

Litteratur

- Beyer, Edvard. "Amalie Skram", *Norges litteraturhistorie*, III. Fra Ibsen til Garborg, Oslo 1975, s. 484–507.
- Dahlerup, Pål, "Sol", siger De – hvor skulle jeg få den fra? Det moderne gennembruds kvinder. I: *Könsroller i litteraturen*. Red. Hans Hertel. U. o. 1975.
- Engelstad, Irene, "Sannhetskrav og kjaerlighedsdröm. Amalie Skrams Agnete". I: *Frihet til å skrive. Artikler om kvinnelitteratur fra Amalie Skram til Cecilie Löveid*. Red. Irene Engelstad og Janneken Överland. Oslo 1981.
- Engelstad, Irene, *Sammenbrudd og gjennombrudd. Amalie Skrams romaner om ekteskap og sinnsykdöm*. Oslo 1984.
- Skram, Amalie, *Agnete*, övers. Per Arne Tjäder, Lund: Studentlitteratur 2004, s. 127–180.
- Constance Ring*, sv. övers. Maj Frisch. U.o. 1979.
- "Og nu vil jeg tale ut" – "Men nu vil jeg også tale ud". Brevvekslingen mellom Bjørnstjerne Bjørnson og Amalie Skram 1878–1904. Red. Öyvind Anker og Edvard Beyer, 2. utg. Oslo 1996.

Kvinnoroller och språkliga schabloner i Victoria Benedictssons *Romeos Julia*

Anna Lyngfelt

Vid 1800-talets slut bedrev språkforskaren Gustaf Cederschiöld studier om kvinnors språk, grundade på vad han kallade "erfarenhetsrön". Så här skriver han i sin bok *Om kvinnospråk och andra ämnen. Anteckningar och reflexioner*:

Ty vi veta väl, att när kvinnor s k r i f v a 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 m a n n e n skapat efter s i t t beläte.

Nej, det är framför allt i det otvungna, förtroliga, omedelbara u m g ä n g e s s p r å k e t, 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 åter spegla 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. (Cederschiöld, s. 3–4)

Cederschiölds synpunkter är intressanta, eftersom han lägger stor vikt vid samtidens "umgängesspråk" och menar att detta kan ge upplysningar om kvinnors språkliga uttrycksformer.

Liknande iakttagelser har även sentida forskare gjort, däribland teaterforskaren Sue-Ellen Case. Hon menar i *Feminism and Theatre* (1988) att kvinnors teatertexter i själva verket är starkt beroende av den muntliga tradition som rymmer konversationskonst, brevskrivande och andra uttrycksformer som kan hänföras till det sena 1700-talets och det tidiga 1800-talets salongskultur. Hennes uppfattning är att denna tradition påverkar kvinnors teatertexter än idag, och att orsaken till att kvinnors dramatiska verk ofta saknar konflikt-upptrappning står att finna i deras ursprung i den privata sfär som salongskulturen utgjorde (Case, s. 46–61). Ett exempel på en sådan pjäs är Victoria Benedictssons enaktare *Romeos Julia*, från 1888.

Enaktstraditionen och salongskulturen

Victoria Benedictssons direkta förbindelser med salongskulturen kan visserligen diskuteras. Att hon besökte Anne Charlotte Leffler under salongsliknande former går att belägga, men av allt att döma var det den indirekta påverkan från andra salongsdeltagare vid 1800-talets slut – snarare än hennes eget engagemang i salongskulturen – som påverkade henne när hon skrev sin enaktare *Romeos Julia*. Vid en närmare granskning visar sig nämligen 1800-talets enaktspjäser stå i nära förbindelse med salongskulturens teaterinriktade uttrycksformer, och härvidlag utgör *Romeos Julia* inget undantag. För en förståelse av detta krävs emellertid en teaterhistorisk utveckling och redogörelse för det teaterarkiv som mest fullständigt avspeglar det moderna genombrottets teaterklimat i Sverige, nämligen Kungliga teaterns arkiv i Stockholm.

Vid en genomgång i Kungliga teaterns arkiv står det klart att enaktspjäserna utgjorde ett betydande inslag i repertoaren. Som "förpjäser" till längre teaterstycken spelades de under hela 1800-talet på Dramatiska teatern i Stockholm; mellan spelåren 1869/70 och 1889/90 sattes inte mindre än 29 enaktare upp där. Under den här tidsperioden spelades också flera enaktare efter varandra, utan huvudstycke, och hade i högre grad än tidigare svenska titlar.

