

ANNA LYNGFELT

# Om alternativ dramaturgi i enaktare författade av kvinnor under det moderna genombrottet

*Sue-Ellen Case menar att kvinnors teatertexter blir annorlunda än aristoteliskt präglad dramatik på grund av sitt ursprung i den privata sfärens uttrycksformer. Hur kan kvinnors dramatik se ut? Anna Lyngfelt presenterar här enaktare författade av kvinnor.*

Gustaf Cederschiöld bedrev vid 1800-talets slut forskning om kvinnors språk, grundad på vad han kallar "erfarenhetsrön".<sup>1</sup> Så här skriver han:

Ty vi veta väl, att när kvinnor *skrifva* något, och i all synnerhet när det, som de *skrifva*, är bestämdt att tryckas, så lämpa de sin språkform så mycket som möjligt efter det vedertagna skriftspråkets vanliga och allmänna skick. Och detta skick har mannen skapat efter sitt beläte.

Nej, det är framför allt i det otvungna, förtroliga, omedelbara *umgängesspråket*, som kvinnans språkliga egenheter böra studeras. Af hennes skrifna språk kunna endast sådana dokument komma i betraktande, i hvilka hon, jämförelsevis obunden af skriftspråkstraditionerna, yppar sitt innersta väsen, alltså förtroliga bref, i viss mån också dagboksutgjutelser, och dessutom i dialogen i skådespel, för så vidt den är naturtroget hållen. Naturligtvis händer det också, att en högt begåfvad författarinna kan – åtminstone delvis – bryta skriftspråkets fjättrande konventionalism och låta stilen återspegla en äkta kvinnlig natur.

I alla händelser blir det af kvinnor skrifna eller tryckta blott en källa af sekundärt värde. Hufvudkällan blir, som sagdt, *umgängesspråket*.<sup>2</sup>

Även en sentida forskare, Sue-Ellen Case, intresserar sig för *umgängesspråket*. Hon me-

nar att kvinnors teatertexter är starkt beroende av den muntliga tradition som rymmer konversationskonst och brevskrivande, och initierades av personligheter som Rahel Varnhagen i det sena 1700-talets och det tidiga 1800-talets salongskultur.<sup>3</sup> Case menar att kvinnors teatertexter blir annorlunda än aristoteliskt färgad dramatik just på grund av sitt ursprung i den privata sfärens uttrycksformer. Enligt henne är kvinnors dramaturgi därför än idag mindre präglad av ordnande principer som början, mitt och slut i pjäser.<sup>4</sup>

Om så är fallet är det lätt att tänka sig att kvinnors dramatik kunnat åsidosättas med hänvisning till dramaturgiska brister. Låt oss därför bekanta oss med en nu bortglömd "genre" som kvinnor använt sig av – enaktare skrivna under det moderna genombrottet i Sverige. Genom enaktarna kan man nämligen se att kvinnors dramatiserande är sprunget ur andra traditioner än den som de aristoteliskt-klassiskt påverkade pjäserna utgör. Den aristoteliska konfliktupptrappingsmodellen var den vanliga för de teaterstycken som sattes upp på teatrarna under 1800-talet.

Det klassiskt aristoteliska dramatets struktur går emellertid att skönja i enaktsdramaturgin; mer eller mindre medvetet förhåller sig kvinnorna till kravet att skriva dramaturgiskt tra-

ditionella helaftonsstycken i miniatyr, när de skriver enaktspjäser.<sup>5</sup> Skillnader enaktarna emellan gör då att de inte kan betraktas som en enhetlig genre – ett annat skäl är skiftande påverkan på den dramaturgiska formen,<sup>6</sup> bland annat genom salongs-kulturens uppsättningar.<sup>7</sup>

Jag ska här nedan lyfta fram tänkbara spår från salongs-kulturens *tableaux vivants* – bruket att under första hälften av 1800-talet efterbilda och åskådliggöra kända dukar och skulpturer – liksom odlandet av intresset för epik inom 1800-talets borgerliga kvinnokultur, och visa hur dessa avspeglar sig i pjäserna. Som exempel använder jag mig av Victoria Benedictssons *Romeos Julia* (1888) och *I telefon* (1887), samt av Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel* (1883). Dessa enaktare kompletterar nämligen varandra och utgör tillsammans ett någorlunda representativt utsnitt av de enaktare som skrevs av kvinnor under det moderna genombrottet.

