

## Finns den inte så får vi hitta på den! Om den kvinnliga dramatikers vara eller icke vara.

*Margareta Garpe skapar en mångfald  
kvinnobilder och visar i sin dramatik att det finns flera olika  
sätta att vara kvinna. I Yael Feilers artikel kan du läsa  
om Garpes alternativa  
kvinnodramatik.*

Hösten 1996 organiserade Aktionsgruppen Kvinnligt Kulturcentrum ett seminarium kring frågan "Den kvinnlig dramatiken – finns den?" Debatten under denna rubrik kan betraktas som början på en diskussion; ett försök att ringa in begreppet. Mina egna funderingar kring frågan har resulterat i en del slutsatser: Kvinnodramatiken manifesterar ett missnöje, ett motstånd. Den skulle annars inte behövas. Begreppet vilar på insikten om kvinnans bristande representation i den existerande dramatiken, litteraturen och konsten. (Hon finns dock representerad som objekt.) Kvinnodramatiken kan därför inte klassas som sådan enbart på grund av dramatikers biologiska kön. Istället bör den ha spår av en medveten feministisk diskussion, eller som den feministiska forskaren Gayle Austin formulerat: "A feminist approach to anything means paying attention to women."<sup>1</sup> Den bör erbjuda alternativa kvinnobilder som placerar kvinnan i centrum och som skapar ett alternativ för "den goda dramatiken". Jag har under en tid ägnat mig åt dramatiker Margareta Garpes verk. Jag ska här nedan visa exempel ur hennes pjäs *Alla dagar, alla nätter* som så många av hennes andra verk manifesterar den medvetenhet jag förutsätter, och resulterar i de alternativ jag åberopar.<sup>2</sup> Jag ska först exemplifiera hur hennes perspektiv i pjäsens grundläggande villkor skiljer sig från kanon, och sedan kommer jag att belysa hennes sätt

att skapa kvinnokarakterer och handskas med relationer kvinnor emellan.<sup>3</sup>

### *"Paying attention to women"*

När den franska dramatiker och feministen Hélène Cixous, beskriver den gängse dramatiken konstaterar hon att det alltid är "...nödvändigt för en kvinna att dö innan spelet kan börja"<sup>4</sup>. I *Alla dagar, alla nätter* vänder Garpe upp och ner på detta konstaterande. Det är mannen, familjefadern Axels död som får spelet att börja. Garpe gör dock mer än så. Hon målar upp ett familjedrama, ett tema som teatertervare lätt associerar till manliga kanondramatiker som Arthur Miller, eller till Eugene O'Neill. Dessa dramatiker beskriver familjerelationer och konflikter sedda ur männens perspektiv. Det är sönernas rivalitet med varandra och deras komplicerade relationer till fadern som ofta står i centrum. Med Bibeln som modell där fadern, patriarken, står i centrum och där sönerna, inte dottrarna, ärver honom och för berättelsen vidare konstruerar de mallen för den goda dramatiken. Mot denna bakgrund kan ett familjedrama där kvinnorna står i centrum och där ett systerpar strider om arvet betraktas som en medveten motståndshandling. Garpes drama belyser problematiken ur kvinnornas perspektiv och fokuserar på kvinnor i enighet med Austins grundläggande villkor. Att belysa relationerna mel-

lan mor och döttrar, samt mellan döttrarna sinsemellan är också en tydlig tendens i kvinnodramatiken som ofta präglats av en feministiskt influerad psykologi. Austin förklarar denna tendens så: "The mother-daughter bond has received considerable emphasis, in an effort to compensate for the fact that it was virtually ignored earlier."<sup>5</sup> Hon påpekar att den speglar en ny självuppfattning hos kvinnor som finner "...in the mother-daughter relation and in other relations among women, rich, various and vital sources of feminine selfhood"<sup>6</sup>. Garpe väljer dessa relationer som tema i sin pjäs, i en verklighet där "Stories of mothers and daughters told from women's points of view are extremely rare in drama". Detta vittnar om en medvetenhet vad gäller kvinnodramatikens grundläggande villkor och behov.

### *Flera ansikten*

Hur konstruerar Garpe sina karaktärer? Hur könsmedveten är konstruktionen? Garpe skapar en majoritet av kvinnokaraktärer; fyra kvinnor och två män. Det är dessutom en stor åldersspridning på kvinnorna. Det är tre generationer som skildras, vilket bidrar till en större nyansering av kvinnorollen. Inte bara en kvinna, inget attraktivt objekt eller någon självgiven stereotyp, utan fyra individer. En gammal kvinna, den nyblivna änkan Alice, två medelålders kvinnor, hennes döttrar Krista och Nita, och en ung kvinna – Kristas dotter Jonna. Männen däremot är medelålders båda två, och i rollistan framstår de som först och främst relaterade till en av de kvinnliga karaktärerna – Krista. Martin, Kristas förra man och fadern till Jonna, och Henrik, Kristas älskare. Redan dessa ytliga uppgifter vittnar om perspektiv förskjutning och om placeringen av kvinnan i centrum.

