. Jag vill dock påstå att det är medvetet från Agdas sida. Istället för att foga sig in i ledet så gör hon motstånd. Agda fortsätter med att ironisera över hur Elin formulerar sig till sin fästman Sven i ett brev och konstaterar att ”jag undrar, om det fins någon man i

⁶⁹ Mårzell, *Artisten i vardagsrummet*, s. 62.

⁷⁰ Leffler, *Skådespelerskan*, s.6.

⁷¹ Annell, *Begärets politiska potential*, s.95.

⁷² Leffler, *Skådespelerskan*, s.9.

⁷³ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, s.69.

verlden, som skulle kunna göra mig så sentimental”.⁷⁴ Agda kritiserar även Elin för att ha ”suckat och längtat efter sin fästman”, och avslutar det med att ironiskt säga ”förlofvade flickor äro alltid så nyttiga”.⁷⁵ Även här uttrycker Agda ironisk kritik mot den borgerliga kvinnorollen. Jag tolkar det därmed som en önskan om att inte vilja vara så känslsam i relation till män och få en chans att vara en annan sorts kvinna som istället styrs av sitt förnuft. Därmed innebär det utifrån Hirdmans tre förändringsmekanismer för genuskontraktet, undvika, fly eller förändra, att Agdas strategi är att förhandla fram andra kontraktsnormer och därmed förändra genuskontraktet. En intressant detalj dock är att Agda aldrig kritiserar fru Stålberg ensam utan det är främst Elin som får stå modell för Agdas ironiska kommentarer. Lagerström beskriver att det i hemmet finns en tydlig hierarki där fru Stålberg är den som härskar.⁷⁶ För Agda blir det därmed mer naturligt att kritisera sin syster.

Agda bemöter även brukspatronen med humor, dock är replikerna till fadern lite mer inlindade än de är till systemen och framförs enligt manus på ett lekfullt sätt. När brukspatronen biter av sin svärson Sven med att säga ”ah, stå inte där och prata persilja, käre Sven! Fastän du tycker mest om dufvor kunna väl andra få lof att förälska sig i – i – i” så fyller Agda lekfullt in, ”i påfoglar – kunde du inte hitta på det, pappa lille! Lilla pappa fick sig en tillrättavisning, men så tog pappa sin skada igen och lexade upp stackars oskyldige Sven för att han sade sin fästmo en artighet. Men nu törs pappa visst aldrig mer säga, att någon flicka är vacker, så mamma hör det.” Varav brukspatronen replikerar generat ”tyst du, lilla näbbgädda!”⁷⁷ Mårsell menar att den här scenen visar på sin samtids syn på skillnaden mellan kvinnor och ”kvinnor”, där vissa kvinnor är lämpliga blivande fruar och vissa kvinnor är det inte.⁷⁸ Det är dock tvetydigt om det finns ett motstånd hos Agda här eller inte. Mårsell skriver att ”oavsett om de förhåller sig positivt eller negativt till Ester pekar deras repliker ut henne som ’den där andra’”.⁷⁹ Jag undrar dock om Mårsells ”de” inbegriper Agda. Agda har tydligt tidigare visat att hon inte är speciellt intresserad av Sven bland annat genom att hälsa ointresserat på honom när han kommer. Dessutom har Agda konsekvent kritiserat den borgerliga kvinnorollen genom att ironisera över Elin. Det skulle kunna vara så att Agda här igen kritiserar borgerliga normer genom att skratta åt brukspatronen som vågar utmana fru

⁷⁴ Leffler, *Skådespelerskan*, s.7.

⁷⁵ Ibid, s.9.

⁷⁶ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, s.69.

⁷⁷ Leffler, *Skådespelerskan*, s.19-20.

⁷⁸ Mårsell, *Artisten i vardagsrummet*, s. 56.

⁷⁹ Ibid, s. 56.

Stålberg. När brukspatronen tidigare hyllar Ester för hennes skönhet snäser fru Stålberg av honom med att hävda att han bara ser ytan när en kvinna är vacker. Det skulle också kunna vara så att Agda inte är riktigt medveten om vad som sägs om olika sorters kvinnor, men intrycket av scenen blir ändå ett motstånd genom att skämta med den patriarkala positionen. Agda som skrattar åt sin pappa återkommer när brukspatronen tycker att hans fru förblindas av fördom och menar att om Ester hade varit grevinna så hade fru Stålberg och Elin tyckt att Ester var förtjusande. Då skrattar Agda och säger halvhögt ”pappa, pappa, hur törs du? Du är riktigt modig i dag, du!”. Brukspatronen ilsknar då till och säger till Agda ”tyst, näsvisa flicka! Det är inte fråga om skämt nu”⁸⁰. Dock tar inte Agda åt sig av brukspatronen ilska svar. Annell skriver att ”skrattekulturen kan genom sin komiska form bryta ner hierarkiska barriärer och upphäva den logik som censur och förtryck bygger på”.⁸¹ Genom att Agda skrattar åt brukspatronen så utmanar hon hans maktposition. Även gentemot fadern är Agdas strategi utifrån Hirdmans tre förändringsmekanismer att vilja förändra genuskontraktet och dess maktstrukturer.

En relevant detalj som hör ihop med Agdas motstånd är hennes förmåga att se klart på sin omgivning. En förutsättning för den Nya kvinnan, som Annell skriver om, är att de kvinnorna betraktar världen omkring sig med feministiska glasögon. Genom att Agda uttrycker en förmåga att se hur saker förhåller sig i andra situationer så ger det mer tyngd till de scener där hon använder sig av humor. Exempelvis förutspår Agda att Helge är kär och förlovad för att han blivit tråkig under hösten, inte för att han jobbar för mycket som Elin tror. Fru Stålberg håller inte med Agda men Agda fortsätter då med att påpeka att Helge vet ”att vore hans utkorade också en ängel från himmelen, så skulle hon inte bestå inför mammas kritiska blickar, och därför är det sannolikt, att han tar mamma med öfverraskning”.⁸² Fru Stålberg motsäger sig detta också men några scener senare är det precis vad som sker. Då Helge och brukspatronen gör entré visar det sig att Agda har haft rätt både gällande förlovning och att Helge valt att överraska modern. Agda är visserligen inte ensam om att se Ester på ett positivt sätt vilket även männen, förutom Sven tills han träffar Ester, i dramat gör men för dem förblir Ester ändå ett objekt. Agda är den enda som ser Ester som människa, som Mårzell skriver.⁸³ Det för oss vidare till Agdas motståndstrategi genom solidaritet och systerskap.