### *Mållöst småpratande*

Victoria Benedictssons *Romeos Julia* präglas av en förtrolig ton och ett till synes mållöst småpratande. Handlingen går framåt snarare genom mindre aktioner och reaktioner än genom en övergripande konflikt. Enaktaren är fylld av språkliga klichéer, som vid ett upprepande, där klichéerna används i olika situationer, framstår som motsägelsefulla och därmed spänningsförhöjande.

Två män uppsöker i *Romeos Julia* en firad skådespelerska. Den ene har för avsikt att uppvakta skådespelerskan – han blev betagen i henne då han såg henne i rollen som "Julia" i *Romeo och Julia* på teatern. Den andre mannen förmedlar genom sin påstådda bekantskap med skådespelerskan kontakt med henne och lämnar scenen sedan vännen introducerats.

"Julia" motsvarar inte alls de förväntningar den uppvaktande "Romeo" har på henne, och av uppvaktningen blir inte mycket mer än ett överlämnande av blommor. I vardagen visar sig "Julia" vara en yrkesarbetande mor som genom sin uppenbarelse snarare inbjuder till re-

spekt för privatliv och yrkesroll än till erövringsförsök.

Enaktaren består av den konversation som utspinner sig mellan "Romeo" och vardagens "Julia". I den intrig där "Romeo" förväntas agera som protagonist mynnar konfrontationen med "antagonisten", "Julia", ut i ett samförstånd av ömsesidig respekt. Fast detta utsluter inte konflikter under samtalets gång; "Julias" och "Romeos" sätt att närma sig varandra bygger på ideliga kollisioner mellan skilda uppfattningar av omvärlden och olika språkbruk.

När de båda herrarna konverserar, beskrivs fru Ramberg som "ärbar"<sup>8</sup> men "dum"<sup>9</sup>. Det är i hög grad den uppvaktande Zetterschölds språkanvändning som när hans erövringsfantasier: "Konsten att vinna en kvinna består i att gripa till", menar Zetterschöld, för "Man skall inte känna de kvinnor man älskar". "Arbarhet" och "dumhet" har vid enaktarens slut fått en ny innebörd, och fru Ramberg har fått tillfälle att berätta om sitt arbete som konstnär<sup>12</sup>.

Det går att tala om en antiklimax (Zetterschölds uppvaktning) istället för en klimax i enaktaren, med en rad motsättningar som ersättning – kollisioner mellan skilda uppfattningar av omvärlden visar nämligen på en konflikt mellan "verklighet" och "illusion". Verklighetsuppfattningarna problematiseras genom att Benedictsson betonar föreställningarnas subjektiva drag. Hon visar hur en verklighetsuppfattning har begränsad omfattning och varaktighet och regleras av mötet med andra subjektiva uppfattningar av verkligheten<sup>13</sup>.

*Romeos Julia* bryter mot teaterkonventionerna samtidigt som dessa utnyttjas i enaktaren; Benedictsson skapar spänning genom att spela på publikens förväntningar på den handlingsinriktade uppvaktande mannen. Den här fokuseringen, som främst dominerar inledningen, leder emellertid till ett perspektivskifte då handlingen övergår i en konversation som "Julia", till vardags "fru Ramberg", leder. Dialogen syftar till att framhäva de kvaliteter som ligger dolda hos fru Ramberg, bakom "Julia-bilden", och bygger på att publiken övertygas om att de varierande uppfattningar

som finns om henne framstår som felaktiga. Det är utsagorna om henne (Julia/fru Ramberg) som utvecklas och undersöks i enaktarens konversation.

