

Den lärda kvinnans onaturlighet

**En undersökning av mönster i porträtteringen av
den lärda kvinnan i teaterhistorien**

Av: Jenny Skoglund

Handledare: Amelie Björck
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Kandidatuppsats 15 hp
Litteraturvetenskap | HT 2019



Abstract

This essay is called *The unnatural learned woman: an examination of patterns in the portraying of the learned woman in theatre history* and it examines what patterns in the portraying of learned women that can be found in theatre history, by looking at a few selected dramatic plays, with a time span that goes from ancient Greece to the 1980s. The term “learned woman” includes women with knowledge that is comparable with educated knowledge, such as philosophy, science and mathematics, law, politics and so on, and knowledge that gives the woman social power, like wit or strategic thinking. I also discuss how the concept of knowledge is looked upon, and how eligible knowledge is a social construction, by using Foucault’s *Power/knowledge: selected interviews and other writings 1972–1977*. The plays I have read are the following: *Antigone* (442 BCE) by Sophocles, *Medea* (431 BCE) by Euripides, *The Learned Ladies* (1672) by Molière, *True women* (1883) by Anne Charlotte Leffler, *Hedda Gabler* (1890) by Henrik Ibsen and *Top Girls* (1982) by Caryl Churchill. Given the macro-historic perspective that I am using, it follows that I am not doing an in-depth survey that covers every part of the history, but rather a search for long-term trends or patterns that are used when establishing the learned woman in relation to prevailing gender structures. My theoretical question is the following: What patterns can be found in the portraying of “the learned woman” in the history of Western theatre, and what do they say about the connection between gender and knowledge and power and knowledge? I discuss the results of my analyzes in three aspects: the contrast of the “learned woman” and the “natural woman”, the rise and fall of the learned woman and whether the learned woman is forced to start acting like a natural woman in the end of the plays.

Key-words: theatre history, knowledge, power, learned women, gender structures, *Antigone*, *Medea*, *The Learned Ladies*, *Hedda Gabler*, *True Women*, *Top Girls*.

Innehåll

Abstract

1. Inledning	4
Syfte och metod	5
Begrepp och material	6
Tidigare forskning	8
2. Teoretisk grund	10
Foucault om kunskapsbegreppet	10
Kunskap på teaterscenen	12
3. Analys: Porträttering av lärda kvinnor samt deras situation i utvald dramatik	13
<i>Top Girls</i>	13
<i>Hedda Gabler</i>	14
<i>Sanna kvinnor</i>	16
<i>Lärda kvinnor</i>	17
<i>Medea</i>	19
<i>Antigone</i>	21
4. Slutdiskussion	23
Lärd kvinna kontra naturlig kvinna	23
Den lärda kvinnans fall	24
Oskadliggörande av den lärda kvinnan	25
5. Sammanfattning	26
Litteratur	27

1. Inledning

Jag fascineras av teaterns långa historia! Vi läser och spelar historisk dramatik än idag: vi gråter med *Romeo och Julia* och känner smärtsamt igen oss i deras sorgliga kärlekshistoria, vi skrattar åt Molières komedier och vi våndas över Oidipus fördömda liv. Vi lever i teaterhistorien, interagerar ständigt med den samtidigt som teatern antar nya former och skepnader hela tiden. Teatern lever än, fastän den många gånger ansetts gå mot sin död. Mycket har hänt sedan Euripides tävlade med sina stycken i Dionysosfestivalen, teater och samhälle har förändrats. Men teatern, som en del av samhället, skapar, vidmakthåller och förhandlar de konstruktioner som vi ständigt mäter oss emot. Teaterhistorien är med i konstruktionen av kön och kunskap, konstruktioner som upprepar sig, ratas för att sedan återkomma. Tankar och funderingar kring detta har länge legat och grott i min hjärna, eftersom det kvinnliga könets konstruktion i relation till dramatikens historia alltid intresserat mig.

Kunskap och det kvinnliga könet har varit heta diskussionsämnen de senaste århundradena. Att det kvinnliga och manliga väsendet har skiljts åt sedan teaterns födelse är något vi är medvetna om. Under den grekiska antiken trodde man att det ursprungligen bara fanns ett kön, det manliga, och att kvinnan endast var en sämre variant av det. Mannens fallenhet för rationalistiskt tänkande och filosofiska utläggningar hyllades, medan kvinnan, som tolkades utifrån sin kropp och relationen kropp/natur, mest skulle ägna sig åt att föda pojkar, skriver Peter N. Stearns i *Gender in World History*.¹ Trots att kvinnor (i viss mån) fick börja studera vid universitet och högskolor 1873 i Sverige skriver August Strindberg i *Likt och Olikt II* på 1880-talet att kvinnans hjärna "liknar barnets" och att kvinnor har ett "grövre nervsystem" än mannen, och därmed har närmare till känslor än förnuft.² Idag är diskussionen utvecklad och har ändrat karaktär. Kvinnor har tillgång till den kunskapsvärld som tidigare var förbjuden, men diskussioner kring relationen genus och kunskap finns dock kvar i modern tid.

Hur har dessa diskurser och praktiker hanterats av teaterhistorien? Det kan verka överväldigande med ett så pass stort historiskt perspektiv, men en av de saker jag gillar mest med teaterhistorien är dess långa, men ändå ständigt närvarande, historia. Vad finns det för

¹ Peter N. Stearns, *Gender in World History* (London: Routledge, 2000), s. 22.

² August Strindberg, *Likt och Olikt II* (Stockholm: Bonnier, 1913), s. 147.

mönster eller modeller, som upprepar sig, i teaterhistorien, gällande konstruktion av kön och kunskap?

Syfte och metod

Syftet med min uppsats är att undersöka vissa återkommande mönster eller grepp som jag tycker mig se i porträttering av ”den lärda kvinnan” i den västerländska dramatiken. Hur ser de pågående förhandlingarna kring kunskap, makt och kön utifrån dessa mönster ut i de dramer jag valt att analysera? I avsnittet ’begrepp och material’ ska jag närmare förklara begreppet ”den lärda kvinnan”, hur jag har använt det i min undersökning och vad denna kategori innehåller för kunskaper. På grund av det makrohistoriska perspektivets fallgropar har jag valt att göra vissa nedslag i teaterhistorien, eftersom jag är intresserad av relationerna mellan kön, kunskap och makt, och hur dessa diskurser och praktiker hanterats i teaterhistorien. Jag gör inte en kartläggning, utan tittar och funderar på hur dessa mekanismer ser ut i valda pjäser. Jag rör mig endast i den västerländska teaterhistorien, eftersom det är den jag lever i och är inläst i.

Känslan av att gamla konstruktioner och ideal kring lärda kvinnor fortfarande klamrar sig fast i vår tid har gjort att jag valt att testa att läsa teaterhistorien i omvänd ordning, det vill säga från de modernaste pjäserna till den äldsta, eftersom jag vill undersöka hur de strukturer som finns kring kunskap och makt går att följa bakåt i teaterhistorien. Det har hänt mycket sedan antika Greklands stormakt, men ändå går utvecklingen av jämställdhet långsamt. Min utgångspunkt blir en pjäs som skrevs efter vi klivit in i den andra vågens feminism som drev igenom viktiga sociala och ekonomiska reformer för kvinnor – *Top Girls*, skriven 1982. Vilka dramatiska mönster vad gäller kunskap och könskonstruktion är synliga i ett drama från denna tid? Och hur relaterar dessa mönster till tidigare förhandlingar kring det kvinnliga genus på scen, exempelvis dramatik från den tid då den första vågens feminister bröt sig fram och förändrade den traditionella kvinnliga könsrollen?

För min undersökning har jag valt ut verk som jag själv finner fascinerande och intressanta, där jag försöker ta fasta på hur förhandlingarna kring den lärda kvinnan ser ut. Vilka grepp använder dramatiken för att visa den lärda kvinnans natur? Hur framställs hon och vilka karaktärsdrag ges hon? Hur ser relationen mellan den lärda kvinnan och hennes maktstatus ut? Hur bemöts hon av samhället? Hur används dessa karaktärsdrag för att skapa intriger och situationer i den dramatiska berättelsen? Genom en närläsning av dramerna har

jag fått en föräning om att vissa mönster existerar i materialet, som rör framställningen av den lärda kvinnan. Jag inleder min analys med en genomgång av pjäserna och den lärda kvinnans plats i dem med fokus på centrala mönster. Jag diskuterar sedan de mönster som framträder och återkommer i materialet utifrån tre aspekter:

- kontrastering lärd kvinna och naturlig kvinna
- försvagande av den lärda kvinnan i syfte att ändra hennes eventuella maktposition
- oskadliggörande av den lärda kvinnan.