Här nedan följer en analys av de två systerarna Krista och Nita, deras egenskaper och relationer. Analysen fokuserar på Garpes hantering av kvinnliga stereotyper. Gångse myter om kvinnor – mor-dotter relationer, åldrande och sjukliga kvinnor – granskas, samtidigt som föreställningar och förväntningar kring begreppet kvinnoideal kontrasteras mot de al-

ternativ Garpe skapar. Jag citerar ur manuskriptet och markerar dessa citat med endast sidnummerhänvisning.

### *Den som ändå vore man...*

Krista är den förstfödda av systerarna, och enligt Alice var hon varken planerad eller önskad: "Hon bara kom, utan att be om lov och styrde hela vårt liv.". Dessutom var hon "...svår, redan från början. Krävande." (sid 40). En onekligen problematisk början. Det lilla barnet kräver mer ju mindre det får, och de skuldmedvetna föräldrarna blir än mer avvisande. "Sen fick hon de där kritiska ögonen. Kan du förstå att en mamma kan vara rädd för sitt barn?" (sid 40). Modern Alice uttrycker i ett samtal med barnbarnet Jonna något hon förmodligen aldrig formulerat för sig själv. Hon verkar ha plågats av att inte kunna leva upp till det konstruerade moderideal hon kände till. Aggressionen som framkallats av denna frustration riktades mot barnet. Det lilla flickebarnet Krista far således illa på grund av de orimliga kraven på modern.

Jag kan bara spekulera om det självförakt som Alice, en ung kvinna och mor drabbats av. Själv medger hon att hon inte var tillfreds med sin kvinnlighet: "Själv har jag blött mycket. Forsar av blod. När jag väntat barn har jag kräkts. Den som ändå vore man, har jag tänkt många gånger." (sid 34). Den kvinnliga sexualitetens förbannelse gör sig påmind via den nyfödda dottern, och den lilla dottern kan inget annat än bli lik sin mor. Hennes spegelbild. En svårupplöst bindning.

### *Blodet talar sitt språk*

Enligt forskaren och idéhistorikern Karin Johannisson tar kvinnor till sig, i brist på annat sätt att göra sig förstådda, sjukdomen som språk<sup>8</sup>.

Att vara sjuk är att tillåta känslor av svaghet och otillräcklighet. Det är att etablera ett språk mellan kroppen, jaget och samhället. Sjukrollen kan ge olika sjukdomsvinster, t ex vila, flykt, tröst eller makt. I en tillvaro präglad av social och existentiell brist har kvinnan kunnat välja sjukdom som en väg att hantera livet.<sup>9</sup>

Krista är ett sådant exempel. Trots att hon är skribent, uppskattas inte hennes ord av familjen. "Krista är bäst när hon översätter/.../ och låter familjen vara ifred.", säger Alice. (sid 41). Krista väljer sjukdomen som ett av sina uttrycksmedel.

ALICE: Är du sjuk igen?...

KRISTA: Sätter sig hos Alice. Jag blöder så mycket, mamma. Jag tror jag förblöder.

ALICE: Nej, men lilla gumman. Du ser blek ut.

KRISTA: Speglar sig i moderns ansikte. Ja, visst gör jag. Jag såg i spegeln att jag är vit som ett lakan. Känn om jag har feber.

ALICE: Stelnar. Överdriv inte. (sid 34)

Krista kan förmodligen väcka moderns uppmärksamhet med hjälp av sina fysiska åkommor, och modern nappar på en möjlighet att motsvara förväntningarna och framstå som en vårdande kvinna. Men hon klarar inte en fysisk närhet till dottern. När Krista blir så liten som en kan bli i förhållande till sin mor, förskjuts hon.

Intressant är också att Krista gifter sig med en läkare, något som tydligen uppfattas positivt av modern. Ty vad kan vara bättre för en kvinna som talar ett sjukdomens språk än en manlig läkare till hands. "Krista var mycket dum som skilde sig från dej", säger Alice till Martin, läkaren (sid 30). Krista däremot har med åren kommit vidare. Att fortsätta och vara gift med läkaren skulle för henne innebära döden:

MARTIN: Vår skilsmässa var en dålig affär. Hade vi fortsatt/.../ hade du i lugn och ro kunnat skriva.