I Benedictssons enaktare *I telefon* är själva situationen salongslik. Handlingen utspelar sig i en form av salong, liksom i *Romeos Julia*, och småpratandet sker över ett glas vin, med avbrott för högläsningssliknande partier<sup>14</sup>. Huvudpersonen är dessutom en kvinna, Siri, som inte drar sig för att agera och leda konversationen.

Handlingens ram utgörs av en askungesaga: den unga Siri har lämnats ensam medan husets övriga döttrar är på bal. Det visar sig emellertid att fästmannen till en av de döttrar i huset som är på bal dyker upp och gör Siri sällskap. Den konflikt publiken kan föreställa sig ligger i brytningen mellan "fästmannen" och den dotter som är ute och dansar på bal (hans fästmö). I förtäckta ordalag utvecklar sig småpratandet mellan fästmannen och Siri till ett frieri, ett parti som för Siris del kan leda till ett anständigare liv eftersom det ger henne möjlighet att lämna sin uppväxtmiljö.

*I telefon* är berättande till sin karaktär och inte särskilt bunden kronologiskt. En rad rättfram förmedlade "episoder" bygger upp teaterstycket. Avbrott och utveckling blir i förening med ett personligt förhållningssätt närmast brevlika. Ideligen bryter Benedictsson mot förväntningar på en upptrappning som leder till konflikt.

Pjäsen börjar med ett monologliknande parti. Siri pratar i telefon med sin gode vän Karl. Hon berättar att hon är "alldeles ensam hemma i kväll", för hon har ingen klänning att gå på bal med. Hon skvallrar också om husets döttrar (då särskilt den förlovade Ida och hennes fästman).

Att något inte står rätt till med den omtalade förlovningen antyds i det monologiserande avsnittet. Ändå låter Benedictsson bli att direkt spinna vidare på den tänkta konflikten mellan de båda förlovade. I stället fortsätter småpratandet, fast nu med Birger, ballicken Idas fästman. Det är ju han som dyker upp och blir hjuden på godsaker.

Siri vänder sig till Birger och berättar i förtrolig, brevläk ton om sina drömmar inför

framtiden. En sorts "brevsvar" låter inte dröja på sig, för efter Siris berättelse följer Birgers. Även han talar om sin bakgrund och sina drömmar.

Ett småpratande följer, där frågor om kärleken och livet är lika viktiga som lusten, med Siris ord, "att få presidera vid bordet och sköta tekannan"<sup>16</sup> och prata om "läckra cakes"<sup>17</sup>.

### *Luspanke Birger.*

Ett brott mot konventionell dramaturgi ligger i vändpunkten, som helt odramatiskt presenteras vid tebordet. Birger berättar för Siri att han numera är luspank; detta är viktigt för handlingen eftersom Birger varit ett intressant parti för Ida främst genom sin förmögenhet.

Själva konflikten, den mellan Birger och Ida, ger intryck av att ha varit en förevändning för att en kvinna i Siris ställning ska kunna dryfta sin sociala situation på scenen. Någon att anförtro sig åt måste ju till för att Siri ska kunna berätta om hur det är att vara ogift kvinna utan kapital i slutet på 1800-talet, och en tänkbar förveckling med två kvinnor och en man inblandade skapar ju intresse för samtalet mellan Siri och Birger.

Mera övergripande kan man säga att skillnaden mellan den personliga, intima hållningen i de monologliknande partierna och det lätt distanserade raljerandet i styckena mellan förtroendena bidrar till att skapa spänning i form av oförutsägbarhet. Småpratandet i styckena mellan de monologiserade förtroendena utgör ofta ganska raffinerade, ibland ironiska, kommentarer till "monologerna". Konverserandet har också dramatiserande aspekter<sup>18</sup>.