Begrepp och material

Angående begreppet lärda kvinnor har jag valt att i första hand analysera och diskutera de fall där en kvinnlig karaktär beskrivs och agerar bildat, det vill säga har kunskap som motsvarar utbildad kunskap, som går att läsa sig till på till exempel universitet eller motsvarande, och som ger social makt. De lärda kvinnorna har kunskap inom fält som inte anses tillhöra kvinnoklassade kunskaper, utan tillhör de ämnen som har varit och är mansdominerade, där framstående personer inom ämnet till största del har varit män: till exempel filosofi, teologi, psykologi, medicin, juridik, politik, naturvetenskap, språk och matematik, för att nämna några. Kunskap som helt enkelt inte har ansetts passade, utan till och med obegriplig, för den kvinnliga hjärnan. Jag har delvis valt att nämna en annan sorts kunskap, en icke-vetenskaplig, kvinnligt klassad kunskap som på annat sätt ger den kvinnliga karaktären i fråga en maktposition. Historiskt sett har det oftast handlat om kunskap som ansetts vara tecken på magiska eller övernaturliga drag, till exempel örtlära eller annan växtkännedom som kunde användas i bland annat medicinskt syfte. Annan kunskap som har ansetts, och delvis ännu gör det, vara kvinnoklassad är till exempel kunskap om barn och omvårdnad, handarbete såsom att sy, virka, sticka, att kunna ta hand om hem och familj samt kunskap om kropp och själ, inkluderat kunskap kring kosmetika och mode. Den ”naturliga kvinnan” är lärd inom dessa kunskapsområden. Dessa kunskaper, den kvinnoklassade, är dock inte något som jag har valt att fokusera på i min undersökning, eftersom denna slags kunskap i regel inte varit förknippad med samhällelig makt. Det jag har varit nyfiken på är de okonventionella lärda kvinnorna. De som har kunskap som ur ett maktperspektiv kan vara nyttig eller ge fördelar, till exempel snabbtänkthet, strategiskt tänkande eller god övertalningsförmåga. Kunskap är starkt kopplat med makt och därför har jag även sett på vilka olika sätt kunskapen leder till att de lärda kvinnor blir nedtryckta när de utmanar männen i spelet om maktpositionerna.

För att diskutera hur jag ser på begreppen ”kunskap” respektive ”kvinna” som konstruktion i dramatik och teaterhistoria tar jag avstamp i den franska filosofen Michel Foucault text och föreläsningar om kunskap, *Power/Knowledge*, samt den amerikanska professorn Sue-Ellen Cases bok *Feminism and Theatre*, där hon redogör för en feministisk teaterhistoria.³ Dessa texter används som teoretisk bakgrund i syfte att koppla ihop den generella synen och idén om kunskap och legitim kunskap med teaterhistorien. Eftersom min undersökning har ett feministiskt motiv blir Cases text relevant, då hon istället för att återge den västerländska teaterhistorien som den historiskt berättats ur en manlig synvinkel, skriver om den kvinnliga teaterhistorien. Hon berättar hur kvinnor har förekommit samt förbjudits i teatersammanhang, lyfter fram kvinnliga dramatiker samt redogör för vad som har utmärkt relationen kvinna och teater. Foucaults text diskuterar kunskapsparadigmen som en social konstruktion, och hur den hierarkiska ordningen konstrueras och hur kunskap värderas, till exempel hur vi definierar vad som anses vara ”värdelös” kunskap. Foucaults text använder jag för att lyfta fram perspektiv på vår syn på kunskap, vad det innebär att vara lärd, samt hur vi värderar vad som är viktigt kunskap och jämför med den kunskap som anses vara försumbar.

Gemensamt för de pjäser som jag har valt att göra en närläsning av är att de har karaktärer som jag anser klassas som lärda kvinnor, och som med sin kunskap får en viss social status som ger dem viss makt. Totalt analyserar jag sex pjäser, och jag har medvetet valt både manliga och kvinnliga dramatiker, för att se om det finns en skillnad i hur kvinnorna porträtteras. *Top Girls* (1982) av Caryl Churchill, har jag valt att citera i originalspråket engelska.⁴ Henrik Ibsen har många framstående kvinnliga karaktärer i sina dramer, jag har valt *Hedda Gabler* (1890), i en modern översättning av Klas Östergren.⁵ Anne Charlotte Leffler gör teater av politik när hon i slutet av 1800-talet skriver *Sanna kvinnor* (1883), som handlar om gifta kvinnors rätt att äga arv och egendom.⁶ Molière, med sina populära komedier, tillhör franskklassicismen. Jag har valt ett av hans mindre kända verk, *Lärda kvinnor* (1672), i svensk översättning och tolkning av Allan Bergstrand från

³ Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (New York: Routledge, 1988); Michel Foucault, *Power/knowledge: Selected Interviews and other Writings 1972–1977* (New York: Pantheon, 1980).

⁴ Caryl Churchill, *Top Girls* (London: Methuen Drama, 1982).

⁵ Henrik Ibsen, ”Hedda Gabler”, *Samtidsdramatik 2*, övers. Klas Östergren (Stockholm: Norstedts 2008), s.117–212.

⁶ Anne Charlotte Leffler, ”Sanna kvinnor” i *Det moderna genombrottets dramer*, red. Margaretha Fahlgren och Yvonne Leffler (Lund: Studentlitteratur, 2007), s. 89–125.

1965.⁷ Pjäsen är skriven på rimmad vers, vilket gör att den kan skilja sig en del från originaltexten. Eftersom jag inte kan franska går jag tyvärr miste om originalet, men uppmanar förstås den som kan språket att läsa den franska versionen. *Medea* (431 f.Kr.) av Euripides och *Antigone* (442 f.Kr.) av Sofokles bygger båda på myter från antikens Grekland. *Medea* finns i flera upplagor och översättningar, jag har läst Agneta Pleijel och Jan Stolpes från 1995, som är den senaste.⁸ Jag använder mig av två översättningar av *Antigone*, Hjalmar Gullbergs översättning från 1935 och Björn Collinders från 1965, eftersom de skiljer sig lite åt men båda är värda att läsa.⁹

Tidigare forskning

Eftersom mitt urval av pjäser är brett finns det naturligtvis mycket forskning kring dem. Jag har valt att lyfta fram den som undersöker kvinnans position i dramatik av de dramatiker vars verk jag använder mig av. Jenny M. Djungjung och Yap Bie Yong diskuterar i ”Feminist Perspective of cross-gender power relation in Caryl Churchill’s *Top Girls*” cross-dressingens effektivitet i *Top Girls*, och hur kvinnorna i pjäsen antingen väljer att använda sig av maskulinisering eller att anpassa sig efter den traditionella kvinnorollen för att få makt.¹⁰ Sally Ledger, professor i litteratur, skriver om Ibsen, hans verk och hans författarskap i *Henrik Ibsen*.¹¹ Jag använder mig av hennes analys av Hedda Gabler i det avsnitt hon diskuterar Ibsens porträttering av kvinnor.¹² I avhandlingen *Dramats teknik och könsideologi: Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* skriver Mona Lagerström om Lefflers dramatik.¹³ Judy A. Hayden, professor i engelska och women’s studies, tar upp en intressant jämförelse mellan Molières *Lärda kvinnor* och den pjäs som ansågs vara ett plagiat av den, den engelska författaren Aphra Behns *Sir Patient Fancy*. Hayden skriver i ”Of

⁷ Molière, ”Lärda fruntimmer”, *Komedier Bd 5*, översättning Allan Bergstrand (Malmö: Allhem, 1965), s.175–309.

⁸ Euripides, *Medea*, övers. Agneta Pleijel och Jan Stolpe (Lund: ellerströms, 2012).

⁹ Sofokles, ”*Antigone*”, i *Kung Oidipus/Antigone*, övers. Hjalmar Gullberg (Stockholm: Norstedts 1935), s. 101–171.; Sofokles, ”*Antigone*”, i *Antigone/Filoktetes*, övers. Björn Collinder (Uddevalla: Bohusläningens AB, 1965), s. 19–68.

¹⁰ Jenny M. Djungjung och Yap Bie Yong, ”Feminist Perspective of Cross-Gender Power Relations in Caryl Churchill’s *Top Girls*” *K@ta: A Biannual Publication on the Study of Language and Literature* 4:2 (2002), s.160–178.

¹¹ Sally Ledger, *Henrik Ibsen* (Tavistock: Northcote House Publishers Ltd, 2004).

¹² Ledger 2004, s. 33–45.

¹³ Mona Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi: Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* (Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, 1999).