⁸⁰ Leffler, *Skådespelerskan*, s.32.

⁸¹ Annell, *Begärets politiska potential*, s.93.

⁸² Leffler, *Skådespelerskan*, s.8.

⁸³ Mårzell, *Artisten i vardagsrummet*, s. 56.

4.1.2. Systerskap som motståndsstrategi

Agda är den enda av kvinnorna som reagerar positivt på nyheten att Helges fästmö är skådespelerska. Fru Stålberg och Elin bestämmer sig redan innan de träffar Ester att Ester är fel sorts kvinna, som Johannisson skriver om tron på att skådespelerskor är lättsinniga.⁸⁴ Agda däremot tycker det är spännande både med en svägerska i huset och att hon bär samma namn som en skådespelerska som hon blev förtjust i några år tidigare. Under en föreställning fyra år tidigare har Agda och Ester fått ögonkontakt. Vid den tiden kände inte Ester något nöje i att spela teater då hon upplevde att hon hyllades för sitt utseende och inte sitt agerande. När deras blickar möts ser Ester att hon berört Agda djupt med sitt agerande. Ester säger att ”från den tiden fick jag mer aktning för mig själv och återfick tron på min konstnärskallelse, som eljest ofta öfvergaf mig”.⁸⁵ Båda minns mötet starkt och det har skapat kedjereaktioner i dem båda, vilket ger att när de möts ansikte mot ansikte i det Stålbergska hemmet känner de gemenskap. Mårzell skriver att Agda genom att inte vara förlovad och bunden till en man så är hon fortfarande ”ett relativt fritänkande subjekt i det att hon inte betraktar kvinnans position i hemmet som den enda tänkbara”.⁸⁶ Mårzell menar att Agda därmed är rätt person för Ester att tala öppet med. Jag vill tillägga en ytterligare tolkning. Jag tror att mötet fyra år tidigare bär grunden till att Ester väljer Agda att anförtro sig till. Agda är också den enda som ser människan Ester. Jag tänker att bli sedd som människa är en förutsättning för att vilja anförtro någon. Agda som dessutom står ensam i sitt motstånd möter i Ester personifierat motstånd bara genom att Ester har ett yrke. Annell menar att i och med att kvinnor inte hade någon makt eller möjlighet att påverka så blev det en förutsättning att gå samman.⁸⁷ I hemmet motsvarar dessutom Agda och Ester ungefär hälften av kvinnorna.

Agda uttrycker även solidaritet med Ester genom att vilja se ut som henne. När Ester lämnar rummet ber Agda Elin att imorgon sätta upp hennes hår som Esters. Elin vill absolut inte gå med på detta då hon skulle skämmas att ha en syster med håret så tillstökat.⁸⁸ Elin uttrycker att det är skillnad på kvinnor och ”kvinnor”. När fru Stålberg och Elin lämnat rummet ställer sig Agda vid spegeln och försöker göra iordning håret som Ester. Hon vänder sig sen om, gör en tillgjord nigning och säger ”var så goda, mina herrar, och stig ut att supera!”.⁸⁹ Agda bryr

⁸⁴ Johannisson, *Den mörka kontinenten*, s.70.

⁸⁵ Leffler, *Skådespelerskan*, s.24.

⁸⁶ Mårzell, *Artisten i vardagsrummet*, s. 62.

⁸⁷ Annell, *Begärets politiska potential*, s.121.

⁸⁸ Leffler, *Skådespelerskan*, s.29-30.

⁸⁹ *Ibid*, s.33.

sig alltså inte om hur det förväntas av henne att se ut som borgerlig kvinna utan vill hellre se ut som den konstnärliga kvinnan. Streijffert skriver att första steget för systerskap sker ”som en social process genom vilken kvinnor mobiliseras [...] på basis av kontakt med och erfarenhet av varandra”.⁹⁰ Det sker också i *Skådespelerskan*. Agdas solidaritet med Ester sker i akt 1 mest genom beundran och medmänsklighet medan i akt 2 sker det mer genom att försvara Ester och ifrågasätta normer.

I akt 2 får vi veta att Agda och Ester fört samtal med varandra. Dessa samtal är dock inget som ingår i dramat utan har skett i historien mellan akt 1 och akt 2. Dels viskar Agda till Ester ”men, Ester, vet Helge redan alt, eller – – Hvad sade han?” samt ”men jag har ju hela tiden haft ditt förtroende” och dels säger Helge skämtsamt ”hvad ha’n I för er för tissel och tassell, du och Ester? Jag blir svartsjuk, då ni så ofta hviska med hvarandra i min närvaro”.⁹¹ Det visar tydligt att Agda och Ester både haft flera och förtroliga samtal med varandra. Efter att Agda fått veta att Ester och Helge inom fjorton dagar ska stå brudpar viskar Agda frågade till Ester om Helge vet. Det Agda undrar är om Helge fått veta att Ester inte sagt upp sin tjänst på teatern utan enbart tagit tjänstledigt, vilket han inte har. I det här läget är det bara Agda som vet eftersom Ester anförtrott sig till henne. I och med att Agda har den här kunskapen om Ester uppmanar Agda Helge vid flera tillfällen att inte döma Ester eller att inte ta några beslut gällande hans och Esters relation innan han talat med Ester. Agda säger bland annat till Helge att ”om du sen dag skulle upptäcka att – ja, om du skulle finna att Ester – – att hon dolt något för dig, så – blif inte ond på henne, utan kom ihåg, att det är ditt eget fel – du har inte förstått henne riktigt”.⁹² Dels försvarar hon Ester och dels kritiserar hon Helge. Agda försöker lindra in sin kritik för att det inte ska bli så direkt men Helge svarar med att ifrågasätta Agdas vetskap och kallar henne ”lilla barnsliga flicka”.⁹³ I försvaret av Ester finns motståndsstrategi genom systerskap. I kritiken mot Helge är motståndet kopplat till Hirdmans tredje förändringsmekanism, förändra. Agda hoppas på att förhandla fram en ny kontraktsnorm där Helge förstår att hans fästmö vill ha ut mer av livet än normen säger och på så sätt förändra genuskontraktet. Agda verkar medveten om att Helge besitter en annan maktposition än henne själv gällande att göra motstånd inom familjen mot genuskontraktet. Helge går till en början

⁹⁰ Streijffert, *Studier i den svenska kvinnorörelsen*, s.28.

⁹¹ Leffler, *Skådespelerskan*, s.51.

⁹² Ibid, s.52.