Spänning skapas alltså i *I telefon* med andra medel än de som återfinns i en dramaturgisk konfliktupptrappningsmodell. Benedictssons uppläggning av replikerna är i själva verket collage-liknande, och detta inbjuder till en dialog med samhället; huvudpersonerna tar ett steg, en och en, från den skisserade verkligheten och ger i de monologliknande partierna sin syn på sig själva och det sammanhang som omger dem.

*Tableaux  
vivants*

Det som de kvinnliga enaktsdramatikerna vill problematisera framkommer ofta indirekt, i Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel* genom en rad tablåer; pjäsen har drag av salongskulturens *tableaux vivants*-tradition.

*Tableaux vivants*<sup>19</sup> var en väsentlig framställningsform inom salongskulturen<sup>20</sup>, och det intresse för personporträtt och mänskliga situationer som präglade dessa "levande bilder" var lätt att överföra till det kortformat som enaktarna representerar.

I *En räddande engel* motiverar visserligen ett skisserat triangeldrama det kritiska budskapet om könsroller, men detta budskap framförs genom uppvisade exempel på mänskliga situationer. Detta framvisande sker då parallellt med triangeldramats (magra) intrig, och liknar mer ett collage av bilder – tablåer – än ett klassiskt drama<sup>21</sup>.

*En räddande engel* börjar med att en ung dam, Arla, delger omgivningen sin besvikelse vad gäller balmiljön omkring henne. Balgästen Eugenie tar över spelet och visar tillsammans med sin mor hur frustration genomsyrar balbesöket. Arlas lillebror Evald bidrar till att skillnaderna mellan könen tydliggörs, vad avser möjligheten att påverka den egna situationen. Gurli, en lillasyster till Arla som blir uppvakad av samma kavaljer som Arla, gör entré och ges en naiv och oskuldsfull framtoning. Balflickan Cecilia introduceras, och visar sig vara låst av en fångslände kvinnoroll.

En kärleksförklaring finns med, som ett exempel på ytlig kurtis utan känslomässig förankring i den uppvakade unga flickans önsningar och behov. Den unga flickans maktlöshet demonstreras, och den uppfostran som balflickorna fått lyfts fram som en förklaring till deras beteende och verklighetsfrämmande förväntningar<sup>22</sup>.

Situationen i *En räddande engel* koncentreras till balen. I den träder de olika levande exemplen fram – människor som genom sina tankar, eller sitt beteende, blir till argument i den diskussion Leffler vill föra om unga flickors inträde i äktenskapet. Enaktaren är alltså ett inlägg i den samtida äktenskapsdebatten.

*Unga  
kvinnor  
förtrycks*

De levande bilderna, exemplen, skildrar snedfördelningen i maktförhållandet mellan könen. De har en argumentativ funktion så tillvida att de visar hur unga kvinnor utsätts för ett sofistikerat förtryck. Exemplet ger därmed kraft åt inledningens kritiska anslag (huvudpersonen Arlas besvikelse), och förtydligar det.

Det mått av utveckling som pjäsen visar upp talar inte till balens fördel – sett ur en ung kvinnas perspektiv. Och enaktarens avslutning, det allra sista som händer på scenen, är provocerande<sup>23</sup>. Slutpoängen, som är av den typ som Guy de Maupassant använde sig av i sina noveller, är också intressant för att den snarare visar på enaktarens släktskap med novellen än med den dramaturgi som är beroende av en upplösning efter en konfliktladdad klimax<sup>24</sup>.

I *En räddande engel* ersätter kontraster avsaknaden av intrig, för att skapa spänning. Arlas uppfattning om *Romeo och Julia* på teatern ställs mot systemen Gurlis, en kvinnas respektive en mans möjligheter att påverka sin situation skisseras<sup>25</sup> och naivitet vänds mot erfarenhet.