Privileges and Masculine Parts: The Learned Lady in Aphra Behns Sir Patient Fancy” om hur Molière använder dramatiska grepp för att förlöjliga de lärda kvinnorna i sin pjäs, vilket blir intressant för min undersökning.¹⁴ Helene P. Foley, professor i klassiska studier, skriver om kvinnor i de antika grekiska tragedierna i *Female acts in Greek tragedy*, där hon bland annat diskuterar *Medea* och *Antigone*.¹⁵ Björn Sundberg, docent i litteraturvetenskap, tar också upp hur den fiktiva grekiska kvinnans plats på teaterscenen blev den verkliga grekiska kvinnans ingång till det offentliga livet, i ”Atens kvinnor äntrade samhället från scenen”.¹⁶ Jag använder hans text i samband med läsningen av *Medea*.

Vad gäller forskning kring ämnet lärda kvinnor i dramatiken har jag inte hittat lika mycket. Men både Ledger och Hayden nämner den lärda kvinnan i specifika dramer i sina verk. För generell feministisk litteratur om konstruktioner kring genus, patriarkala strukturer och kvinnans underordnade ställning finns Simone de Beauvoirs *Det andra könet* från 1949 som har varit en stor inspirationskälla för det moderna feministiska tänkandet.¹⁷ Judith Butler är ett annat betydande namn för forskning kring genus, sexualitet och queerteori i kultur, men också för den moderna feminismen generellt. Butler har skrivit många verk kring ämnet, bland annat *Gender trouble* och ”Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory”, där hon förklarar hur genus konstrueras och ageras.¹⁸ Andra som har skrivit om det kvinnliga genusets porträttering i litteratur och dramatik är till exempel Ann Söderlund i *Att konstruera en kvinna*.¹⁹

¹⁴ Judy Hayden, ”Of Privileges and Masculine Parts: The Learned Lady in Aphra Behn's Sir Patient Fancy”, *Papers on Language and Literature* 42:3 (2006), s. 317–331.

¹⁵ Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy* (Princeton: Princeton University Press, 2001).

¹⁶ Björn Sundberg, ”Atens kvinnor äntrade samhället från scenen”, *Svenska Dagbladet* (SvD) 10/2 2002.

¹⁷ Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, översättning Adam Inczedy-Gombos och Åsa Moberg (Stockholm: Norstedts, 2002).

¹⁸ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1999); Judith Butler, ”Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, i *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, red. Sue-Ellen Case (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990) s. 270–282.

¹⁹ Ann Söderlund, ”Att konstruera en kvinna”, *Edda* 02 (2002), s. 231–236.

2. Teoretisk grund

*”Utbildningen för kvinnor ska alltid vara relaterad till män.
För att behaga, för att vara oss behjälpliga, för att få oss att
älska och uppskatta dem, för att utbilda oss när vi är unga, för
att ta hand om oss som vuxna, för att ge oss råd, för att trösta
oss och för att göra vårt liv enkelt och behagligt”
- Jean-Jacques Rousseau (1712–1778)²⁰*

Vad är kunskap? Hur ser vi på det? Kunskap är inte något statiskt och absolut, utan begreppets räckvidd har förändrats genom tiderna. Den hierarkiska ordningen inom kunskap varierar beroende på i vilket samband man talar om. Till exempel värdesätts en viss sorts kunskap högre i vissa sammanhang, men anses mindre värd i andra.

Foucault om kunskapsbegreppet

Michel Foucault diskuterar begreppet kunskap och hur vår syn på kunskap har förändrats. Han kopplar även kunskap till maktbegreppet, tydligast i sin föreläsningsserie *Power/Knowledge* från 1972, där han redogör för sin forskning och tankar kring ämnet. Kunskap är historiskt betingat, menar Foucault, och formas av den enhetliga världsbild som för tillfället regerar. Hierarkin bestäms av enhetligheten av teorier som samspelar och bestämmer världsordningen av kunskap, argumenterar Foucault.²¹ Kunskap är alltså varken objektivt eller oföränderligt, även om den utgör sig för att vara det. Inom kunskapen råder dessutom hierarkisk ordning, menar Foucault. Längst ned finns den kunskap som avfärdats, den som hamnat ”beneath the required level of cognition or scientificity”, men som istället för att ses som strunt eller mindre viktig, bör den ses som kunskap som inte passar in i den kunskapshierarki som bestäms utifrån samtida världsbilder.²² Idén om överlägsen kunskap är således konstruerad, och därmed inte natur eller något naturligt, konstant eller statiskt, som bara är. Vidare lyfter Foucault den kunskap som har hamnat utanför denna ansedda ”klassificerade kunskapen”. Den kunskap som skrivs och trycks i böcker men väljs bort och glöms bort, kunskap vars böcker ”are no sooner printed than they are consigned to the shelves

²⁰ Världens historia, *Historiens största mysterium är en kvinna*, 2017-03-24, <https://varldenshistoria.se/samhalle/historiens-storsta-mysterium-ar-en-kvinna> [hämtad 2020-01-03].

²¹ Foucault 1980, s. 81.

²² Foucault 1980, s. 82.

of libraries where they thereafter lie dormant to be taken up only some centuries later”.²³ Foucault förklarar att denna underordnade kunskap har bortsetts ifrån eftersom den ansetts vara bristfällig eller otillräcklig, den avfärdas som otillräckligt utarbetad eller inte tillräckligt teoretiskt utformad. Men istället för att se denna kunskap som bristfällig bör den ses som något helt annat, menar Foucault. I och med att vi kritiserar, utmanar och ifrågasätter samhällsordningar och världsbilder skapar vi plats för dessa kunskaper, som annars inte har kunnat träda fram.²⁴ Men vilken är då denna kunskap och till vilka har den tillhört?

Kvinnans plats har historiskt sett mest funnits i de privata rummen, med få undantag. Från antiken fram till modern tid har kvinnor stängts utanför publika utrymmen, där lärdom och bildning spelar en central roll: diverse myndigheter, det militära, akademier, politiska sammanhang, ämbeten av olika slag, generella maktpositioner, arbetsplatser, diskussionsgrupper, kulturfärer och så vidare. Kvinnor förbjöds att fysiskt vistas i dessa publika utrymmen, men hindrades dessutom från att engagera sig eller utöva särskilda intressen. Graden av detta har självklart varierat beroende på vilket tidsepok samt vilket land det handlar om, men det som finns gemensamt i tid och rum är att kvinnor har hindrats från att fullt beträda de publika rummen. Sue-Ellen Case skriver i *Feminism and theatre* att det var just detta som gjorde att feministiska kritiker intresserade sig för vad som fanns att hitta i de rum som kvinnorna var tillåtna att vistas i, det vill säga i de privata utrymmena som oftast betyder hemmet.²⁵ I den privata sfären har kvinnor kunnat utbyta kunskaper, ägna sig åt läsning, och att vara kreativa och utöva kultur av olika slag. Det är i dessa utrymmen som den specifika ”kvinnliga kunskapen” blir till och avgränsas. I de kunskapsfält som männen inte ansåg betydelsefulla kunde kvinnan ta sin plats och utvecklas inom, det vill säga typiska kvinnoyrsslor såsom broderi, textilarbete, viss typ av skrivande, matlagning och så vidare.

Foucault beskriver vad han kallar för ”insurrection of subjugated knowledges”, jag översätter det till ”uppror av underordnade kunskaper”.²⁶ För att koppla detta ”uppror” till vår samtid kan vi se att intresset har växt för många av dessa ”värdelösa” kunskaper som länge, och fortfarande, har en underordnad ställning. Denna sorts kunskap är starkt förbunden med kunskap som anses klassad som kvinnlig kunskap, eftersom kvinnor ”fick lov” att ägna sig åt den kunskap som män inte ägnade sig åt, alltså den kunskap som inte kvalificerades som

²³ Foucault 1980, s. 79.

²⁴ Foucault 1980, s. 82.

²⁵ Case 1988, s. 6.

²⁶ Foucault 1980, s. 81.

viktig kunskap. I och med att feminismen har blivit mer utbredd och numera har en stark position har denna sorts kunskap kunnat etablera sig. Jag skulle vilja kalla den försumbara kunskapen för den kvinnliga kunskapen, eftersom den har tillhört kvinnorna. Men när kvinnlig kunskap har legitimerats av män, har den klättrat upp i kunskapshierarkin och därmed lösgjort sig från stämpeln av att vara en lägre stående kunskap som kvinnor ägnat sig åt. Ett exempel är textilarbete av olika slag, som anses vara ett kvinnligt kunskapsområde, men även där finns det hierarkiska skillnader mellan manliga och kvinnliga utövare. Kvinnor sysslade med folkligt broderi, medan högreståndsbroderiet, som ansågs finare och mer moderiktigt, tillhörde manliga hantverkare.²⁷ Kvinnans bundenhet till de privata rummen, till hemmet, har begränsat och avgränsat de kunskapsområden hon kunde ta del av.