KRISTA: Jag hade troligen varit död. (sid 29)

Samtidigt fortsätter Krista utnyttja kontakten med läkaren Martin. Han lindrar exempelvis hennes klimakteriebesvär med medicin som han skriver ut:

KRISTA: Martin, du måste rädda mej. Det känns som döden.

MARTIN: Dramatisera nu inte det här. Det är en process över många år. Jag skriver ut något som lindrar de värsta besvären. (sid 19)

Men skillnaden mellan dessa besvär och sjukdom är inte riktigt klara:

JONNA: Har mamma ont i halsen igen?

MARTIN: Snarare ont på halsen. Tillhör åldern. (sid 22)

I den ovannämnda boken tar Karin Johansson upp denna "ålder", nämligen klimakteriet:

Klimakteriet betydde en långsam smygande sjukdomsprocess. Det var kvinnlighetens död i kvinnan. /—/ Då (1800-talets slut) som nu reflekterade patologiseringen av kvinnans åldrande den kvinnliga idealtypen: ung och produktiv. Under denna livsfas ansågs hon särskilt hotad av en svärm av sjukdomar med underlivskrämpor och nervösa sjukdomar i fokus.<sup>10</sup>

Varken Krista eller Martin är fria från denna föreställning, men som kvinna i klimakteriet skildras Krista medvetet av Garpe långt ifrån schablonbilden: "Beskrivningarna är många av den kärlekskranka klimakteriekvinnan, sexuellt fräck och oändligt patetisk."<sup>11</sup> Krista skildras däremot ömsint och kärleksfullt av Garpe. Hon är en attraktiv kvinna, en älskad och mångsidig sådan. Hon gör dock inte henne till superkvinna. Som barn av sin tid kan hon inte bli fri från de gamla föreställningarna; de som definierade henne enbart i förhållande till sin biologiska livscykel.

Ett sätt att komma underfund med den egna identiteten är att stänga in sig för omvärldens förutfattade meningar. Krista stänger in sig på toaletten. När hon känner sig missförstådd, när hon inte orkar ta itu med konflikter eller när hon behöver få vara ifred. "Krista har låst in sig på toaletten igen. Alltid samma teater." (sid 37). Mot slutet av pjäsen berättar Krista för Martin vad det är hon gör "därinne":

KRISTA: Jag tittar mej i spegeln. Vattenkranen måste vara på... det har alltid varit så. Jag tittar mej i spegeln och undrar över vem jag är när jag bara är jag. Jag bara vilar mej.... jag vet inte längre. (sid 140)

Något ironiskt är det att det enda "room of her own" är toaletten.<sup>12</sup> Det är där hon försöker få reda på den egna identiteten bortom dotter- eller moderrollen. Men som hon själv säger lyckas hon inte. Verkligheten, som har tvingat henne att vårda mamman som om hon vore ett barn, har förvirrat begreppen och kastat om rollerna:

KRISTA : Det är inte enkelt att mata sin mamma. Byta blöjor på henne. Jag tvättar och pudrar det sköte jag föddes ur. När jag ser mej i spegeln är jag äldre än mamma, när hon var min mamma. (sid 140)

### *Mellan pennan och geväret*

Relationen till fadern är också intressant. I sin förtvivlan över de otillfredsställande relationerna till modern, försökte Krista anpassa sig till de manliga förväntningarna. Den manliga världen. Hon lärde sig att skjuta, och gjorde på så sätt sin fader, jägaren, stolt. Då hon inte fick något direkt beröm, upplevde hon inte heller fadern som bekräftande. När hon vann "...den där skyttetävlingen i skolan" var det enligt honom enbart "Nybörjartur". Men inför sina manliga vänner skröt han ändå: "Jag har en dotter som skjuter bättre än alla era söner." (sid 35). Tydligt besviken över att inte ha fått en son, kände Kristas far ett behov att jämföra sin dotter med kamraternas söner. Han har dessutom försökt att in-viga henne i den manliga världen, tagit henne på jakturer :

KRISTA: ...Jag drömde om pappa. Han går med höga stövlar och långa steg över en myr. Bössa och hundskall. Jag försöker hålla jämna steg, snubblar och sjunker och har blodsmak i munnen. Vatten i stövlarna. Våta Byxor.... Jag kan ha varit sex. Och pappa hade just fyllt trettio när han gick där framme med sina jättesteg... (sid 116)