⁹³ Ibid, s.52.

med på att göra som Agda råder honom men väljer sedan att lyssna på fru Stålberg som kräver att allt ska redas upp framför henne.

Efter att Agda funnit gemenskap med Ester leder gemenskapen till att Agda vågar uttrycka motstånd mer rakt även gentemot fru Stålberg. Agda försvarar Ester när fru Stålberg anser att Ester betedde sig dåligt på balen kvällen innan, genom att hävda att allt handlade om avundsjuka från andra kvinnor för att Ester blev så beundrad av männen. Fru Stålberg svarar då med att anklaga Agda för att ta efter Esters uppförande och säger ”både Elin och jag sågo med smärta att äfven du gjorde dig skyldig till ett koketteri, som – – –” Agda avbryter sin moder och säger ”Elin var vid dåligt humör för att hennes fästman dansade en dans mer med Ester än med henne, och därför förtalar hon Ester, och mig för att jag är Esters vän” och brister sen i gråt.⁹⁴ Här är solidaritet motståndsstrategi men samtidigt har fru Stålberg kontroll över Agda. Lagerström skriver att fru Stålberg i den här scenen ”demonstrerar än en gång att det är hon som vakar över barnen”.⁹⁵ I fru Stålbergs vakande ingår även bevakning och det är svårt för Agda att göra motstånd fullt ut. Det är bara fru Stålberg som får Agda att reagera, i den här scenen genom att Agda börjar gråta efter fru Stålbergs tillsägelse. En stund senare påstår Elin att Ester på natten var ute och åkte skridskor med Sven och några andra herrar. Agda ifrågasätter vad som skulle vara fel i det då Elin själv gjorde det förra vintern. Elin frågar då om Agda var med i och med att hon försvarar Ester. Agda svarar att det var hon inte, hon hade dock gärna velat men Ester hade sagt att hon inte fick göra något som modern inte vet om.⁹⁶ Här lindas inte Agdas kritik in i ironi utan hon både ifrågasätter Elin och försvarar Ester. I systerskapet med Ester har Agda funnit mod att våga uttrycka motstånd rakt ut. Streijffert menar att genom gemenskap i samma rum så ökar dialogen och gemenskap vilket i nästa steg skapar förändring. I Agdas replik finns även en önskan om att göra motstånd genom att hon ville åkt skridskor. Om det är Esters ord, fru Stålbergs makt över Agda eller både och som får Agda att inte gör motstånd i handling är svårt att veta men det är tydligt att modern är den som Agda har svårt att göra motstånd mot.

I diskussionen mellan Ester och Helge om huruvida de ska fortsätta sin relation när Ester valt att fortsätta vara anställd så stöttar Agda Esters yrke och konstnärskap. Agda säger till henne att ”du blir inte ensam, Ester, ty jag öfverger dig aldrig. Pappa skall gifva oss penningar och

⁹⁴ Leffler, *Skådespelerskan*, s.54.

⁹⁵ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, s.71.

⁹⁶ Leffler, *Skådespelerskan*, s.58.

jag skall bedja mamma, att jag får följa med dig, och du skall resa till Paris och studera din konst, som du alltid så mycket önskat”.⁹⁷ Däri ligger också en önskan hos Agda att ta sig loss från hemmet. Agda har i dialog med Ester fått bekanta sig med den offentliga sfären och den privata sfären känns antagligen inte lika självklar längre. I systerskapet har Agda funnit nya tankar och önskemål och därmed har den offentliga sfären kommit närmre än någonsin. Agdas sista agerande i dramat är att hon ”*lägger sin arm under faderns och går med honom, i det hon ser upp i hans ansigte och talar ifrigt och bönfällande*”.⁹⁸ Agda verkar alltså inte gett upp att få följa Ester trots att Ester svarat henne att det kommer hon aldrig få lov till. Det är också fadern Agda bönfäller och inte modern. Agdas motståndsstrategier i *Skådespelerskan* uttrycker konsekvent en vilja om ett förändrat genuskontrakt.

Mårzell skriver att ”Agda kan läsas som en skuggsyster till Ester där Ester representerar det Agda längtar efter: frihet, självständighet och gränsöverskridande”.⁹⁹ Det är ingen tveksamhet om att Agda önskar mer av livet än hemmets privata sfär men jag upplever mer att Agda i dramat både omedvetet och medvetet utmanar sin position och dess gränser. Ordet skuggsyster är inte glasklart och jag finner ingen förklaring av ordet på annat ställe heller. Jag tolkar det som att Mårzell menar att Agda står i Esters skugga. Ester har givetvis betydligt mer erfarenhet av den offentliga sfären men Agda har även den borgerliga familjens trygghet med sig. Den första feministiska vågen startade bland de borgerliga kvinnorna som trots allt hade en trygghet i de privilegier som en borgerlig familj gav: status, tillhörighet och tid. Agda må stå ensam bland kvinnorna i sin familj men det är tydligt att hon är en tänkande och kommunikativ människa. Jag vill alltså mena att Agda är en syster till Ester, inte bara en skuggsyster, då de båda besitter olika kunskaper som de kan dela med sig av i sina samtal.

4.2. Esters motståndsstrategier

Det svåra med Ester är att det är inte är någon tvekan om att hon bjuder på motstånd, men det är inte lika tydligt som Agdas. Hela Esters uppenbarelse är ett motstånd men hennes repliker är relativt ambivalenta. På flera ställen är det en hårfin gräns mellan om hon är klartänt eller naiv. Jag har valt att titta på motståndsstrategier hos Ester utifrån kategorierna frimodighet och flirtande.

⁹⁷ Leffler, *Skådespelerskan*, s.74.

⁹⁸ Ibid, s.75.

⁹⁹ Mårzell, *Artisten i vardagsrummet*, s. 56.