Kunskap som kvalificerar en som lärd vid en tid kanske inte gör det vid en annan tid. Hur och vem som är lärd är således en överenskommelse, och det betyder att kunskapen och kunskapens makt ständigt förhandlas även i kulturen. Utifrån Foucaults resonemang torde det således gå att undersöka två olika sorters lärda kvinnor i dramatiken. Den ena slår sig in i de patriarkala strukturerna och ”höjer sig” till männens nivå, ”inkräktar” på deras kunskapsområden och är lärd inom de vetenskapliga områdena, med en kunskapsnivå som motsvarar en akademisk utbildning. Den andra kvinnan, den naturliga kvinnan, är lärd inom andra områden än de överlägsna kunskaperna och besitter kunskaper som är icke-vetenskaplig och istället tillhör vad som klassats som kvinnlig kunskap. Som tidigare nämnt kommer jag att fokusera på den förra, de lärda kvinnor som har kunskap som står högt upp i kunskapshierarkin.

Kunskap på teaterscenen

Kvinnorollen i teatern har sedan antiken präglats av den manliga blicken. Eftersom riktiga kvinnor blivit undantryckta från de offentliga rummen behövdes en fiktiv kvinnoroll skapas som kunde användas i teatern, förklarar Case.²⁸ Kvinnan som syns utanför det privata rummet är således gjord av män, för män, fortsätter Case, och skall därmed inte jämföras med hur riktiga kvinnor faktiskt levde, betedde sig och såg ut. Traditionen och klassiska pjäser blir därför enbart ännu ett sätt för patriarkala strukturer att fastställa den ”naturliga” kvinnorollen,

²⁷ Nordiska museet, *Broderier*, u.å., <https://www.nordiskamuseet.se/artiklar/broderier> [hämtad 2020-01-03].

²⁸ Case 1988, s. 7.

skriver Case. Vad hon, i linje med Foucault, påminner oss om är att teatersituationen, och vad som är möjligt att göra och säga i densamma, är historiskt betingad av sina ideologiska begränsningar. Den manliga dramatiker har ansetts ha en objektiv blick – Ibsen ansågs veta mer om kvinnan än kvinnor själv – men någon objektiv blick är inte möjlig, och därför bör även dramatiker som hyllats för äktheten i sina kvinnoporträtt analyseras.²⁹ Teater är inte verklighet, men ett område där konstruktioner av genus, kunskap och makt förhandlas, konstrueras och bekräftas, och ska därför tas på allvar. Lärda kvinnor som är bildade inom ämnen som enligt överensstämmande konventioner inte passar dem finns i teaterhistorien. På vilket sätt framställs de och med vilka dramatiska grepp fräntas de sin potentiella makt?

3. Analys: Porträttering av lärda kvinnor samt deras situation i utvald dramatik

Top Girls

I Churchills *Top Girls* figurerar verkliga porträtt av historiska kvinnor som verkat i manliga sammanhang. Pjäsen handlar om Marlene, en framgångsrik affärskvinna i London under tidigt 80-tal, som i första akten håller en middag för historiska framgångsrika kvinnor som på ett eller annat sätt har behövt offra sin modersroll för sin karriär, antingen frivilligt eller på grund av tvång. I tredje akten reser Marlene hem till sin barndomsstad, för att hälsa på sin syster Joyce och sitt systerbarn, Angie. Det avslöjas att Angie i själva verket är Marlenes biologiska dotter som hon lämnat bort till Joyce när Angie bara var ett spädbarn. Pjäsen förhandlar kring den konstruerade idén om valet mellan karriär och barn för en kvinna, och hur detta val definierar det kvinnliga könet. Diskussionen känns uråldrig, men samtidigt gör den sken av att aldrig förr varit så aktuell.

Det finns en tydlig kontrast mellan rollerna Marlene och Joyce. Deras relation är infekterad av flera år av osämja och delade meningar kring känslomässigt påfrestande minnen. Det finns mycket som ligger bakom deras laddade relation men det som blir intressant i min undersökning är deras profilering som den lärda kvinnan respektive den naturliga kvinnan. Joyce, som är mamma åt Angie, har stannat kvar i staden de växte upp i, tar hand om och träffar regelbundet sin och Marlenes gamla mamma samt har ”koll” på vad

²⁹ Ledger 2004, s. 33.

som hänt sedan Marlene flyttat hemifrån. Hennes viktigaste uppgift blir omhändertagande och omvårdnad, att se till att de som behöver hjälp får det och inte prioritera sig själv, vilket tyder på att hon meriterar sig som en naturlig kvinna och inte verkar ha någon speciell karriär eller utbildning som tyder på att hon är lärd. Marlene å andra sidan har lämnat idén om familj bakom sig när hon flyttat därifrån. Hon anser sig vara smartare än Joyce – ”you were jealous of me because I was the [...] little one and I was clever” – och beskriver ett liv med barn och äktenskap som ett ”låst” liv.³⁰ Ett barn hade förhindrat henne från att kunna bli den lärda kvinnan hon siktat mot att bli. ”I’ve had two abortions”, berättar Marlene, och tillägger att hon inte vill ha barn.³¹ Hon har inte koll på eller visar något intresse för vad som hänt Joyce eller Angie, eller någon annan, sedan hon sist hälsade på. Marlene anklagas av sin syster för att vara självcentrerad och anse sig vara bättre än andra: ”[...] you’re ashamed of me if I came to your office, your smart friends, wouldn’t you, I’m ashamed of you, think of nothing but yourself [...].”³² Blir hennes handlingar själviska eftersom hon inte följer den naturliga kvinnans omvårdande kall? Eller är Marlene en egoistisk person? Ser man till karaktären Angies kan man ana att hon lidit viss skada av Marlenes val, och det går möjligtvis att ana ett mönster i hur den lärda kvinnans intentioner porträtteras som själviska när jag läser tidigare skriven dramatik. Har den lärda kvinnan en självisk agenda?

Hedda Gabler

Knappt hundra år innan *Top Girls* utspelar sig skriver Henrik Ibsen *Hedda Gabler*. Pjäsen handlar om Hedda Tessman, och utspelar sig under det dygn hon tillbringar i sitt nya hem, nyss hemkommen från sin bröllopsresa. Hon har gift sig med Jörgen Tessman, en tämligen torr forskare som man senare får reda på att hon valt att gifta sig med endast för att hon visste att han skulle kunna försörja henne. Efter en lång bröllopsresa har de nu anlät till sitt nya hem. Thea Elvsted, en gammal skolkompis till Hedda kommer till huset och berättar att hon är förälskad i Ejlert Lövborg, en av Heddas tidigare kärleksaffärer, och som senare även han anländer till huset. Ejlert jobbar på en bok och visar sig vara en kandidat till samma stipendium som Jörgen strävat efter, och denna bok är långt bättre än Jörgens. Ejlert är en nykter alkoholist, men Hedda hetsar Ejlert till att festa och dricka för mycket en kväll, och

³⁰ Churchill, 1982, s. 78.

³¹ Churchill 1982, s. 81.

³² Churchill 1982, s. 85.

Ejlert tappar i onyktert tillstånd bort sin bok. Hedda kommer över boken och bränner upp den. Hon lånar sedan ut sin pistol till Ejlert när han kommer till henne i djup ångest och berättar om den borttappade boken. Hedda, Jörgen och Thea får reda på att Ejlert blivit skjuten, eller råkat skjuta sig själv, och avlidit. Jörgen och Thea vill återskapa Ejlerts bok till hans minne, Hedda går och spelar piano och tar sedan sitt liv.

Heddass sarkastiska repliker, hur de andra konverserar med henne samt hennes agerande i överlag talar för att hon är en lärd kvinna. Att hon inte tillhör den naturliga kvinnorollen är uppenbart, då hon avfärdar och avvärjer kommentarer och samtalsämnen som leder in på hennes och Jörgens gemenskap i äktenskapet och hur hon förväntas att intressera sig för och omvårda hennes make – ”Nej tack, jag klarar mig”, ”Oss? Blanda inte in mig” – men även hur hon faller syrliga kommentarer som förlöjligar honom samt hur hon i smyg hånar honom för hur han talar till henne.³³ Hon är inte intresserad av det som förväntas att hon ska vara intresserad av: sin man och familjelivet, omvårdnad av huset och att börja föda barn och starta en familj. Hon äger flera vapen och leker med dem när hon är uttråkad. Hedda är, som lärd kvinna, bara intresserad av den sociala statusen och ekonomiska möjligheterna som Jörgen innebär. Men eftersom det nu inte längre är säkert att Jörgen får stipendiet, och därmed står utan pengar men med skulder efter bröllop och husköp, kan han inte längre erbjuda Hedda den lyx och flärd han lovat henne. Hedda, som redan porträtteras så pass uttråkad och rastlös i sitt nya hem att hon mest nonchalant ligger ner och knappt orkar ställa sig upp, blir besviken. Hon faller hånande kommentarer om Jörgens torra personlighet, sedan nämner hon sina pistoler, att hon iallafall har dem att muntra upp sig med.