Den beskrivna situationen påminner om Strindbergs Fröken Julies uppfostran. I hans version var det modern som försökte, i något slags socialexperiment och i ett försök att komma ifrån frustrationen över den bristfälliga tillvaron som kvinna, uppfostra flickan som hon vore en pojke. Och det slutade illa. Strindbergs syfte var dock att bevisa att det är kroppen som styr, och att en "onaturlig" uppfostran enbart leder till ett tragiskt slut. Garpe visar istället en far som försöker kompensera sin dåliga självkänsla. Faderns jättesteg var emellertid för svåra för Krista att efterlikna, möjligtvis ytterligare en anledning för Krista att ta till sjukdomsrollen. Fadern inser att ordet, och dess attribut, pennan, också de innebär makt: "Ordet är ett vapen också" och när

han besviket inser att hennes steg inte räcker till, stödjer han istället hennes intellektuella utveckling. (sid 45) När normen är anpassad till de manliga värderingarna, måste kvinnor som vill lyckas anpassa sig till dessa. Krista väljer ordets och pennans makt men hon gör det tydligen på ett för samhället och familjen oacceptabelt sätt. Först gömmer hon sig, enligt systemen, bakom böckerna, och får stöd från fadern. "Stör inte Krista, hon studerar." Men hon presterar inte de förväntade resultaten. "Till vad? Du borde ha varit professor för länge sen." (sid 81) Krista vägrar tydligen att tvingas prestera och tävla på det phallocentristiska sättet.<sup>13</sup> Hon unnar sig skönlitterär läsning, och när hon själv skriver vill hon uttrycka sig, och är inte rädd för att skriva om sig själv och familjen.

Lika mycket som kvinnodramatik utanför Garpes fiktion värderas lågt, värderas de ämnen Krista väljer att skriva om lågt de också. Familjen tycker hon har skämt ut dem, och den ekonomiska vinsten blir dessutom obefintlig när kvinnor berättar om de egna upplevelserna. "Det mesta var bara påhittat. Men hon skämde ut mej." Att däremot översätta, tolka andra, underförstått främst män, uppskattas och betalar sig. "Krista är bäst när hon översätter, hon tjänar pengar och låter familjen vara ifred." (sid 41)

### *Kvinnlig, kvinnligare, kvinnligast...*

Nita är den yngre systemen, den plikttrogna och välanpassade. Hon är gift, har ett tryggt arbete och två söner. Kanske någon modell för en modern kvinna att efterlikna (egen karriär och familj). Men hon verkar missnöjd och bitter då systemens närvaro ständigt påminner henne om en möjlighet till ett annat sätt att vara. Friare.

Deras första dialog efter faderns begravning, handlar om praktiska plikter, och avslöjar mycken bitterhet hos Nita :

Nita fram till Krista.

NITA: Krista, var har du kakorna?

KRISTA: Kakor?...

NITA: Ja, du skulle ha kakor med dej.

KRISTA: Jag har glömt... förlåt

NITA: ... som vanligt. Även på pappas begravning



Agneta Ekmanner och Lil Terselius, *Alla dagar, alla nätter*, Dramaten 1992.  
Foto: Mats Bäcker.

glömmer du allt. /.../ Jag bakade bullar hela kvällen igår. En ynka ros från dej och Jonna på kistan.

KRISTA: Det var en vacker och dyrbar krans från dej, Fredrik och pojkarna. Mycket vacker./.../

NITA: Vi får väl vara glada för att du kom på pappas begravning.

KRISTA: Vi är alla här. Martin, Jonna...ja även Henrik.

NITA: Fredrik är i Bryssel... (sid 4-6)

Nita tycks anklaga Krista för respektlöshet, samtidigt som hon själv demonstrativt står för motsatsen. Hon "bakade bullar hela kvällen", vilket köpta kakor inte kan likställas med. Känslorna ska också de demonstreras, anser Nita. Kristas ensamma ros på graven tycker Nita verkar ynkelig. Hon hade minsann köpt en dyrbar krans.

Hennes kritik tycks inte bita på Krista, och den malande bitterheten, de ouppklarade känslorna leder till attack på ett känsligare område:

NITA: Är det inte lite onödigt att ta med både Martin och Henrik till pappas begravning? Ja, Martin

är väl naturligt, han är ju Jonnas Pappa.

KRISTA: Henrik ville det själv/.../

NITA: Jag förstår i alla fall inte hur du kan vara ihop med en gift man, år efter år /.../ Det måste vara förfärligt för hans fru. /.../ Alla vet, alla pratar. Med vilken rätt nästlar du dej in?

KRISTA: Varför pratar du om det här nu?