Spänningsskapande är också metoden att kontrastera bilder, där åskådaren befinner sig på avstånd, med en sorts "närbilder". Leffler ger nämligen två av de unga damerna i enaktaren egen röst, och dessa "röster" bryter mot den distanserade, framvisande effekt som de schablonlika exemplen har. Balflickan Cecilias röst kastar till exempel ljus över den annars mörka bilden av hennes låsta situation. Stolt säger hon att hon "betackar sig" för all "den der husliga lycksaligheten", och sjunger de hemliga förbindelsernas lov (s. 15-16).

*En räddande engel* ifrågasätter, som framgång, balen som lämplig väg in i äktenskapet – det är detta som illustreras med raden av exempel. Kritiken mot balen är i sig också ett sammanfattande exempel på att något är gallet i det sätt på vilket flickor lär sig vara och förhålla sig till föräldrar, eget liv och äktenskap.

*Frierier  
ger  
förväntningar*

I *En räddande engels* ifrågasättande av konventioner för unga kvinnor ligger en önskan om deltagande i förändringen av samhället utanför teaterrummet. Ett implicit ifrågasättande av teaterns konventioner kan också läsas in i enaktarens sinnrika sätt att kringgå kravet på en handlingsinriktad intrig.

I Lefflers enaktare kan man alltså se drag av tableaux vivants-traditionen – fast i *En räddande engel* har tablåerna fyllts med ett samhällsförankrat, modernt innehåll. Istället för kända dukar har schabloner lyfts fram som exempel och argument i den pågående debatten om äktenskapet och kvinnans ställning; pjäsens olika exempel åskådliggör kvinnans låsta situation. De känslor som är förknippade med maktlöshet lämpar sig också väl för tekniken att måla upp en bild för att sedan snabbt låta den upplösas. Intryck från en kvinnlig värld kunde på så vis, genom en anknytning till tableaux vivants-traditionen, förmedlas på ett underhållande vis.

Som framgått står kvinnliga enaktsförfattare inte utanför den tradition som den aristokratiskt-klassiska teatern påbjuder; kvinnorna utnyttjar den intresseväckande effekt ett lagom stort brott mot konventioner har. Så är fallet när Benedictsson låter publiken hållas i spänning om huruvida frieriet ska lyckas eller inte, i *Romeos Julia*. Även i *I telefon* och i *En räddande engel* utnyttjas det intresse som förväntningarna på ett frieri ger.

Ändå är det utmärkande för enaktarna att de är "dramatiserande" snarare än dramaturgiskt konfliktupptrappande. Som jag visade, i avsnittet om Benedictssons *I telefon*, kan enaktare vara episodiskt upplagda och berättande till sin karaktär. Intryck skapas av ett till synes mållöst småpratande, med oförutsägbarheten som spänningsingrediens, och bildar ett collage-liknande mönster av repliker. Själva situationen i de enaktare som författats av kvinnor är också ofta salongslik.

Klimax kan, som i *Romeos Julia*, ersättas av antiklimax. Spänning skapas genomgående via kollisioner i uppfattningar (som emeller-

tid inte drivs till en upptrappad konflikt med upplösning), snarlika upprepningar och metoden att kontrastera bilder, där åskådaren befinner sig på avstånd, med "närbilder". Fokuseringen på exempel som visar fram mänskliga situationer, ofta schablonlika, växlar med privata och personliga kommentarer från de deltagande i enaktarna.

Klichéer utnyttjas och tydliggörs ofta på ett språkligt plan. Uppfattningar om kvinnan förtydligas då de språkliga klichéerna demonstreras, inkluderande vedertagna underliggande värderingar om kvinnor respektive män. Språkbruk granskas och nya innebörder framväxer då uttryck sätts i skiftande, föränderliga sammanhang.