Sally Ledger diskuterar Ibsens författarskap och kvinnoporträtten i hans dramatik i *Henrik Ibsen*. Angående Hedda Gabler menar Ledger att hennes förtryckta situation grundar sig i hennes undertryckta sexuella driv, vilket leder till att hon begår självmord. Ledger skriver att Lövborg figurerar som en erotisk dröm, och att Hedda med Ejlerts sexuellt laddade berättelser får snudda vid en värld som hon aldrig fullt kommer kunna ta del av.³⁴ Men det är inte bara längtan efter sexuell frihet som lockar Hedda, hon kommer heller aldrig få ta del av den värld som både Ejlert och Jörgen lever i, där de kan forska och skriva om lärda ting.

Ibsen synliggör förvisso den borgerliga kvinnans situation, skriver Ledger, vilket är en utveckling i dramatikens kvinnoporträtt. Dock visar Ibsen den fångade kvinnan, tillägger

³³ Ibsen, 2008, s. 128; s. 163.

³⁴ Ledger 2004, s. 38.

Ledger, den undertryckta kvinnans situation istället för den fria.³⁵ Han ger henne aldrig någon lösning eller väg ut från sin situation. Detta är ett återkommande problem för den lärda kvinnan i dramatiken. Hon står inte som vinnare i slutet av pjäsen. Antingen straffas hon på något sätt, eller så tar hon sitt öde i sina egna händer, antingen via suicid eller genom att döda någon annan, eller sina barn.

Sanna kvinnor

Även Berta, i *Sanna kvinnor* av Anne Charlotte Leffler, råkar ut för den lärda kvinnans missöde. Hon är, med sitt läshuvud och sin strävan efter hårt arbete, en lärd kvinna. I *Sanna kvinnor* får Bertas mamma, Fru Bark, ta emot ett arv från en avliden släkting. Berta insisterar på att hennes mamma ska skriva över arvet så att det tillhör Berta, och inte Bertas pappa, Bark, som spelar bort och dricker upp de pengar han kommer över, och gör upp en plan som går ut på att ge modern rätt till de pengar som skänks henne i ett arv.

Berta och hennes syster Lissi är varandras motpoler. Lissi, som är tre år äldre än Berta, arbetar inte utan är gift och har två barn. Hon står för de gamla idealen och beskrivs som en sann kvinna, alltså en naturlig kvinna, av både Bark – ”Lissi är en sann kvinna – hon som modern” – och sin man Wilhelm ”men min lilla hustru hör lyckligtvis inte till den sortens kvinnor [lärda kvinnor, min anm.] – hon är sant kvinlig och tillåter mig att glida utföre så mycket jag vill.”³⁶ Berta å andra sidan, beskrivs som skarpsint men bitter: ”Lissi har just aldrig varit utrustad med särledes stor skarpsinnighet. – Berta skulle inte så missförstått mig.”³⁷ Men Lissi lämnar Wilhelm när hon får reda på att han är otrogen mot henne. Berta strålar – hennes mamma ska behålla arvet, hennes syster bryter sig loss från den naturliga kvinnans roll och hennes framtid ser ljus ut, då hon avfärdat giftermål från kamrer Lundberg och istället behåller sin myndighet. Dock slutar pjäsen i en slags återställandets dramaturgi. Lissi går tillbaka till Wilhelm, Fru Bark ger vika och berättar för sin man om planerna med arvet och Berta står snopet ensam, sviken av sin mor och utan framgång, i slutet av dramat. Bark förödmjucar Berta inför alla i familjen i en monolog i slutscenen, och anklagar Berta för att endast tänka på sig själv: ”Det var inte rätt af dig att öfvertala din mor till en sådan handling – att gifva dig de pengar, som med rätta tillkommo din far – det var orätt också mot

³⁵ Ledger 2004, s. 35.

³⁶ Leffler 2007, s. 122, 119.

³⁷ Leffler 2007, s. 119.

dina syskon, ty hvarför skulle du ha dessa pengar ensam” och skålar över att han har fått tillgång till pengarna, samt att Lissi gått tillbaka till Wilhelm.³⁸ Bertas kunskaper anklagas för att användas i girig list. Här ser vi ännu en gång hur den lärda kvinnan i dramatiken porträtteras med egoistiska intentioner. Eftersom hon inte längre ser en chans till att få pengarna överväger hon till och med att acceptera Lundbergs förlovning. Från att ha haft en överlägsen maktposition möter Berta motstånd från både de manliga och kvinnliga karaktärerna och förlorar därmed sitt övertag.

Lärda Kvinnor

En liknande situation, och en återställandets dramaturgi, hittar vi i *Lärda kvinnor* (tidigare *Lärda fruntimmer*, original *Les Femmes Savantes*), som Molière skriver i begynnelsen av upplysningens starka tro till kunskap och vetenskap. I *Lärda kvinnor* fokuserar handlingen på en familj där de två systrarna Henriette och Armande befinner sig i ett triangeldrama med Clitandre, som nu frågar om Henriettes hand men tidigare var förälskad i Armande. Deras far, Chrysale, stödjer Clitandres intresse för Henriette medan deras mor, Philaminte, hellre ser hennes döttrar gifta sig med någon lärd, nämligen poeten Trissotin. Armande förbannar sin syster över hennes längtan efter äktenskap: ”Har du så simpel smak? Kan du väl tro och tycka att något så vulgärt som äktenskap ger lycka?”³⁹ Men Henriette vill äkta Clitandre och menar att det är okej att de inte har samma mål i livet: ”Flyg du med ditt geni och dina ambitioner till vetenskapernas sublimes regioner! Men låt mig följa fritt min enklare natur och smaka livets fröjd bak hemmets trygga mur!”⁴⁰ Även deras föräldrar är oense om Henriettes vilja. Chrysale är bestämd i sitt beslut att Henriette ska giftas bort med Clitandre, eftersom han är trött på att hans hustru kör över honom med sina beslut: ”Det är ju för eländigt att underkasta sig en kvinnas vilja ständigt.”⁴¹ Philaminte å andra sidan vägrar att låta sig kuvas. I sista akten är det dags att bestämma vem Henriette ska äkta. Philaminte föreslår Trissotin medan Chrysale föreslår Clitandre. Ariste, Chrysales bror, som håller med Chrysale, meddelar plötsligt att familjens förmögenhet har gått förlorad i juridiska processer. Trissotin visar sitt rätta jag då han snabbt avblåser frieriet och smiter när han får reda på att han inte längre gifter in sig i en förmögen familj. Philaminte blir imponerad av att Clitandre fortfarande vill gifta

³⁸ Leffler 2007, s. 122.

³⁹ Molière 1965, s. 179.

⁴⁰ Molière 1965, s. 182.

⁴¹ Molière 1965, s. 227.

sig med Henriette och godkänner skamset deras förhållande. Ariste erkänner att hans meddelande var en lögn, att han ville att just Trissotin skulle avslöja sin lömska plan om han fick reda på att inga pengar fanns. Pjäsen slutar med Henriettes och Clitandres äktenskap.

Molières pjäs är intressant på många vis: relationen mellan den lärda och den icke-lärda system, maktbalansen mellan Philaminte och hennes man, Trissotins stjärnstatus för de lärda kvinnorna samt den allmänna synen på de lärda kvinnorna är de aspekter jag kommer ta upp. Personerna i *Lärda kvinnor* erkänner sig tydligt till två motstridiga ståndpunkter. På ena sidan befinner sig Armande, Philaminte och Chrysales syster Bélise, som alla anser sig vara lärda kvinnor och värdesätter kunskap och förstånd högre än äktenskap och det den traditionella kvinnorollen medför. På andra sidan finns Henriette, Clitandre, Chrysale och Ariste, som tror på traditionella ideal, där äktenskapet med tydliga distinktioner mellan manliga och kvinnliga uppgifter är viktigt, och som således värdesätter den naturliga kvinnan.