NITA: Någon gång måste jag få säga det. /.../ Du tar något som inte tillhör dej. Är du medveten om det? /.../ Jag tycker i alla fall synd om henne. Vi kvinnor måste hålla ihop. Är det inte du som brukar kalla det för systerskap? (sid 7-8)

Nita som är gift, kan slå under bältet på Krista vars privatliv är kaotiskt, men Kristas fråga "Varför pratar du om det här nu?" är en fråga på sin plats. Den trygga fasad som Nita lever bakom visar sig vara bräcklig, och hennes känslighet kring otrohet inom familjen har att göra med hennes egen makes sidosprång. Hennes relevanta fråga angående systerskapet saknar dock tyngd då hon själv attackerar sin egen syster. Det är tydligt att hennes aggression egentligen är riktad mot den andra kvinnan i makens liv, samtidigt som Krista som föl-

jer sin egen röst och bestämmer över sitt eget liv, framstår som ett ständigt hot. "Jag hatar Björkudden", utbrister hon i ett sanningsögonblick. "Nita, alltid Nita. Krista, hon går alltid fri. Jag slavar i alla fall mest och vad får jag för det? Dåligt samvete." (sid 85)

Nej, Nita är inte belåten med sitt liv, sina val och sina roller. Hon protesterar aggressivt mot tilltalet "höna" eller "gås" som Krista retsamt brukar mot henne, trots att dessa djur, symboliskt står för just de egenskaperna hon försöker leva upp till. "Symboliskt kan gåsen sägas fungera som en mindre version av svanen och hänförs ofta till den kvinnliga och husliga livssfären." "Tamhönshonan... är ur-bilden av moderligheten"<sup>14</sup>. Kanhända anar Nita att hon väljer en undervärderad roll, en allt för begränsande: "...I många européers medvetande råder ... en föreställning om 'dumma höns' /.../ Enligt antik syn på hälsan kunde hönsblod tygla en alltför het sexual-drift."<sup>15</sup>

Hennes krampaktiga försvar av fasaden vittnar också om klivenhet, lika mycket som hennes ständiga hackande på systemen gör det. Ett tydligt exempel är den "sista striden" hon kämpar för sitt äktenskap. På ett djupare plan handlar striden om fasadens bestånd. Försvara ett sätt att leva på, ett sätt hon är missnöjd med men inte orkar och inte vågar erkänna.

När maken, då affärerna kallar, bestämmer sig för att flytta till Bryssel säger hon omedelbart upp sig, ett bevis på hennes ytliga förankring i den egna yrkesrollen. I en lång monolog försöker hon motivera för sig själv att hon gör ett bra val. Hon tänker rädda äktenskapet: skaffa en unge till, och se till att "den ständiga sekreteraren", makens älskarinna, blir uppsagd. Hon övertalar sig själv om att hon gillar att sticka och att aktiviteten i "Den svenska klubben därnere" kommer att tillfredsställa hennes sociala och kulturella behov. Hon väljer att återvända till ett äldre kvinnoideal, i likhet med modern, med förhoppning om att det är det som maken vill ha. En klar regression även i förhållande till modern. Alice genomskådar den manliga fantasin bakom snurran, hjälpmedlet till stickningsarbetet: "...Axel trodde väl att jag en dag skulle sitta lugnt och stilla i en fåtölj och

sticka.... jag har förresten aldrig tyckt om att sticka. Avskyvärt." (sid 35). Nita däremot säger till Krista om snurran: "Vill du inte ha snurran kan jag ta den. Jag tycker det är roligt att sticka, särskilt babykläder. Och nu får jag tid." (sid 76)

För att försvara sig från eventuell tveksamhet från Kristas sida går hon än en gång till attack under bältet, använder ålder och fertilitet som måttstock för kvinnlig duglighet.

### *Fri kärlek som dubbelmoral*

Nita förlorar den sista striden och fasaden rasar. Hon kommer tillbaka från Bryssel efter att ha förlorat på alla fronter. Barnet hon väntade, maken och släktens enda egendom, Björkudden. Hon är berusad. Hon har inget att dölja längre och avslöjar tankarna bakom den forna fasaden. Hon talar ut om problematiken med "fri kärlek" och den nya moralen:

NITA: Varför finns det ingen dubbelmoral längre? Att en man behandlar sin hustru lika bra som sin älskarinna. Jag skulle ha varit så lugn... (sid 147)

Nita föredrar dubbelmoralen och möjligen en livslögn över skilsmässan. När signalerna i samhället är otydliga och kvinnor som Nita tror att vägen till lycka går via det gamla kvinnoidealet, är det omöjligt för dem att dra nytta av den nya friheten, av sexualliberalismen. Trots att sexualliberalismen på 70-talet protesterade mot dubbelmoralen, och ville hävda att kvinnor har lika mycket rätt till sexualliv, blev kvinnorna förlorare.

"Det gamla puritanska moralskyddet försvann, dvs den konventionella rätten att säga nej./.../Om det före 60-talet var svårt för en tjej att säga ja, så blev det därefter svårt att säga nej."<sup>16</sup>

Detsamma gällde förhållandet till fysisk otrohet. "Sexliberalerna ville avdramatisera den fysiska otroheten" men "svartsjukan är banne mig en realitet i starka känslor som pendlar mellan kärlek, aggressivitet osv. Och 60-talsdebatten gjorde att det plötsligt blev väldigt fult och svårt att erkänna att man är väldigt svartsjuk -..."<sup>17</sup>.