Enaktarna utgörs ofta, som i den *tableau vivant*-liknande *En räddande engel*, av ett illustrerande av kvinnans låsta situation. Detta sker genom att kvinnans bakgrund först skisseras, sedan övergår bakgrundsbeskrivningen i framtidsdrömmar och visioner med klara konturer.

*Okonventionella men  
inte utmanande*

Känslor av besvikelse, frustration och maktlöshet bryter igenom den underhållande fasaden. Maktförhållandet mellan könen skildras ju, om än i en trivsam inramning. Subjektiva uppfattningar av verkligheten får tyngd, då belysningen av kvinnans låsta situation tillhör en viktig del av själva pjäsernas struktur.

I enaktarna från det moderna genombrottet märks – som framgått – en önskan om deltagande i förändringen av samhället. Att kvinnors intresse för salongskulturens dramatiserande och epik gick att använda upptäckte alltså de kvinnliga enaktsdramatikerna; genom att utnyttja exempelvis *tableaux vivants*-traditionen kunde de framstå som intresseväckande okonventionella – men inte direkt utmanande – och få sina pjäser spelade. På så vis kunde de få sitt ord med i den pågående debatten om äktenskapet och kvinnans ställning.

## NOTER

- <sup>1</sup> Gustaf Cederschiöld, "Kvinnospråk", i *Om kvinnospråk och andra ämnen. Anteckningar och reflexioner*, Lund, 1900, s. 5.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, s. 3-4.
- <sup>3</sup> Case, *Feminism and Theatre*, London, 1988, s. 46-61.
- <sup>4</sup> Efter dessa tankar, som hon presenterar i förordet till sin bok, övergår hon till en semiotisk och psykoanalytisk granskning av det kvinnliga formbegreppet.
- <sup>5</sup> Här följer ett exempel på ett mottagande präglat av bryderi. Det är hämtat ur *Dagens Nyheter*, 8/3 1887 (s. 2, under rubriken "Teater och musik") och gäller Victoria Benedictssons enaktare *I telefon*:  
Följde så: "I telefon", Bagatell af Ernst Ahlgren (fru Benedictsson), äfven det ett ganska underhållande stycke, som dock i fråga om kompositionen har den icke oväsentliga svagheten, att det egentliga uppslaget till intrigen ligger i ett telefonsamtal – för öfrigt högst förträffligt återgifvet af fru Hartmann – genast i början af stycket. Försummar man att med uppmärksamhet följa detta samtal, har man icke lätt att fatta den slutliga utvecklingen, hvilken emellertid är ganska följdriktigt genomförd, på samma gång som författarinans från hennes romaner väl kända och högt skattade förmåga af god karaktersskildring ej heller här sviker henne. Hufvudintresset i stycket fäster sig emellertid vid den unga Siri, hvars roll på ett verkligt glänsande sätt återgifves af fru Hartman. Då ridån fallit, genljöd salongen af bifallsyttringar, föranledande till icke mindre än tre inropningar.
- <sup>6</sup> 29 enaktare sattes upp på Kongliga Dramatiska Theatern i Stockholm, från och med spelåret 1869-70 till och med spelåret 1889-90 – för en utförlig förteckning med kommentarer se Anna Lyngfelt, *Den avväpnande förtvöligheten. Enaktare i Sverige 1870-90*, Göteborg, 1996.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, s. 54-84.
- <sup>8</sup> Ernst Ahlgren, *Samlade skrifter, VI, Dramatik*, Stockholm, 1920, s. 56.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, s. 57.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, s. 56.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, s. 57.
- <sup>12</sup> Zetterschöld formulerar sin upptäckt och sin nyvunna erfarenhet: "Jag gick att söka en konstnärinna och fann en människa. Jag ville bli bekant med en skådespelerska och lärde känna en fint tänkande kvinna..." – *ibid.*, s. 83.