Vissa enaktare återkom på teateraffischerna, vilket tyder på att de var populära. Ibland är författarnamnen utsatta, ibland inte. Enligt sufflörernas manuskript, som i de flesta fall också finns tillgängliga

i samma arkiv, anges att deras speltid varierade från 30 minuter till uppemot en timme. Granskar man teateraffischerna är det också slående att många av enaktspjäserna har underrubriken proverb. Som vi ska se är det därför en rimlig ståndpunkt att förbinda enaktspjäserna från det moderna genombrottet med salongs- och teaterlivets proverbtradition.

Proverb – som teaterform – har sitt ursprung i dramatiserade ordspråk, så kallade "proverbes dramatiques". Dessa skrevs ursprungligen på franska och var i hög grad knutna till salongskulturen med kvinnliga värdinnor. Deras föregångare, "jeux des proverbes", var en slags sällskapslek som gick ut på att hålla en konversation vid liv genom att använda just proverb, det vill säga ordspråk. De första nedskrivna proverben var avsedda för privata framföranden, där åskådarna skulle gissa vilket ordspråk det framförda stycket illustrerade.

Redan i slutet av 1600-talet började proverben skrivas ned och spelas. De första som trycktes hittar man i *Voyage de campagne* (1699) av Madame la comtesse de Murat (Henriette Julie de Castelnau). I Sverige hörde proverbframträdanden till det sena 1700-talets hovliv. Hedvig Elisabeth Charlotta, gift med Gustav III:s yngre bror Karl (sedermera Karl XIII), berättar i ett brev från 1775:

För öfrigt använder man kvällarna, de dagar man har ledigt, att spela proverb, hvilket icke är så besvärligt som riktiga teaterpjäser. Det tillgår på det sättet, att man ur en bok utväljer ett eller två ordspråk till uppförande på kvällen och utdelar rollerna, hvarefter hvar och en lär sig innehållet utaf sin och kläder sig i öfverensstämmelse härmed. När man sedermera uppträder på scenen, får hvar och en säga, hvad som kan falla honom in, blott man i det stora hela iakttagit, att man utmärker den persons karaktär, som man skall föreställa.

Vid sidan om de proverb som var avsedda för framträdanden i större eller mindre salonger skrevs också proverb för ungdomars sociala och moraliska fostran. Meningen med dessa verk var att unga damer skulle lära sig diskutera moraliska och filosofiska spörsmål på ett sätt som var passande för deras kön. Denna gren av proverbtraditionen levde vidare långt in på 1800-talet.

Den proverbkultur som förekom i de borgerliga salongerna påverkade i sin tur repertoaren på boulevardteatern. De proverb som sattes upp på dessa anpassades emellertid till den övriga teaterverk-

samheten, och gjordes en, två eller till och med tre akter långa. Samtidigt blev gränsen mellan komedi och proverb på teatern mera flytande än i salongerna. Komediförfattare använde till exempel gärna ordspråk som titlar på de pjäser de skrev, medan proverbförfattare använde sig av komedins teatrala och komiska inslag. I skuggan av den franska revolutionen kan man dock märka en viss nedgång för proverben på teatern. Samtidigt skedde en viss omorientering; under revolutionsåren användes genren för att göra politiska inlägg.

Romeos Julia – en närläsning

I *Romeos Julia* utgår Benedictsson visserligen inte från ett ordspråk eller talesätt, men man kan säga att pjäsens innehåll kretsar kring en känd dramatisk titel, William Shakespeares *Romeo och Julia*. Därtill finns precis som i proverben den amorösa anknytningen, liksom deras oklara gräns mellan komedi och tragedi – åtminstone dramaturgiskt. Vid en analys av Benedictssons enaktare finns det därför anledning att överge den konventionella analysmodellen för drama, som sätter konfliktupptrappning i centrum. I stället är det intressant att se hur Benedictsson utvecklar sin enaktare utifrån den syn på enaktspjäser som var etablerad vid tiden för hennes dramatiska produktion.

I korthet handlar *Romeos Julia* om den firade skådespelerskan Stella Ramberg, som uppsöks av en manlig beundrare, Zetterschöld, i sitt hem. Han har sett fru Ramberg spela "Julia", i pjäsen *Romeo och Julia*, och har djupt fångats av henne. Trots vännen Almquists avrådan uppvaktar han skådespelerskan och räknar med att hon är ett lättfångat byte. Han ger på så sätt uttryck för samtidens uppfattning om skådespelerskor som mindre ärbara kvinnor.