Armandes och Henriettes roller är, likt systrarna i de andra dramer jag läst, varandras motsatser. Armande, som brinner för kunskap och förstånd, är arrogant, högljudd och oresonlig inför sin systers trånande efter ett stabilt liv i äktenskap och moderskap: "[...] bara studier ger glädje som består! En mans slavinna! [...] Nej, välj Filosofin! Gift dig med Vetenskapen!"⁴² Henriette är lugn och mjuk. Hon är ödmjuk inför sin systers lärddhet, men menar att hon själv inte har något läshuvud och att de båda fått varsin del av deras mor, den lärda delen respektive den naturliga kvinnliga delen: "Så kan vi båda, trots våra olikheter, försöka likna mor i vissa enskildheter – du i den andliga elitens ädla sfär, jag i en jordisk krets med jordiska begär, du med att föda fram intelligensprodukter, och jag helt anspråkslöst mera konkreta frukter!"⁴³ Systrarna blir som vi tidigare sett representanter för två olika sorters konstruerade kvinnligheter – den fromma, omhändertagande, snälla naturliga kvinnan, och den elaka, sluga, snikna, giriga, kunskapsförstående lärda kvinnan. Eftersom kunskap är förbundet med makt ger lärdom vanligtvis en maktposition, men i fallet med den lärda kvinnan inskränks hennes chans till en maktställning eftersom hon förlöjligas och inte får chansen att ge ett seriöst intryck. Jag återkommer till detta när jag analyserar slutet av pjäsen och Trissotins stjärnstatus för de lärda kvinnorna.

⁴² Molière 1965, s. 181.

⁴³ Molière 1965, s. 182.

Döttrarna visar kvinnans tvådelade väsen, men deras mor, Philaminte, beskrivs som båda. Hennes roll blir unik i min undersökning, eftersom hon är den enda som förespråkar både lärdom och vetenskaplig kunskap, och dessutom lever i ett äktenskap och i en modersroll. I början av pjäsen har hon en stark ställning i familjen och hemmet, och kräver en jämställd relation med Chrysale: ”Du bör ta mitt parti som lojal äkta man [...]”⁴⁴ Men när intrigerna trappas upp och allt eftersom pjäsen fortskrider ändras maktpositionerna. När den lärda Trissotin avslöjas som en bluff dras även de lärda kvinnorna med i fallet. Deras kunskap visar sig vara otillräcklig, de kan ju inte ens skilja på sanning eller lögn, och deras lärda image ger dem inte längre samma höga status. Chrysale, som beklagat sig över sin hustrus position tar tillfället i akt och tar sin plats som högsta hönset i deras relation. Ordningen är återställd, vilket vi även kunde se hända när Berta underkuvades i *Sanna kvinnor*.

De lärda kvinnorna i Molières pjäs blir förlöjligade, menar Hayden.⁴⁵ Deras svärmande för Trissotin blir förnedrande och löjeväckande. Alla andra ser igenom hans bluff, med de lärda kvinnorna blir som besatta av hans höga ord. Bélise får dessutom för sig att män, genom att tala med henne, blir förälskade i henne, vilket får henne att framstå som vimsig och knäpp, och Philaminte vill tvinga Henriette att gifta sig med Trissotin mot sin vilja. Hayden menar att Henriettes roll är den enda kvinnan i hushållet som inte framställs på ett pejorativt sätt, och att hon då är den enda kvinnan som vänder sig från bildning och drömmer om äktenskap och familj visar hur den lärda kvinnan konstrueras i dramatiken.⁴⁶

Vad som står klart i Molières *Lärda kvinnor* är den återkommande kopplingen mellan makt och kunskap. Hur den lärda kvinnan kan, med hjälp av sin kunskapsnivå, slå sig upp och bryta sig in i ett annars manligt fält, men att hon lika snabbt kan falla tillbaka ner till sin underordnade position. Med den observationen går vi nu in i den sista delen av analysen.

Medea

Ett av det kanske kändaste kvinnoporträtten från antiken hittas i Euripides tragedi *Medea*. Medea är flyktingen från Kolchis som har förrått sin familj för sin make Jasons skull, och sedan flytt med honom till grekiska Korinth. Efter ett äktenskap och två barn får Jason chansen att gifta sig med dottern till Korinths konung, ett erbjudande som han inte kan tacka

⁴⁴ Molière 1965, s. 210.

⁴⁵ Hayden 2006, s. 319-320.

⁴⁶ Hayden 2006, s. 320.

nej till. Medea blir lämnad i enorm sorg med deras två söner, och landsförvisas av konungen, Kreon. Hon förgiftar barnen samt Jasons nya maka, som alla tre dör. Pjäsen slutar med att Medea rider iväg i en vagn som dras av drakar, och lämnar Jason ensam kvar. Euripides tragedi bygger på den grekiska myten om Medea, men i myten är det istället de upprörda invånarna i Korinth som dödar Medeas och Jasons barn, när de får reda på att hon mördat konungens dotter.

Medeas roll kan tolkas som lärd ur flera perspektiv. Hon lyckas lura sin familj, stjäla från dem och samtidigt lyckas hon fly undan deras rasande ilska. Hon äktar en man som ger henne tillträde till Grekland och makt över sitt eget hem. Men framför allt skiljer sig Medea från den naturliga kvinnan eftersom hon inte agerar som en. Hon är missnöjd med sin underställda position – ”Av dem som fått förstånd och liv är kvinnan mest beklagansvärd på jorden” – och hon är oersonlig med den naturliga kvinnans underställda plats i äktenskapet – ”vi måste först betala för att få en man, sen finna att vår kropp blivit slav hos honom.”⁴⁷ Hon lyckas omvandla sin oerhörda vrede efter Jasons svek till taktiskt tänkande, och hon agerar endast i syfte av egen vinning, och därmed inte för äktenskapets eller barnets bästa, vilket annars ses som kvinnans uppgifter: värna om hem, äktenskap och barn. Hon är slug, beräknande och handlingskraftig, vilket blir farliga egenskaper hos en lärd kvinna. Kreon uttrycker: ”Jag tampas hellre med en hetsig kvinna [...] än med en slug.”⁴⁸ Medea har planerat och styrt sitt liv, fram tills den dagen då Jason är otrogen och lämnar henne för en annan kvinna, som för honom även innebär ett statuslyft samt en försäkran om att kommande söner har kungligt blod. Det går även att tolka det som att Jason lämnar en lärd kvinna för en naturlig kvinna, vilket prinsessan kan beskrivas som.

Helene P. Foley argumenterar för Medeas rationella sida i *Female Acts in Greek Tragedy*, och förklarar att det är självklart för Medea att agera med en samlad och rationalistisk plan och inte i passionerad känslostyrt handlande. Att läsa rollen Medea som en kvinna i ett svartsjukedrama mellan en man och två kvinnor gör att man ser hennes monologer som en kamp mellan rationellt tänkande och känsla, men så är inte fallet, argumenterar Foley: ”Euripides’ Medea, whenever she explains her decisions, is proud of her intelligence and unashamed of the complex emotional and rational motives that she has for

⁴⁷ Euripides 2012, s. 24.

⁴⁸ Euripides 2012, s. 27.

her actions; throughout the planning of her revenge, passion and reason explicitly operate in concert.”⁴⁹ Det som vi kan se här är att Medea, genom sina handlingar, maskuliniseras.

Björn Sundberg, docent i litteraturvetenskap, skriver i ”Atens kvinnor äntrade samhället från scenen” att Medea har levt i tron om att hennes och Jasons äktenskap har respekterats och ingåtts på lika villkor från båda parterna, att de är jämlikar i sitt förhållande, men att Jason uppfattat det annorlunda.⁵⁰ Den grekiska mannen strävade efter heroiska gärningar och stor ära, vilket motiverar Jasons beslut att lämna Medea för en högre status. Men Medea, vars roll på många vis påminner om vad som mycket senare, under 1800-talet, kallas för den moderna kvinnan, blir chockad av Jasons handling då hon förskjuts och förnedras. Foley motiverar Medeas agerande med hänvisning till hur hon blir behandlad av Jason. Den tragiska utgången i Medea visar hur lärda kvinnor hämmas i sina relationer och äktenskap med män, när de inte behandlas som jämlikar, skriver Foley.⁵¹ Med Sue-Ellen Cases diskussioner kan vi konstatera att den lärda kvinnan – oavsett om hon fanns på riktigt eller ej i det grekiska samhället – konstrueras som en abnormitet inkompatibel med föreställningen om ett normalt äktenskap.