4.2.1. Frimodighet som motståndsstrategi

Genom dramat är Ester uppklädd och iordninggjord, långt ifrån den stillsamma borgerliga kvinnan med bakåtkammat hår. Redan från början ger sig Ester frimodigt in i hemmet. Hon väljer att göra som hon vill och inte förhålla sig till den lågmälda normen för den borgerliga kvinnan. Lagerströms beskrivning är att Ester inte bryr sig om konvensansen¹⁰⁰, alltså vad som är passande och god ton. Det går att koppla till Hirdmans genuskontrakt, där kvinnor och män har givna roller som de förväntas fylla. Ester är medveten om den roll hon förväntas spela men väljer att vara sig själv. Bland annat uttrycker Ester att hon har haft andra förutsättningar än det trygga borgerliga hemmet och önskar att de inte ska klandra henne. Det går å ena sidan att tolka som att Ester ser ner på sig själv. Å andra sidan upplever jag dock att det har mer att göra med att Ester vet hur andra upplever henne än hur hon faktiskt ser på sig själv. Helge däremot bryr sig mycket om konvensansen. Genom dramat talar han både om och till Ester som om hon vore ett barn och använder hela tiden förminskande epitet som exempel ”min lilla oförståndiga, tanklösa Ester”.¹⁰¹ Enligt Helge behöver Ester bara uppfostras för att passa in i rollen som borgerlig fru. Det verkar vara Helges sätt att förklara henne för sig själv. Esters längtan att få delta i ett hem efter uppväxt på barnhem, fosterhemsboende, följt av en lindansartrupp och till teaterns värld är mycket stor. Ester säger till Helge att ”allting har jag mod till, förr än att åter bli ensam i världen”.¹⁰² Helges kärlek kan ge henne det men det kommer kosta Ester hennes frihet och det yrke som hon älskar.

Ester visar också på medvetenhet om olika roller genom att kalla Agda för ”lilla tjufpojken”, som Helge gör, och fortsätter sen med att säga ”du och jag skola spela åtskilliga små puts ihopa. Jag kan alt vara tjufpojke med, må du tro! En aktris har många sidor! Jag kan vara känslfull med Elin och tala förstånd med mamma, jag kan spela schack med pappa och röka en cigarr med Sven”.¹⁰³ Ester visar tydligt att hon kan ta olika roller men frågan är om Ester snarare säger att hon som människa består av flera roller, likt alla människor gör. Påtagligt är i alla fall att Ester uttrycker att det finns mer än en sida av henne. Även i enskildhet med Helge när Ester får veta att fru Stålberg och Elin inte alls godkände henne lyfter Ester igen att hon består av flera roller. Helge svarar då att hon inte ska spela någon roll utan vara sig själv. Ester säger då ”se inte så missnöjd ut, älskade Helge! Jag spelar rättare sagdt aldrig någon

¹⁰⁰ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, s.77.

¹⁰¹ Leffler, *Skådespelerskan*, s.42.

¹⁰² *Ibid*, s.49.

¹⁰³ *Ibid*, s.20.

roll, ty i hvarje roll jag någonsin spelar, har jag alltid varit mig själf, men jag själf har lika många skiftningar som Ester Larsson utfört roller”.¹⁰⁴ Här är det tydligare att Ester inte syftar på roller på scen utan på de olika roller en person har till olika personer, långt före begreppet interkulturalitet. Mårzell menar att den här passagen är central för *Skådespelerskan* då ”den ställer frågor om subjektets möjligheter till ett eget uttryck”¹⁰⁵. Vilket onekligen verkar vara förbehållet männen, i alla fall som norm. Helge säger att Ester ger honom ångest när hon talar så. Han kan inte vara säker på henne förrän hon är hans fru. För Helge skulle Ester då få en tydlig och avgränsad roll. Hirdman menar att en viktig aspekt för genuskontraktet är att hålla isär det kvinnliga och det manliga.¹⁰⁶ Som skådespelerska rör sig Ester i den manliga offentligheten och blir på så sätt könsöverskridande. Det ger Ester en sorts frihet som möjliggör hennes egna uttryck och som hon skulle förlora om hon gifte sig med Helge.

En replik som Ester säger som är tvetydig är när de sätter sig för att dricka te och Ester utbrister ”ack, hvad här är förtjusande trefligt! Ett riktigt hem – utan kulisser!”.¹⁰⁷ Mårzell skriver att om Ester ”är ironisk eller visar på den föräldralösa flickans illusion om att ha kommit hem – hem till den lyckliga borgerliga familjen – är en tolkningsfråga”.¹⁰⁸ Vare sig Ester menar att vara ironisk eller inte så blir det en komisk kommentar. Det är tydligt i dramat att det snarare är tvärtom och att det är den borgliga familjen med sina regler och normer som skapar roller och förväntningar. Själva hemmet i sig skapar därmed kulisser. Esters kommentar blir ett motstånd, om än subtilt, mot den borgerliga familjen. Repliken i sig är i vilket fall frimodig och visar på Esters sätt att vara. Annell skriver att det journalistiska draget i *Pennskaftet* gjorde att den blev mer tillgänglig för alla samtidigt som dialogen gavs stort utrymme, likt ett drama. Annell menar därmed att den ”skarpaste samhällskritiken levereras på så sätt av personerna själva”.¹⁰⁹ Detta är förstås självklart i ett samhällskritiskt drama likt *Skådespelerskan* men min poäng är att hela Esters karaktär och uppenbarelse är motstånd mot den rådande kvinnonormen i det Stålbergska hemmet. Det första Ester gör är att hon springer fram till fru Stålberg och omfamnar henne. Hon hälsar glatt på alla och hela hennes väsen utstrålar något annat än det som finns i hemmet. Annell skriver att det är vanligt i den Nya kvinnan-romanen att huvudpersonen ställs mot en äldre kvinnoroll som hon kan diskutera

¹⁰⁴ Leffler, *Skådespelerskan*, s.39.

¹⁰⁵ Mårzell, *Artisten i vardagsrummet*, s.63.

¹⁰⁶ Hirdman, *Genus: om det stabila föränderliga former*, s.66.

¹⁰⁷ Leffler, *Skådespelerskan*, s.22.

¹⁰⁸ Mårzell, *Artisten i vardagsrummet*, s.57.

¹⁰⁹ Annell, *Begärets politiska potential*, s.94.

med.¹¹⁰ Det stämmer delvis in på Agda men är mest tydligt med Ester. Argumentationen sker dock inte öppet i dramat utan är hela tiden en underliggande kamp mellan de olika kvinnorollerna. Vilket Ester verkar medveten om till skillnad från fru Stålberg och Elin, för dem finns bara en rätt sorts kvinna. Mårzell menar att Esters ”möjlighet till påverkan ska inte överdrivas, men idén om den självständiga kvinnan finns där och priset hon betalar är att betraktas som en andra klassens kvinna”.¹¹¹