Nita efterlyser den gamla dubbelmoralen för den skyddade hennes ställning som maka.

I nuläget kan hon inte vinna. Att skilja sig är lätt samtidigt som att uttrycka sina känslor om saken är svårt. Förbjudet. Det är en ny slags dubbelmoral. Utan känslomässig mogenhet ingen frihet, tycks Garpe säga.

Det som återstår för Nita är kaos. Den gamla moralen gäller inte längre, och något nytt har hon inte lyckats anamma. Irrande i alkohol-dimmorna tror hon på brottslighet som lösning: "Vi rånar en bank. Jag köper ett nytt Björkudden. Du kan åka till Paris. Allt löser sig." (sid 150). Men storasystemen minns faderns råd, och väljer att behålla distansen. Observera verkligheten, likt författaren: "Pappa sa att ord är ett vapen också. Han har rätt."

### *AntiKrista*

Systerparet Krista och Nita är således konstruerade som mycket olika varandra. Detta kan tolkas som en enkel realistisk beskrivning av en inte alltför udda verklighet. Men då de framstår som två prototyper, och då dialogen mellan dem ofta uttrycker deras åsiktsskillnader, inte minst angående kvinnors ställning, tycks de representera två motpoler i den samhälleliga debatten kring kvinnor och feminism.

Att välja ett syskonpar är inte unikt i litteraturen. I Bibeln, den västerländska litteraturens grund och modell, finns det otaliga exempel på syskonpar av olika slag: Kain/Abel, Isak/Ismael, Jakob/Esau, Rakel/Lea, Vashiti/Ester, Eva/Lilith. Dessa exemplariska motspar har ofta tolkats som representativa för det goda i motsats till det onda, där det onda ska fördömas och förkastas och det goda bevaras. I andra fall markerar karaktärerna och dess öde egenskaper som värderas olika. Egenskaper som är mer eller mindre önskvärda, men som kan existera i samma kropp. Nya bibeltolkningar utvecklar den tanken och hävdar att värderingen av egenskaperna inte är så entydig som det kan verka. Enligt dessa kompletterar egenskaperna varandra. En tanke fri från dualism, från antingen-eller-modellen.

Syskonparet Krista och Nita kan betraktas som ett sådant kompletterande par. Nita äger föräldrarnas kärlek, men inte Krista. Krista

däremot är älskad av en man, någon hon inte är gift med. Nita är gift, men kärleken är frånvarande i hennes äktenskap. Nita har två söner. Krista en dotter. Nita har ett fast arbete medan Krista är en fattig frilansare. Nita är den plikttrogna medan Krista följer sin egen röst.

Urbröderna Jakob och Esau med sin strid kring förstfödsrätten och arvet framstår som en omvänd förebild. I den bibliska berättelsen är den förstfödde, den ludne jägaren Esau favoriserad av fadern "...ty han hade smak för villebråd" medan den milde, släte Jakob, "...en fromsint man", kommer i andra hand.<sup>18</sup> Esau säljer dock sin förstfödsrätt till brodern för en tallrik linssoppa.

I den judiska traditionen råder det inget tvivel om att Jakob var den rätte att föra arvet vidare. Hans andlighet (och släta kropp) värderas högre än det kroppsliga (håriga, djuriska), det materiella som Esau symboliserar. Modern, Rebecka, hjälper Jakob att lura den döende, blinde fadern, framstå som Esau och ta emot den högaktade välsignelsen. Esau ställs inför ett faktum. "...han har två gånger bedragit mig. Min förstfödsrätt har han tagit, och se, nu har han också tagit min välsignelse."<sup>19</sup>

I *Alla dagar alla nätter* skildras systrarnas uppgörelse kring arvet. "Du har tagit mitt arv", ekar repliken i Kristas mun under ett hetsigt gräl med Nita. Men egenskaperna som Garpe förser sitt syskonpar med är omkastade. Krista gör visserligen ett försök att bli en jägare, men blir istället en skribent, och långt "andligare" än den materialistiska systemen. Det är andra värderingar som gäller för oss nu. Och inte minst andra värderingar för kvinnorna. Andlighet och intellekt betraktas som manliga egenskaper. En kvinna som besitter dessa bryter mot ordningen och ska straffas, lika mycket som det vilda hos Esau förkastas i den judiska traditionen. Att vara vårdande och praktiskt lagd, betraktas som önskvärdt för kvinnorna enligt normen som här representeras av föräldrarna, och av den för Nita fördelaktiga arvfördelningen.