Det känns tillfredsställande att läsa att Medea flyger iväg i sin drakvagn upp mot himlen, och lämnar Jason kvar i sorg och bitterhet. Medea har tagit tillbaka sitt liv som en lärd kvinna, men går hon verkligen vinnande ur striden? För att kunna leva fritt och äga makten över sitt liv måste den lärda kvinna offra något, eftersom hon inte anses naturlig. Därför blir, som vi även såg i *Sanna kvinnor* och *Lärda kvinnor*, Medea ingen vinnare. I Medeas fall handlar det om att klippa de band som fånglar henne i den traditionella kvinnorollen, specifikt modersrollen. Hon offerar sina barn för sin vilja att kunna leva som lärd kvinna.

Antigone

Antigone är skriven av Sofokles och handlar om Oidipus dotter med samma namn. Antigone vill begrava sin bror Polyneikes, men förbjuds av Thebes kung, Kreon, från att göra detta, då han anser att Polyneikes var en förrädare. Antigone trotsar Kreons ord och begraver sin bror

⁴⁹ Foley 2001, s. 246.

⁵⁰ Sundberg 2002.

⁵¹ Foley 2001, s. 268.

ändå, trots hennes systers, Ismenes, avrådan. Kreon får reda på detta och fängslar Antigone, och pjäsen slutar med att Antigone hänger sig i fångenskap.

Jag tänker att vi i Antigone ser en liknande konstruktion av den lärda kvinnan som möter motstånd som vi har sett i senare dramatik, även om Sofokles gestalt kanske inte är en lärd kvinna i den mening att hon besitter akademisk kunskap. Att en kvinna har fräckheten, och intellekt nog, att opponera sig mot Kreon är för honom otänkbart. Han kallar henne för ”en ondsint kvinna”, och hindrar henne att ingå äktenskap med Haimon, Kreons son, eftersom hon inte längre är en kvinna: ”Säg inte ’henne’, ty hon finns ej mer.”⁵² Den lärda kvinnan porträtteras, som vi sett tidigare, som en dålig maka. Antigones planer och idéer betraktas dessutom som ”nyck”, som strunt och egentligen inget hotande för mannens position eftersom han står över henne – Antigones roll förlöjligas således, likt vad vi även läst i till exempel *Lärda kvinnor*. Hon tas inte på allvar, men måste ändå stoppas när hon går för långt och kan bli farlig, eftersom mannen aldrig kan undertryckas av kvinnan: ”Så bör man [...] ej ge vika för en kvinnas nyck. En man må störtas endast av en man. Det får ej heta, att oss kvinnor kuva.”⁵³ Det vill säga, den lärda kvinnan konstrueras som hotande och måste således oskadliggöras.

Ismene försöker varna sin syster om att utmana män om maktpositioner: ”[...] kom ihåg att vi har fötts till kvinnor: vår sak är ej att gå till strids mot män; och som en starkare står över oss, få vi fördraga detta [...]”⁵⁴ Ismene, som låter sig underkuvas och lever i den roll hon förväntas, blir Antigones motsats. Även här kan vi se hur konstruktionen av den grekiska kvinnan i teatern, som Case diskuterar, förhandlas i ett motsatsförhållande som vi även sett för Medea och den namnlösa prinsessan som Jason lämnar henne för, samt även hittar för systrarna i *Lärda kvinnor*, *Sanna kvinnor* och *Top Girls*.

Karaktärerna Medea och Antigone blir negationer till den patriarkala idealkvinnan, den naturliga kvinnan, och de blir icke-kvinnor som måste förskjutas, hindras eller dödas. Deras plats i det patriarkala samhället existerar inte, och därför blir deras utgång så pass förödande. Antigone måste likt Medea offra något för sin identitet som lärd kvinna, och för henne blir det sitt eget liv. Hon dör hellre än reducerar sig till mindre än vad hon är.

⁵² Sofokles 1965, s. 44; s. 41.

⁵³ Sofokles 1935, s. 137.

⁵⁴ Sofokles 1935, s. 106.

4. Slutdiskussion

Även om jag i denna text endast tittat på vissa väl utvalda pjäser, är det intressant att iakttä mönster eller samband mellan dem, i hur den lärda kvinnan konstrueras samt hur hon motarbetas. Jag har ordnat det jag har hittat i tre aspekter: kontrastering lärd kvinna och naturlig kvinna, försvagande av den lärda kvinnan i syfte att ändra hennes eventuella maktposition samt oskadliggörande av den lärda kvinnan.

Lärd kvinna kontra naturlig kvinna

Det kanske tydligaste mönstret jag funnit är att den lärda kvinnan konstrueras i kontrast till den naturliga kvinnan. Eftersom den lärda kvinnan fungerar som problemskapare ur ett dramaturgiskt perspektiv verkar hon bedömas mot sin ”neutrala” motpol: den naturliga kvinnan som är välanpassad och medgörlig. Detta syns i samtliga pjäser jag tittat på: systrarna Marlene och Joyce i *Top Girls*, Hedda och Thea i *Hedda Gabler*, systrarna Berta och Lissi i *Sanna kvinnor*, systrarna Armande och Henriette i *Lärda kvinnor*, Medea och prinsessan i *Medea* samt Antigone och Ismene i *Antigone*. I den dramatik jag läst råkar det i flera fall handla om två systrar, där den ena är lärd medan den andra tillhör en mer traditionell kvinnoroll. Om detta går att härleda till något annat skulle kunna vara en intressant utgångspunkt för vidare arbete av min undersökning.

Den naturliga kvinnan kan bli den lärda kvinnans rådgivare – till exempel hur Ismene ber Antigone att inte motsätta sig Kreon – eller någon hon borde bli mer lik – till exempel hur Berta uppmanas bli mer mer som sin syster. Den naturliga kvinnan kan i sin tur fungera som ett levande exempel för det den lärda kvinnan föraktar: undergiven mannen och låst i hemmet. Flera av de lärda kvinnor jag läst motsätter sig äktenskapet. Berta uppmuntrar både sin syster och sin mamma att bryta sig ur den traditionella kvinnorollens fängslande strukturer, lika så gör Armande när hon diskuterar sin systers kommande frieri.

Det går därutöver att se ett mönster i sambandet mellan den lärda kvinnan och hennes kärleksliv. *Medea* har lästs som ett kvinnligt svartsjukedrama och likaså blir Armande anklagad för att stoppa Henriette och Clitanders giftermål på grund av sin svartsjuka gentemot sin syster och sitt agg mot Clitanders slocknade intresse för henne. Armande vet, likt Berta i *Sanna kvinnor*, vad äktenskapet innebär. Systrarna diskuterar äktenskapet och

Armande frågar: ”Kan du besluta dig för varje konsekvens det order rymmer, säg?”⁵⁵ Ett äktenskap för den lärda kvinna innebär förvisso en maktställning i familjen – den gifta kvinnan styr över barn, tjänstefolk och hem – men Armande syftar på kvinnans begränsade ställning utanför hemmet och inför hennes man.

Den lärda kvinnans fall

Jag har lagt märke till att ett återkommande problem för de lärda kvinnor i dramatiken jag läst är att de inte står som vinnare i slutet av pjäsen. Ofta står de dessutom som förlorare, av olika slag, i slutscenen. Med förlorare menar jag att den lärda kvinnan antingen på något sätt står i en sämre position än hon gjorde i början, dels när det gäller makt men även generellt. Det kan handla om att hon misstros, utesluts, förlöjligas, eller straffas av någon närstående runt henne, som Armande, Philaminte, Berta eller Marlene, eller så tar hon sitt öde i sina egna händer, antingen via självmord eller genom att döda sina barn, som Antigone, Medea och Hedda. När kunskapen leder till makt blir den lärda kvinnan ”farlig”. Att frånta legitimiteten hos den lärda kvinnan genom att framställa henne på ett löjeväckande sätt eller låta hennes handlingar och beslut misslyckas, gör att hon förlorar den makten hon eventuellt hade.

Vad gäller moderskapet finns likheter mellan Medea och Hedda. För båda erbjuder äktenskapet mer frihet. Genom äktenskapet får de säkerhet och social makt som de inte kunnat få någon annanstans. Båda porträtteras som manipulerande, besitter den lärda kvinnans slughet och planerar för att det ska gå dåligt för andra. Båda gick in i äktenskapet med drömmar, om än olika, om ett friare liv samt i en maktposition som inte hade varit möjlig utan det, men finner sig nu fast i rollen som moder och som gift kvinna, vilket blivit som bojar som tynger ner dem. Hedda, som är nygift och gravid, står inte ut med tanken att endast definieras via sitt äktenskap eller moderskap. Hon kommer aldrig kunna ta sig ur den gamla kvinnorollen och ser ingen framtid i den och därför tar hon livet av sig, och sitt ofödda barn. Medea ser ingen framtid utan Jason, som skild kvinna kan hon inte återfå den makt äktenskapet gav henne, dessutom kan hon aldrig göra sig fri från den traditionella kvinnorollen så länge hon är en moder. Därför dödar hon sina barn.