I relation till Hirdmans förändringsmekanismer upplever jag det mesta som Ester säger och gör som ett försök att förändra genuskontraktet. Dock använder sig Ester även av förändringsmekanismen att undvika genuskontraktet. Genom hela akt 1 undviker hon konsekvent att prata om bröllopet med Helge, så fort det kommer på tal så börjar Ester prata om annat. Genom att undvika samtalsämnet behöver hon heller inte berätta att hon fortfarande är anställd på teatern. Det upplevs kanske inte som frimodigt men Ester vet att valet att stanna på teatern kommer att kosta henne Helge och det priset är hon inte beredd att betala i det läget i *Skådespelerskan*. Annell menar att i frimodigheten finns en pragmatisk inställning till frigörelsen genom att tänka det som inte går idag det går imorgon.¹¹² Esters förhoppning är att kunna frigöra sig så mycket att hennes yrke och konstnärskap får plats också inom gränserna. I förlängningen hoppas hon hitta en lösning där hon kan både jobba och vara gift med Helge. Det finns därmed ett motstånd i att undvika att svara för att Ester ska fortsätta behålla makten över sig själv. När allt dras till sin spets försöker Ester använda sig av förändringsmekanismen att fly genuskontraktet. Då Ester får veta att hon inte beviljats längre tjänstledighet bestämmer hon sig för att direkt åka tillbaka till Stockholm och ber Helge att de får prata när han kommer till stan också. Det viktigaste för henne där och då är att skydda sin plats på teatern och frigörelsen från genuskontraktet får hon ta en annan dag.

Vad Agda och Ester har talat om mellan akterna går det bara att sia om dock är det tydligt att det skett en förändring hos Agda. Hela Esters person utstrålar motstånd men det blir också tydligare i replikerna i akt 2. En skillnad är att Ester efter att ha förtrott sig till Agda inte längre undviker bröllopet utan istället vill att hon och Helge ska planera in det inom fjorton dagar. En annan skillnad är att Ester tidigare gömt sig bakom flirtande och charm, vilket jag återkommer till senare, men är nu mer öppet trotsig mot Helge. Helge frågar när Ester

¹¹⁰ Annell, *Begärets politiska potential*, s.101.

¹¹¹ Mårzell, *Artisten i vardagsrummet*, s.60.

¹¹² Annell, *Begärets politiska potential*, s.264.

somnade i natt eftersom hennes lampa var tänd vid tre, vilket Ester inte kan svara på. Hon blir förtvivlad och ber honom att snällt ta farväl så hon kan åka till Stockholm. Helge undrar varför hon rodnar varav Agda försvarar Ester med att det inte är konstigt att Ester rodnar när hon blir anklagad för saker. Helge frågar igen och Ester svarar då trotsigt med utmanande blick ”jag får väl då erkänna, att jag begick det oerhörda brottet att somna från ljuset”.¹¹³ Även Ester finner alltså stöd i systerskapet med Agda. I dialog med varandra förändras de. Streijffert betonar vikten av dialog och gemenskap för att orka göra motstånd.¹¹⁴ Helge reagerar dock med att tonlöst svara att då är det över mellan dem. Hans uppfattning är att hon ljuger då han förväntar sig att Ester ska erkänna att hon åkte skridskor. Ester blir förfärad, faller på knä och ber om att fortsatt ha Helges kärlek. Helge replikerar då hårt att Ester ska sluta förödmjuka sig, det finns ingen sanning hos henne och att han förutsätter att allt hon sagt har varit lögn. Helge ser inte längre Ester som ett barn som behöver uppfostras utan han ser henne nu, precis som fru Stålberg och Elin, som en andra klassens kvinna.

Ester ställer sig upp och undrar om han har något mer att säga. Helge säger då att det enda han undrar är ”hurudan var din mening att upplösningen skulle bli på det lilla intrigstycke, du så skickligt arrangerat?”. Hennes svar blir ”jag ämnade säga till dig: jag kan inte lefva utan dig, men inte heller utan min konst – låta mig få lefva för er båda. Och jag trodde, att du älskade mig för högt för att vilja se mig olycklig”.¹¹⁵ Ester uttalar tydligt sitt motstånd mot normen att behöva välja mellan sitt yrke och att få vara fru. Helge däremot tror inte att en kvinnas hjärta kan rymma mer än det ena och begär att endast hans kärlek ska göra Ester lycklig. Ester erkänner sedan att det var lättare att bedra Helge än att avstå från honom, och att hon hoppades att den påskyndande vigseln skulle göra att han inte skulle förskjuta henne. Ester tar farväl av Helge och ber om förlåtelse men när Ester väl ska gå så stoppar Helge henne och ber henne att stanna. Han inser nu att han begär för mycket av henne och ber nu bara att få följa Ester för att skydda henne. Ester svarar med att tacka Helge för att slippa gå som förskjuten och väljer istället av fri vilja att offra deras kärlek för att visa att hon inte varit ovärdig hans kärlek. Ester vågar inte omfamna honom igen, för hon är rädd att ”glömma mina föresatser och striden skulle börja på nytt”.¹¹⁶ En strid är precis vad det är. Hirdman ställer frågan ”varför värjer Hon sig inte?”¹¹⁷ mot genuskontraktet men det är precis det Ester gör. Både hon

¹¹³ Leffler, *Skådespelerskan*, s.70.

¹¹⁴ Streijffert, *Studier i den svenska kvinnorörelsen*, s.28.

¹¹⁵ Leffler, *Skådespelerskan*, s.72.

¹¹⁶ *Ibid*, s.77.

¹¹⁷ Hirdman, *Genus: om det stabilas föränderliga former*, s.97.

och Agda värjer sig, ifrågasätter och kritiserar utifrån sina respektive positioner. Ester har dessutom den största mängden frihet en kvinna kunde ha år 1873 i Sverige. Hon har ett yrke, hon är självförsörjande och har ingen far, bror eller man som bestämmer över henne. Hirdman menar att "en möjlighet till kontraktsbrott är given: det är när *lydnad inte längre är möjlig*. När Hon nästan tvingas till olydnad".¹¹⁸ Valet, om det nu är ett val, att bryta ger Ester makten över sig själv. Hon har insett att deras relation skulle bli fylld av bråk och oliktankande. Mårzell anser att de har helt olika förväntningar på sin relation. Vidare skriver Mårzell att hon till skillnad från Lagerström därför menar "att pjäsens upplösning inte främst har att göra med att kärleken inte förmår överbrygga avståndet mellan deras bakgrunder och värderingar [utan] istället är det ovetskapen om de grava skillnaderna i dessa och Helges oförmåga att sätta sig in i hennes giltighetsanspråk som förebådar Esters val".¹¹⁹ Ester är inte beredd att offra sig själv även om hon vill leva med Helge och motståndet mot den borgerliga kvinnorollen kan inte bli tydligare. Så Ester gör det Hirdman frågar efter och värjer sig för att fortsätta behålla sin gränsöverskridande roll. Vilket för oss vidare till flirt som motståndsstrategi.