Men delningen av arvet är inte heller entydig. Nita den yngre får den kapitalstarka gåvan, och den äldre Krista får den andliga gå-

van, brevet som kan likställas med välsignelsen. Medan det andliga under biblisk tid värderades högst, är det numera penningen som styr. Medan Jakob i den bibliska berättelsen är nöjd med sin del och Esau är förtvivlad, är ingen av systrarna hos Garpe riktigt nöjd. De avundas varandra. Kanhända är det kärleken bakom gåvorna de vill försäkra sig om:

KRISTA: ...Behåll du ditt Björkudden. Pappa gav mej i alla fall något som inte kan värderas i pengar./.../ I brevet stod... /.../ "Kära dotter, vi hann aldrig förstå varandra men jag har i alla fall älskat dej mest." (sid 84)

Detta citat visar sig så småningom vara falskt, men faktum är att det fungerar som mothugg, och kan för ett ögonblick likställas med en egendom värd en miljon...

I den bibliska berättelsen är upplösningen klar. Den önskvärde lyckas och blir fader för sitt folk och herre över sin broder. Hos Garpe är inte konsekvenserna lika tydliga. Det finns snarare ingen segrare. Båda systrarna står som förlorare, efter att under hela pjäsen ha speglat och kritiserat varandras liv och sätt att vara. Det är inte så säkert längre, tycks Garpe säga, vilka egenskaper som numera är de önskvärda. Det är därför som min tolkning lutar mot en syntes mellan systrarna. Kvinnan som är "både och" snarare än "antigen eller".

Även namnen verkar ha ett kompletterande drag. Det är lockande att försöka konstruera ett nytt, gemensamt namn åt paret. Att kasta om bokstäverna på dessa namn och sammanställa dem igen kan resultera i exempelvis: Kristina, eller ett mer häpnadsväckande namn: Antikrista.

"Antikrist betecknar i dagens språkbruk allegoriskt en människa eller makt som är kyrko- och livsfientlig. /.../ Från 1200-talet betecknar inte sällan reformatorer och sektgrundare påvedömet som en Antikrists inrättning."<sup>20</sup> Då det går att låna namnet Antikrist för att beteckna så vitt skilda grupperingar, och då namnet Antikrista, som jag konstruerade åt systrarna har en feminin form, vill jag tolka det som ett kvinnligt motstånd till den manliga dualistiska religionen. Min något fria association får stöd av en annan beteckning på Antikrist – nämligen siffran 666.

"Six hundred threescore and six (666) is called the number of the beast./.../ It is also 'the number of a man'. Christian authorities long assumed that the man must be Antichrist..."<sup>21</sup>.

Just denna siffra, en trippelsexa, nämns i Bibeln i samband med drottningen av Sabas besök hos Kung Salomon.<sup>22</sup> Och denna Salomons mest berömda älskarinna, var svart. I Görel Cavalli-Björkmans bok *Den svarta madonnan* finns hon med som ett av denna madonnas många ansikten.<sup>23</sup> I uppslagsböckerna har kulten av de svarta madonnorna sitt ursprung i Orienten och tycks

"...sammanhånga med en dunkel aspekt av en förkristen moder gudinna. /.../ Figuren påminner om den svarta gudinnan Kali/.../ men uppfattas inte som skräckinjagande utan tycks ha förknippats med fruktbarhet"<sup>24</sup>.

Enligt Cavalli-Björkman:

"Kristendomen polariserade den kvinnliga sexualiteten i Maria, den evigt jungfruliga, och Maria Magdalena, synderskan. Skapandet av en asexuell jungfrumoder och en botgörande synderska var ett sätt att hålla den skrämmande kvinnliga sexualiteten i schack."<sup>25</sup>

Den svarta madonnan är däremot fri från denna polarisering och dualism. Hon är svart, något som i västerlandet och i kristet sammanhang förknippas med sorg, häxeri, död och förruttnelse, men som bärare av förkristen tradition står hon även för återfödelse och återuppståndelse. Hon är hemlig, dunkel, mystisk *samtidigt* som hon är moderlig, och "...bringar vad gott är". Hon är "...jungfru Marias mörka, bortträngda sida, en arketyper, ett uråldrigt psykiskt mönster som finns fördolt inom alla."<sup>26</sup>

### *Just detta är kvinnodramatik...*

Jag har beskrivit Margareta Garpes sätt att skapa dramatiska situationer och kvinnobilder som en motståndshandling. Garpe signalerar ett missnöje med den förutbestämda kvinnollen, den polariserade – "antigen eller". Ett sådant missnöje och de alternativ hon erbjuder är en grundläggande förutsättning för en kvinnodramatik att gro på. Det behövs en mångfald kvinnliga förebilder. Det finns flera sätt att vara kvinna på.