⁵⁵ Molière 1965, s. 180.

Oskadliggörande av den lärda kvinnan

En annat sätt att oskadliggöra den lärda kvinnan och därmed frånta henne potentiell makt är genom återställandets dramaturgi.⁵⁶ Detta kan vi se hända med Berta i *Sanna kvinnor*, samt med Philaminte i *Lärda kvinnor*. Berta befinner sig i en underordnad position i början av pjäsen, men lyckas genom att använda sig av rådgivning och argumenterande tal få sin syster att lämna sitt äktenskap, samt sin mor att motsätta sig familjens patriarkala makt, herr Bark, och därmed öka sin sociala makt. Berta avfärdar dessutom kamrer Lundbergs frieri, då hon hellre behåller sin status som myndig kvinna, med den frihet som det ger jämfört med hur hon ser på äktenskapets fängslade liv. I slutscenen visar det sig dock att männen, vars sociala status har sjunkit sedan dramats början, tagit tillbaka sin sociala makt. Lissi och Fru Bark är tillbaka i den naturliga kvinnans underställda position i relation till maken, och Berta har fallit tillbaka till den position hon började i. Kanske har hon till och med tagit ett steg mot att bli en naturlig kvinna, eftersom hon överväger tanken att ingå äktenskap med Lundberg, eftersom det skulle ge henne ekonomisk trygghet. Ser man på Philaminte befinner hon sig i en slags matriarkal familjesituation, där hon är den som bestämmer över hem, tjänstefolk och sina döttrar, men hennes ord står även över hennes mans. Detta förändras däremot under pjäsens gång, då Chrysale ”tar tillbaka” platsen som familjens överhuvud. Det vi kan läsa av Berta och Philaminte är hur den lärda kvinnan ibland måste ”tuktas” under pjäsens gång, för att ordningen ska återställas och för att hon ska anpassa sig efter den sanna kvinnans natur.

Som avslutning tänkte jag ge en kort reflektion över min undersökning, samt göra en utblick mot samtida dramatik: var står den lärda kvinna idag? Det jag främst förvånades över är de likheter som finns mellan de lärda kvinnornas karaktärer, till exempel Armande i *Lärda kvinnor* och Berta i *Sanna kvinnor*, och i pjäserna generellt. Kontrasten mellan den lärda kvinnan och den naturliga kvinnan är något som jag upptäckte under undersökningens gång, vilket jag tycker är väldigt intressant och inget jag hade tänkt på innan jag började, trots att jag läst flera av pjäserna förut. Om jag kort ska utvärdera mitt tidsgrepp att gå bakåt i historien, från modernast till äldst, istället för att läsa pjäserna i kronologisk ordning anser jag att det fungerar rätt bra. Det går att följa en idé om den lärda kvinnan bakåt i teaterhistorien,

⁵⁶ Begreppet ”återställandets dramaturgi” används exempelvis av teater- och genusforskaren Tiina Rosenberg när hon skriver om teaterns och operans ”byxroller” som en ventil för queera och homosexuella känslor, en öppning som oftast sluts genom en heteronormativt återställande gest i finalen. Se Tiina Rosenberg, *Byxbegär* (Göteborg: Anamma, 2000).

och mönstren blir tydligare i äldre dramatik, men mycket mer finns självklart att upptäcka. En avslutande tanke om nutida, och framtida verk: vi kan fortfarande se en kontrast mellan den lärda kvinnan och den naturliga kvinnan i *Top Girls*, fast vi då var inne i andra vågens feminism. Hur ser förhandlingen mellan dessa kvinnor ut på teaterscenen idag? Finns den kvar? Är den naturliga kvinnan och den lärda kvinnan förenliga, eller porträtteras de fortfarande som motstridiga?

5. Sammanfattning

Mitt syfte med min undersökning var att se vilka mönster som går att finna för hur den lärda kvinnan porträtteras dramatiskt och diskutera hur det kan hänga ihop med frågan om kön, kunskap och makt. Mina funderingar kring den lärda kvinnan har uppkommit ur mitt intresse för den långa teaterhistorien, i fascination över för hur mycket som lånas från tidigare teatertraditioner. Går det att kategorisera den lärda kvinnan utifrån hur hon hanterats i dramatiken, i debatten kring genuskonstruktion i kunskap och makt? För att hitta vissa mönster som pekar på hur den lärda kvinnan förhandlas har jag läst sex olika pjäser från olika tidsepoker, den tidigaste från antikens Grekland och den senaste från 1980-talet. Jag har letat efter dramatiska grepp som definierar den lärda kvinnan samt de som underminerar henne. Det tydligaste mönstret är kontrasten samt jämförelsen mellan den lärda kvinnan och den naturliga kvinnan, och den lärda kvinnans problematiska relation till äktenskapet. Jag har även hittat tecken på att den lärda kvinnan får maskulina egenskaper – hon är kvicktänkt och strategisk. För att tränga tillbaka den lärda kvinnan, som vunnit social makt med sin kunskap, sker förlöjligande av henne, förminskande av henne eller förtryck, som leder till hennes återgång till den naturliga kvinnan, eller hennes, eller någon annans, död.

Litteratur

Dramatik

- Churchill, Caryl, *Top Girls* (London: Methuen Drama, 1982).
- Euripides, *Medea*, övers. Agneta Pleijel och Jan Stolpe (Lund: Ellerströms, 2012).
- Ibsen, Henrik, ”Hedda Gabler”, övers. Klas Östergren, *Samtidsdramatik 2* (Stockholm: Norstedts 2008), s.117–212.
- Leffler, Anne Charlotte, ”Sanna kvinnor” i *Det moderna genombrottets dramer*, red. Margaretha Fahlgren och Yvonne Leffler (Lund: Studentlitteratur, 2007), s. 89–125.
- Molière, ”Lärda fruntimmer”, övers. Allan Bergstrand, *Komedier Bd 5* (Malmö: Allhem, 1965), s.175–309.
- Sofokles, ”*Antigone*”, övers. Björn Collinder, i *Antigone/Filoktetes* (Uddevalla: Bohusläningens AB, 1965), s. 19–68.
- Sofokles, ”*Antigone*”, övers. Hjalmar Gullberg, i *Kung Oidipus/Antigone* (Stockholm: Norstedts 1935), s. 101–171.

Elektroniska resurser

- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1999).
- Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre* (New York: Routledge, 1988).
- Djundjung, Jenny M. och Yong, Yap Bie, ”Feminist Perspective of Cross-Gender Power Relations in Caryl Churchill’s *Top Girls*”, *K@ta: A Biannual Publication on the Study of Language and Literature* 4:2 (2002), s.160–178.
- Foucault, Michel, *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977* (New York: Pantheon, 1980).
- Hayden, Judy A., ”Of Privileges and Masculine Parts: The Learned Lady in Aphra Behn's *Sir Patient Fancy*”, *Papers on Language and Literature* 42:3 (2006), s. 317–331.
- Ledger, Sally, *Henrik Ibsen* (Tavistock: Northcote House Publishers Ltd, 2004).
- Stearns, Peter N., *Gender in world history* (London: Routledge, 2000).
- Strindberg, August, *Likt och Olikt II* (Stockholm: Bonnier, 1913).
- Söderlund, Ann, ”*Att konstruera en kvinna*”, *Edda* 02 (2002), s. 231–236.

Tryckta källor

Beauvoir, Simone de, *Det andra könet*, övers. Adam Inczedy-Gombos och Åsa Moberg (Stockholm: Norstedts, 2002).

Butler, Judith, ”Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, i *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, red. Sue-Ellen Case (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990) s. 270–282.

Foley, Helene P., *Female Acts in Greek Tragedy* (Princeton: Princeton University Press, 2001).

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

Rosenberg, Tiina, *Byxbegär* (Göteborg: Anamma, 2000)

Sundberg, Björn, ”Atens kvinnor äntrade samhället från scenen”, *Svenska Dagbladet* (SvD) 10/2 2002.

Webbplatser

Nordiska museet, *Broderier*, u.å., <https://www.nordiskamuseet.se/artiklar/broderier> [hämtad 2020-01-03].

Världens historia, *Historiens största mysterium är en kvinna*, 2017-03-24, <https://varldenshistoria.se/samhalle/historiens-storsta-mysterium-ar-en-kvinna> [hämtad 2020-01-03].