4.2.2. Flirt som motståndsstrategi

Som jag nämnde ovan så finns det en ambivalens i Esters repliker vilket jag vill lyfta här under. Annell skriver att ambivalens är ett kännetecken för den Nya kvinnan-romanen. Fördelen med ambivalens är att det inte ger en svart och vit uppdelning mellan olika åsikter utan skapar mer utrymme för olikhet. Dessutom, menar Annell, belyser det en viktig poäng att "människan är både subjekt och objekt".¹²⁰ Vi vet att Ester är medveten om att hon ska gå in i den borgerliga rollen. Hon säger till Helge att hon innan de gifter sig ska hon gå i skola hos fru Stålberg och "lära mig att bli ett dygdemönster, jag skall stryka tillbaka mitt hår och lägga bort både löshår och smink".¹²¹ Ester vet att det förväntas av henne men genom hela dramat fortsätter hon att vara uppklädd och sminkad. När Ester kommer in i vardagsrummet klädd i en elegant nattrock med långa ärmar som är knäppt upp i halsen tittar Helge förskräckt på henne och tycker inte att hon klär sig passande. Ester protesterar och efter en stund medger Helge att "jag är kanske öfverdrivet rädd om ditt rykte" varav Ester skrattande svarar "å, käre Helge, tro inte att jag i alla fall kan undgå att blifva förtalad. Jag, som är så kokett."¹²² Ester gör sig på så sätt till ett objekt. Jag tror att det är dels en roll hon valt att ta för leva i

¹¹⁸ Hirdman, *Genus: om det stabilas föränderliga former*, s.95.

¹¹⁹ Mårzell, *Artisten i vardagsrummet*, s.54.

¹²⁰ Annell, *Begärets politiska potential*, s.100.

¹²¹ Leffler, *Skådespelerskan*, s.39.

¹²² *Ibid*, s.35.

offentligheten. Hennes utseende blir ett verktyg och ett maktmedel i den patriarkala världen. Dels tror jag att hon trivs med den rollen. Det står på flera ställen i manuset att hon är elegant klädd och för en person som växt upp på barnhem med ingenting så måste möjligheten att kunna klä upp sig och köpa saker fylla en annan sorts funktion än för den som alltid haft trygghet genom pengar. Jag tänker på barnhemsflickan Anne i boken *Anne på Grönkulla* från början av 1900-talet vars högsta önskan är en klänning med puffärmar. På så sätt blir det en motståndsstrategi hos Ester ur ett klassperspektiv men också mot den borgerliga nedtonade kvinnorollen.

Annell skriver om flirt som motståndsstrategi och det använder även Ester. När Helge hävdar att han inte upptäckt några fel hos Ester än så svarar Ester lekfullt att ”kan du tro, att jag skulle vara nog oklok att låta törnena stinga dig, innan jag ännu är säker på, att du är riktigt insöfd af rosens doft”.¹²³ Ester charmar Helge och spelar på så sätt med i den bilden han har av henne. Jag betvivlar inte att Ester älskar Helge men jag undrar ibland om hon inte förblindas, inte i sin kärlek till honom, utan till hennes enorma vilja att få tillhöra en familj och inte vara ensam som hon varit hela tiden fram till Helge. Det skapar också en ambivalens i henne. Samtidigt som Ester kan säga saker som går att tolka både som ironiska och naiva så ser hon också sin omgivning klart. Efter en diskussion med Helge där Ester visserligen inte böjt sig men heller inte gjort glasklart motstånd så kallar Helge henne för barnslig. Ester blir då irriterad slår bort ett ljus han ger henne och säger god natt. Då utbrister Helge upprört att hon inte får leka med honom och att han har lidit så ikväll för hennes skull. Han avslutar med att säga ”för din skull kan jag öfvergeva mor och syskon, för din skull kan jag slita alla band –”. Varav Ester utbrister ”utom konvensansens!”.¹²⁴ I och med att konvensansen handlar om hur det är passande att bete sig så går den även hand i hand med genuskontraktet. Här blir det också tydligt varför Ester håller sig väl med Helge genom charm och flirt. Hans reaktion på hennes precisa kommentar är att anklaga Ester för att håna honom och säger sen ”ja, då får jag erkänna att du är en stor skådespelerska, men du är icke kvinna”. Ester blir då förskräckt och försäkrar honom att hon äskar honom som kvinna, och inte som skådespelerska.¹²⁵ Hirdman menar att när mannen är norm och det normala så upplevs en kvinna som onormal när hon gör något som är manligt.¹²⁶ Som yrkesutövare och deltagare i den offentliga sfären blir Ester i

¹²³ Leffler, *Skådespelerskan*, s.24.

¹²⁴ *Ibid*, s.42-43.

¹²⁵ *Ibid*, s.43.

¹²⁶ Hirdman, *Genus: om det stabilas föränderliga former*, s.60.

Helges ögon onormal så varje gång Ester är tydlig i sitt motstånd så förskjuter han henne och anklagar henne för att inte vara kvinna, alltså rätt sorts kvinna. Helges mål är hela tiden att fostra Ester in i den borgerliga kvinnorollen. Annell skriver att ”flirten är [...] något som kan lösa upp låsta positioner”.¹²⁷ Det är precis det Ester gör genom att linda in sitt motstånd i charm och flirtande som likväl går att tolka som naivitet.

Helge är en stor sanningsförespråkare och ber Ester att alltid vara ärlig mot honom. Ester svarar att det kan hon inte lova för hon är så van vid att vara ”osann och konstlad, att jag knappt själf vet, när jag är sann eller ej” och hon säger ”jag vill inte bedra dig, Helge. Jag ville så gärna vara riktigt, riktigt sann mot dig – men om du någon gång skulle finna, att jag inte varit det – o, så var barmhärtig!”.¹²⁸ Ester vill vara ärlig om att hon vill fortsätta med sitt skådespel men vet att hon inte kan det för att Helge vill att hon ska ha en annan roll. Därmed går det att tolka att Ester inte alls gör motstånd utan fogar sig efter bilden om kvinnor som känslöstyrda, men med vetskapen att Ester ämnar vara kvar på teatern så finns det ett motstånd. Ester använder sig av Hirdmans förändringsmekanism undvika i frimodig förhoppning att det löser sig en annan dag.