- <sup>13</sup> Det är inte självklart för Zetterschöld att det han ser på teatern inte kan ligga till grund för en rimlig uppfattning om fru Ramberg, och Benedictsson leker också med en sammanhållen, icke-motsägelsefull bild av omvärlden (Zetterschöld: "Ni ser lycklig ut – Julia.", fru Ramberg: "Jag är lycklig – Romeo", *ibid.*, s. 75).
- <sup>14</sup> I *Romeos Julia* utspelar sig handlingen hemma hos fru Ramberg, i ett "Elegant möblerat rum med blommor, bladväxter och lyxföremål; ett sybord med arbetskorg och ett påbörjat broderi; ett skrivbord betäckt av häftade pappersblad i blått omslag; brevpresar och konst saker." – se Ahlgren, s. 55. I *I telefon* ser spelplatsen enligt scenanvisningarna ut så här: "Ett stort rum, gammaldags möblerat. Till vänster ett stort skrivbord, strax där bredvid en telefonapparat. Höga fönster med små rutor samt tjocka, mörka yllegardiner. Till höger en stor gammaldags kakelugn med avsats, på vilken stå två stora vaser utan blommor. I närheten av kakelugnen ett mindre bord." – se *ibid.*, s. 7.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, s. 8.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, s. 40.
- <sup>17</sup> *Ibid.*
- <sup>18</sup> Man får till exempel förutsätta att Siri åskådliggjorde innehållet i sin replik på s. 32 (*ibid.*):  
Alla de andra voro så fina, så fina. De gingo där och svansade, och deras kjolar frasade så förnämt. – Det var vackert att se på dem i alla fall. – Och så hade de solfjädrar, och så viftade de så här, och så krämade de sig och vände på släpen, och så kom det herrar och bugade så här, och så skulle ni sett hur nedlåtande damerna sågo ut – de höllo sig så raka och kastade en blick åt sidan, så där.
- <sup>19</sup> I *Meyers encyklopädisches Lexikon*, band 14, Mannheim, 1975, s. 712, står följande att läsa om "lebende Bilder (frz. tableaux vivants)":  
stumme, unbewegte Darstellungen von Szenen aus der antiken Mythologie, christl. Überlieferung und nat. Geschichte durch lebende Personen auf der Bühne, häufig nach dem Vorbild bekannter Werke aus der Malerei und Plastik, v. a. als prunkvolle Einlagen bei festl. Anlässen. – L.B. sind seit der Antike bezeugt (Kaiserin Theodora von Byzanz), bes. beliebt im Spät – M A im Rahmen des geistlichen Spiels, so v. a. bei Prozessionspielen und Predigtspielen, aber auch sonst als Einlagen in grösseren dram. Spielen, häufig als Prefiguration. In der Neuzeit wurde die Tradition der l. n B. durch die Gräfin Stéphanie Félicité von Genlis wieder aufgenommen; an sie knüpfte Lady Emma Hamilton mit ihren „Attitudes" (l. B. nach antiken Statuen) an. Das 19. Jh. pflegte l. B. v. a. im Rahmen bürgerl. Vereinsfestlichkeiten (Darstellungen aus der vaterländ. Geschichte).
- I *Brockhaus Enzyklopädie*, band 13, Mannheim, 1990, s. 173, beskrivs "lebende Bilder / Tableaux vivants", förutom som ovan, som en viktig del i renässansens festligheter: "Bei festl. Einzügen von hohen Persönlichkeiten und festl. Umzügen wurden in der Renaissance l. B. an wichtigen Punkten einer Stadt aufgestellt oder auf Wagen oder Karren mitgeführt."
- <sup>20</sup> Se exempelvis *Malla Montgomery-Silfverstolpes Memoarer*, utg. av Malla Grandinson, del II, Stockholm, 1910, s. 86 o. 305.
- <sup>21</sup> Det finns en form av triangeldrama i *En räddande engel*, mellan Arla, hennes syster Gurli och kapten Lager-sköld.
- <sup>22</sup> Orsaken till att Arla visat ett visst intresse för den inte önskvärde kavaljeren kapten Lager-sköld förklarar Statsrådet så här, för sin fru:  
felet är att din dotter blifvit uppfostrad till ett våp som ingenting begriper. Ser du, der har du följderna af ditt klostersystem. Har jag inte sagt det många gånger att flickor, som lefvat så der insparade, äro alltid färdiga att falla i armarne på förste bäste karl, som något så när förstå att sköta dem –