## NOTER

- <sup>1</sup> Gayle Austin, *Feminist Theories för Dramatic Criticism* The University of Michigan Press USA 1990, sid 1.
- <sup>2</sup> Margareta Garpe, *Alla dagar, alla nätter* Dramatens bibliotek 1992.
- <sup>3</sup> "I litteraturhistorisk terminologi står kanon för en samlad föreställning om nationallitteraturens bärande författarskap" Elisabeth Møller, J. i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* Wiken 1993 del 1 sid 12.
- <sup>4</sup> Hélène Cixous, "Aller a ^ la mer" *Modern Drama*, nr 27/4, dec. 1984, s.546.
- <sup>5</sup> Austin, a. a. sid 57.
- <sup>6</sup> Austin, a. a. sid 65, här citerar hon Coppélia Kahns kommentar angående Ann Chodorows bok *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley 1978.
- <sup>7</sup> Austin, a. a. sid 66.
- <sup>8</sup> Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten*, Stockholm 1994.
- <sup>9</sup> Ibid. sid 8.
- <sup>10</sup> Johannisson, a. a. sid 121.
- <sup>11</sup> Johannisson, a. a. sid 123.
- <sup>12</sup> Här syftar jag till Virginia Woolfs epokgörande essä *A Room of One's own* New York Harcourt, Brace och World 1929.
- <sup>13</sup> Phallogocentrism är ett ord som symboliserar språkets phalliska karaktär, den linjära riktningen i språket som leder mot ett klart mål.
- <sup>14</sup> Hans Biderman, översättning Frisch & Retzlaff, *Symbollexikonet*, Stockholm 1991 sid 155.
- <sup>15</sup> Biderman, a. a. sid 194-95.
- <sup>16</sup> Hans Nestius, *Vad hände med den sexuella frigörelsen?* Intervju med Margareta Holmstedt och Margareta Garpe. Vi 1980, häfte 40 sid 26-28.
- <sup>17</sup> Ibid.
- <sup>18</sup> Bibeln, *Första Moseboken* Bibelsällskapets språkliga revision av 1917 års översättning av Gamla testamentet 1 Mos 25:27-28.
- <sup>19</sup> Ibid 1 Mos 27:36.
- <sup>20</sup> Biderman, a. a. sid. 25-26.
- <sup>21</sup> Barbara. G Walker, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, San Francisco 1988 sid 215.
- <sup>22</sup> Bibeln, 1917 års översättning 1 Konungaboken 10:14
- <sup>23</sup> Görel Cavalli – Björkman, *Den svarta madonnan*, Cordia, 1996.
- <sup>24</sup> Biderman, a. a. sid. 400.
- <sup>25</sup> Anna-Britta Ståhl, *Svart madonna med fredspris i försvar*, DN, 960727.
- <sup>26</sup> Ibid.

## LITTERATUR

- Austin, Gayle, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, University of Michigan Press 1990
- Biderman, Hans, (översättning Frisch, P & Retzlaff, J) *Symbollexikonet*, Stockholm 1991
- Cooper, J.C. (översättning Eklöf, M. & Lindblom, I.) *Symboler, en uppslagsbok*, Forum 1984
- Cixous, Hélène *Den yngsta* utdrag i översättning av Ebba Witt – Brattström, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*. nr. 4 1987



Agneta Ekmanner och Lil Terselius,  
*Alla dagar, alla nätter*, Dramaten 1992.  
Foto: Mats Bäcker.

Garpe, Margareta, *Alla dagar, alla nätter*, Slutlig version 1992, Dramatens bibliotek

Johannisson Karin, *Den mörka kontinenten* Stockholm 1995

Nestius, Hans, *Vad hände med den sexuella frigörelsen?* Vi 1980, häfte 40

Ståhl, Anna-Britta, *Svart madonna med fredspris i försvar*, Dagens Nyheter 27/7/96

Walker, Barbara. G, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, San Francisco 1988

Witt – Brattström, Ebba, *En kvinna tar till orda- Intervju med Helen Cixous*. *Kvinnovetenskaplig tidskrift*. nr. 4 1987

## SUMMARY

This article scrutinizes how Margareta Garpe's plays can be seen as acts of resistance, and as conscious attempts to create women's drama. Garpe's play *Alla dagar, alla nätter* /*All days, All Nights*/ from 1992 features two sisters facing each other. Garpe's portrayal of these two women and their relationship demonstrate Garpe's displeasure with the traditional polarised "either-or" of stereotyped gender roles. This type of displeasure is what creates the base for a development of women's drama generally.

Yael Feiler  
Teatervetenskapl. inst.  
Stockholms univ.  
S-106 91 Stockholm