När Ester berättar om det första mötet med Agda då hon står på scen fyra år tidigare berättar hon också att skälet till att hon var så nedstämd kring sin yrkesutövning var att hon upplevde att hon fick applåder för sitt utseende och inte för sitt agerande. Lagerström skriver att Ester ”både betar sig som ett estetisk objekt och tar avstånd från rollen [...] hon är medveten om att det är ett spel och ganska förvirrad av det”.¹²⁹ Jag vill dock ge en annan tolkning. Likt Lagerström tror jag att Ester är medveten dock tror jag inte att det gör henne förvirrad. Avståndet Ester tar är kopplat till att hon vill bli bedömd utifrån sitt agerande och inte sitt utseende på scen. Män blir bedömda utifrån sin insats och det vill Ester också bli. Hennes utseende och hur hon väljer att klä sig när hon inte är på scen är inte samma sak. Jag upplever att Ester är av åsikten att hon inte ska behöva välja att klä sig propert för att bli tagen på allvar på scen. För är det något Ester tar på stort allvar så är det hennes yrke.

¹²⁷ Annell, *Begärets politiska potential*, s.97.

¹²⁸ Leffler, *Skådespelerskan*, s.37.

¹²⁹ Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi*, s.78.

5. Slutsatser och diskussion

Jag har i analysen försökt urskilja och undersöka Agdas och Esters motståndsstrategier i *Skådespelerskan* på olika litterära nivåer. Den performativa nivån, alltså hur motstånd görs i dramat, fick göra grunden för hur jag disponerade analys- och resultatdelen. Identifierandet av Agdas humor och systerskap samt Esters frimodighet och flirtande som motståndsstrategier gjordes dels med hjälp av tidigare forskning och dels genom eget läsande. Den kontextuella nivån lutade sig främst mot bakgrundsdelen där en historisk kontext av *Skådespelerskans* samtid beskrivits. Den textimmanenta nivån berör olika återkommande teman och motiv i dramat. Den borgerliga familjen skulle jag hävda är ett tema och motiv tydligast. Andra teman som berörs är könsroller, den yrkesarbetande kvinnan, vikten av systerskap samt offentlig och privat sfär. De litterära motståndsstrategierna är dock sammankopplade och påverkar på flera nivåer samtidigt. Det för oss fram till jämförande slutsats och diskussion.

Agda är precis som Ester normbrytare i *Skådespelerskan*. Den största skillnaden mellan de två är att Agda ger motstånd inifrån den privata sfären och Ester ger motstånd utifrån. Båda försöker förhandla fram ett nytt genuskontrakt utifrån sina respektive positioner. Ester vill ta sig in i den borgerliga familjen men är inte beredd på att ge upp sitt sätt att vara eller sitt yrke. Agda befinner sig redan i den borgerliga tryggheten men verkar inte vara intresserad av att stanna i den kvinnorollen. I dialog med varandra har Agda genom Ester fått inblick i den offentliga sfären och Ester genom Agda fått inblick i den privata sfären. Under dramats gång verkar båda börja förstå vidden av vad den privata sfären kräver och förväntar sig av dem på bekostnad av den offentliga.

I egenskap av medlem i en borgerlig familj har Agda en trygghet som Ester inte har haft under sin uppväxt. Agda vågar ironisera och skämta med sin familj och humor blir därmed en viktig motståndsstrategi för henne. I och med att Agda är ung och obunden väljer övriga vuxna i familjen att inte ta hennes motstånd på allvar. De viftar bort det med att kalla henne tjufpojke, barn och näbbgädda. Det skulle kunna tolkas kärleksfullt också eftersom Agda är en familjemedlem, men jag tror inte att de hade bemött henne likadant om hon varit äldre. Helge behandlar även Ester som ett barn genom att ofta tala till henne nedvärderande eller säga vad hon ska göra och hur hon ska bete sig. Av fru Stålberg och Elin blir Ester istället behandlad som andra klassens kvinna och övriga män beundrar henne visserligen men som ett objekt. På så sätt är det inte konstigt att Agda och Ester anförtror varandra. Hos varandra finner de någon

som ser dem som människor och som lyssnar. Streijffert pekar verkligen på behovet av gemenskap och solidaritet för att orka göra motstånd, vilket också märks hos Agda och Ester under dramats gång. Bådas motstånd skiftar till akt 2 och blir tydligare, framförallt hos Agda. För Agda verkar fru Stålberg vara det sista och största hindret att ta sig över i hemmet. Hon vågar visserligen försvara Ester inför modern men brister sen i gråt. Fru Stålbergs makt är stor över henne. Inget tyder dock på att Agda gett upp sitt motstånd när ridån faller, snarare tvärtom.

Genuskontraktet är starkt i hemmet och den könsöverskridande Ester ruskar om familjen och det blir obekvämt. Agdas motståndsstrategier går konsekvent i linje med Hirdmans tredje förändringsmekanism att vilja förändra genuskontraktet. Hon försöker hela tiden flytta gränser utifrån sin position. Ester gör det också men använder sig även av de två andra sätten för att skapa förändring genom att undvika och fly genuskontraktet. Jag vill påstå att deras olika positioner speglar deras olika sätt att försöka förändra. Agda är trots allt skyddad av familjen och är inte del av den offentliga sfären. Min gissning är att Ester har skapat strategier för att klara sig i offentligheten, hon är visserligen frimodig men flirten är antagligen effektivare mot flertalet män som hon möter. Agda har på så sätt inte behövt skapa strategier för att förhålla sig utanför familjen. Annell hävdar att Leffler i mångt och mycket var företrädare till de författare som sen kom att skriva om den Nya kvinnan. Dramat *Skådespelerskan* uppfyller vissa drag hos Agda och Ester som Nya kvinnor. Främst genom att de ser strukturer och normer som styr över dem och väljer att göra motstånd. Det intressanta med Ester är att hon, trots att hon upplever sig som ensam och kanske just därför, getts en möjlighet att forma sitt eget liv på ett ovanligt sätt vid den tiden. Det är nästan som hon står utanför klass- och könsbestämmelser, om än i liten skala.

Det finns flera allmänmänskliga teman, som Gy 2011 efterfrågar för svenskämnet, i *Skådespelerskan*. Sarachu till exempel menar att Leffler i *Skådespelerskan* dels lyfter samtalsämnen kring identitet och kvinnlighet som än idag är aktuella och dels belyser att det inte finns något sant jag utan att alla förhåller sig till och döms efter rådande normer. Andra allmänmänskliga teman som min analys belyst i *Skådespelerskan* är bland annat vikten av solidaritet och systerskap för förändring, familjekultur, normer, att på grund av ålder, kön och/eller normbrytande beteende inte ges utrymme. Särskiljande teman i *Skådespelerskan* går främst att finna i relation till dramats samtid, men även där går det att göra tydliga kopplingar till hur strukturer och normer ser ut idag. Jag är övertygad om att *Skådespelerskan*, likt

Lefflers *En bal i societeten* skulle kunna ge lika livliga diskussioner i ett klassrum. För mig är Lefflers styrka att hon var duktig på att se och beskriva det mänskliga runt om henne. Vi i eftervärlden kan bara tacksamt förvalta hennes verk.