- s. 26 i den utryckta pjästext av Edgren Lefflers *En räddande engel* som finns på Kungliga Biblioteket i Stockholm.
- <sup>23</sup> Arla ber sin mamma läsa bibeln för henne. Bibelläsning har Arla tidigare tagit avstånd från i enaktaren. Den slutpoäng enaktaren formar sig till är en provokation, menar jag, för är denna dramatiska omkastning – Arlas utveckling från självständighet till underdånigt välanpassad dotter – verkligen önskvärd för enaktarens mottagare?
- <sup>24</sup> Under 1800-talet utvecklades många blandformer. Detta visar inte minst Almqvist i "Hvad innebära poesins två förnämsta konstslag? Hvad är skillnaden emellan ett Epos och Drama?". s. 395-427 i *C. J. L. Almqvist. Monografi. Samlad och utgifven för att lätta öfversigten och bedömandet af vissa bland tidens frågor.* Jönköping, 1844-45.
- <sup>25</sup> Ballflickan Eugenies situation ställs mot bilden av Evalds (Arlas och Gurlis lillebror).
- <sup>26</sup> Även i Almqvists *Amorina* skapas spänning genom mörker respektive ljus i "taflorna" (genom "Johannes" och "Amorina", exempelvis).
- <sup>27</sup> I *Romeos Julia* berättar den kvinnliga huvudrollsinnehavaren hur hon ville bort från sin uppväxtmiljö när hon sökte sig till skådespelaryrket, i *I telefon* drömmer sig Siri ("Askungen") bort från sin torftiga vardagsmiljö och i *En räddande engel* får man genom Arla en jämförelse mellan verklighetens uppvaktningar (på en balltillställning) och förhoppningarnas.

## LITTERATUR

Ahlgren Ernst, *Samlade skrifter, VI, Dramatik*, Stockholm, 1920  
*Brockhaus Enzyklopädie*, band 13, Mannheim, 1990

*C. J. L. Almqvist. Monografi. Samlad och utgifven för att lätta öfversigten och bedömandet af vissa bland tidens frågor*, Jönköping, 1844-45  
 Case Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, London, 1988  
 Cederschiöld Gustaf, "Kvinnospråk", i *Om kvinnospråk och andra ämnen. Anteckningar och reflexioner*, Lund, 1900  
*Dagens Nyheter*, 8/3 1887  
 Anne Charlotte Edgren/Leffler *En räddande engel*. Kungliga Biblioteket, Stockholm  
 Lyngfelt Anna, *Den avväpnade förtroligheten. Enaktare i Sverige 1870-90*, Göteborg, 1996  
 Malla Montgomery-Silfverstolpes *Memoarer*, utg. av Malla Grandinson, del II, Stockholm, 1910  
*Meyers enzyklopädisches Lexikon*, band 14, Mannheim, 1975

## SUMMARY

In one-act plays written by women at the time of the advance of modernism in Scandinavia, a wish to take an active part in the changing of society is noticeable. Women playwrights discovered that it was possible to make use of the female audience's interest in parlour dramatisation and epic; by using for instance the tradition of the tableaux vivants they could appear as new and refreshingly unconventional - but not overtly so - and thereby manage to get their plays produced. By this strategy they could take an active part in the ongoing debate on marriage and women's situation in general.

Anna Lyngfelt  
 Kålgårdsg. 10  
 S-414 76 Göteborg