5.1. Retrospektiv diskussion och framtida forskning

Jag upplever att min teori skulle kunna vara lite mer fyllig. Så här i efterhand kan jag känna att jag borde i likhet med Annell teoretiserat med hjälp av Judith Butlers performativitetsteorier. Under arbetets gång har jag sökt men inte funnit adekvat litteratur om teorier kopplat till feministiskt systemskap. Jag är övertygad om att det finns men dels var det svårt att finna en koppling till *Skådespelerskans* samtid och dels begränsades jag av uppsatsens tidsomfång. Vidare har det varit intressant att identifiera motståndsstrategier men min upplevelse är att det i hopplösa stunder har känts godtyckligt. Det hade varit fördelaktigt med en tydligare metod. Samtidigt har just det valet resulterat i att jag bidragit till forskningen om *Skådespelerskan*. En fylligare teori och en tydligare metod hade dessutom antagligen gett en mer stringent analys.

I framtiden hoppas jag att få läsa en queerteoretisk analys av *Skådespelerskan*. Jag tror att Agda har mer att bjuda på till forskningen i relation till det. Det vore också intressant att läsa en jämförande analys med ett senare, kanske nutida, verk som berör ett liknande tema med normer kring yrke, yta eller familj.

6. Sammanfattning

Denna uppsats har identifierat motståndsstrategier i Anne Charlotte Lefflers drama *Skådespelerskan* från år 1873. Huvudrollskaraktären Ester och birollskaraktären Agda är dramats normbrytare. Syftet med uppsatsen har varit att undersöka och urskilja karaktärerna Agdas och Esters motstånd i *Skådespelerskan* ur ett feministiskt perspektiv, samt likheter och skillnader i deras motstånd. Det har gjorts genom att undersöka litterära motståndsstrategier på kontextuell, performativ och textimmanent nivå. Relevant för analysen är en beskrivning av historisk kontext för *Skådespelerskans* samtid där bland annat personlig och offentlig sfär samt begreppet ”den Nya kvinnan” lyfts. Vidare är Yvonne Hirdmans teorier om genuskontrakt samt feministiska sociologiska teorier om kvinnorörelsen och solidaritet relevanta för analysen. Tidigare forskning har inte analyserat Agda närmare till skillnad från Ester och därmed är inte heller deras relation. Denna uppsatsen fyller på så sätt ett tomrum.

Analys- och resultatdelen disponeras utifrån fyra motståndsstrategier. Agda använder humor och systerskap som motståndsstrategier och Ester använder frimodighet och flirt som motståndsstrategier. Tydligast skillnad mellan dessa två är att Agda ger motstånd inifrån den borgerliga privata sfären och Ester utifrån. Agda är fast i den privata sfären medan Ester rör sig fritt emellan den privata och den offentliga sfären i och med hennes yrke som skådespelerska. Ester står inför valet att gifta sig eller fortsätta med sitt yrke. Ester väljer att avsluta relationen då hon inser att olikheterna är för stora mellan henne och hennes fästman. Agda uppmuntrar henne att följa sitt konstnärskap. Agdas och Esters samtal är inte en del av dramat utan sker mellan de två akterna. Resultatet av att de har blivit förtrogna är att deras motstånd dels ökar och dels skiftar karaktär i akt 2. Det visar på hur viktigt det är med solidaritet och systerskap för att finna styrka för att kämpa för förändring.

7. Källförteckning

7.1. Tryckta källor

Annell, Cecilia, *Begärets politiska potential: feministiska motståndsstrategier i Elin Wägners Pennskaftet, Gabriele Reuters Aus guter Familie, Hilma Angered-Strandbergs Lydia Vik och Grete Meisel-Hess Die Intellektuellen*, Ellerström, Diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2016, Lund, 2016.

Björk, Sofia & Hedenus, Anna, "Inledning" i: Hedenus, Anna, Björk, Sofia & Shmulyar Gréen, Oksana (red.), *Feministiskt tänkande och sociologi: teorier, begrepp och tillämpningar*, 1. uppl., Studentlitteratur, Lund, 2015.

Hirdman, Yvonne, *Genus: om det stablas föränderliga former*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2001.

Johannisson, Karin, *Den mörka kontinenten: kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Norstedt, Stockholm, 1994.

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

Lauritzen, Monica, *Sanningens vägar: Anne Charlotte Lefflers liv och dikt*, Bonnier, Stockholm, 2012.

Lindén, Claudia & Gedin, David, "Förord" i: Gedin, David & Lindén, Claudia (red.), *Att skapa en framtid: kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, Rosenlarv, Årsta, 2013.

Sarachu, Åsa, "Den moderna Leffler" i: Gedin, David & Lindén, Claudia (red.), *Att skapa en framtid: kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, Rosenlarv, Årsta, 2013.

Schmitz, Eva, "Sociala rörelser och kvinnor som politiska aktörer" i: Hedenus, Anna, Björk, Sofia & Shmulyar Gréen, Oksana (red.), *Feministiskt tänkande och sociologi: teorier, begrepp och tillämpningar*, 1. uppl., Studentlitteratur, Lund, 2015.

Skolverket, *Läroplan, examensmål och gymnasiegemensamma ämnen för gymnasieskola 2011*, Stockholm: Fritzes, 2011.

Streijffert, Helena, *Studier i den svenska kvinnorörelsen*, Sociologiska inst., Univ., Diss. Göteborg: Univ., Göteborg, 1983.

7.2. Digitala källor

Leffler, Anne Charlotte, *Skådespelerskan*, pdf, 1873.

http://www.dramawebben.se/sites/default/files/LefflerAC_Skadespelerskan-ocr_0.pdf (hämtad 2017-03-20).

Mårzell, Maria, *Artisten i vardagsrummet. Gränsöverskridande och samförstånd i det moderna genombrottets dramatik: Leffler, Benedictsson och Stéenhoff*, masteruppsats, Södertörns högskola, 2010.
<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:325200/FULLTEXT01.pdf> (hämtad 2017-03-27).

Nationalencyklopedin, "Den oscariska tiden", *Sverige* (www).
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/sverige> (hämtad 2017-04-21).