Benedictssons enaktare är uppbyggd kring frågan om vem "Romeos Julia" egentligen är. De samtal som äger rum i pjäsen presenterar olika kvalificerade gissningar som successivt för publiken närmare svaret. Är "Julia" den som diplomaten Zetterschöld hoppas och tror att hon är när han, tillsammans med författaren Almquist, uppsöker den firade skådespelerska som spelat rollen på teatern? Eller är hon den kälkborgerliga hustru som Almquist gör gällande

att hon är? Hur frågan ska besvaras är i den första delen av pjäsen beroende av Almquists och Zetterschölds repliker, i den andra av fru Rambergs repliker; de senare konstrasteras mot männens tidigare framförda åsikter om henne. En fjärde part, fru Rambergs make, omtalas, men bara som ett exempel på en kärleksfull äkta man och "kälkborgare" (s. 186). Tillsammans med fru Rambergs barn utgör han emellertid den fond mot vilken fru Ramberg uppträder.

Scenbilden, ett elegant möblerat rum med blommor, bladväxter och lyxföremål, hör till pjäsens inledning. Rekvizitan, med såväl "ett sybord" och en "praktfull bukett" som ett använt skrivbord, genererar två olika uppfattningar om fru Ramberg, alltså den "Romeos Julia" som utgör styckets huvudperson. Dessa dubbla signaler väcker intresse för karaktären genom sin kontrastverkan.

Scenbilden både överensstämmer med och skiljer sig från den dåtida publikens föreställningar om en firad skådespelerskas bostad, och bidrar på så vis till att ställa frågan om vem "Julia" egentligen är. Genom inledningens presentation av de manliga karaktärerna aktualiseras därför pjäsens huvudfråga. Zetterschöld ser nämligen, efter sitt teaterbesök, enbart "Julia" i fru Ramberg, medan Almquist inte förväxlar fru Ramberg med den roll hon spelar på teatern. Zetterschölds – och den tilltänkta publikens – nyfikenhet på "Julia" ökar också när Almquist förutspår att Zetterschöld kommer att ångra mötet med den tillbedda: "Du kommer att ångra det", menar han (s. 181). Och så tillfogar han: "Du kommer att bränna dina kol förgäves. Fru Ramberg är en ärbär kvinna." (s. 181) Almquists replik sammanfattar inledningen och utgör samtidigt avstamp för resten av samtalet om vem "Julia"/fru Ramberg egentligen är.

De konflikter som bilden av "Julia"/fru Ramberg rymmer fördjupas framför allt genom herrarnas samtal, men också genom markeringen av fru Rambergs självständighet. Husets tjänarinna låter vid Zetterschölds och Almquists entré meddela att fru Ramberg är upptagen och ber i nästa replik herrarna vänta ett ögonblick. Almquists uttalande, om det lönlösa i att försöka erövra fru Ramberg, prövas och utvecklas nu i något som liknar en argumentation. Den bild Zetterschöld har gjort sig av fru Ramberg, som en lidelsefull Julia, går ju inte ihop med Almquists bild av fru Ramberg som en anständig kvinna, gift med ett "kassaskåp" (s. 182). Zetterschöld spekulerar: "En ärbär kvinna kan under de flackaste yttre förhållanden gå och gömma på ett svärmiskt hopp om äventyret, som en kvinna all-

tid drömmer om" (s. 183). Ett antal språkliga klichéer knyts till hans erövringsfantasier: "Konsten att vinna en kvinna b e s t å r i a t t g r i p a t i l l ." (s. 181) Han menar: "Man skall inte känna de kvinnor man älskar" (s. 182).

Är fru Ramberg ärbar, hindrar det inte att hon är dum. Almquist konstaterar: "Stella Ramberg är – ja – hon är dum" (s. 182). Klichéerna speglar den uppfattning om kvinnor som bekräftar Almquists påstående om fru Ramberg. Till och med Zetterschölds invändningar kommer här att stärka en könsstereotyp syn på kvinnor. Han replikerar: "Det är inte något fel, att en vacker kvinna är ... låt oss säga mindre begåvad." (s. 182)

Samtidigt som en diskussion mellan Zetterschöld och Almquist förs om vem fru Ramberg är skapas alltså spänning mellan vad som är illusion och verklighet. Upptäckningen kulminerar när Almquist avbryter Zetterschöld: "Jag har aldrig känt mig solidarisk med den allmänna meningen", vilket i praktiken innebär att Almquist ställer frågan på sin spets, om vad som egentligen går att veta vad gäller en kvinna som fru Ramberg (s. 183). Har ändå Zetterschölds invändningar haft en viss tyngd hittills vänds de nu till Almquists fördel. Almquist hävdar nämligen att han samarbetat med fru Ramberg vid en teateruppsättning – han anser sig därför sitta inne med sanningen om vem hon är.

Så gör då fru Ramberg äntligen sin entré, och därmed tar pjäsens andra del sin början. Fru Ramberg och herrarna hälsar på varandra, och fru Ramberg demonstrerar att hon känner till besökarna väl. Hon visar också, i några korta repliker, tecken på både beläsenhet och självständighet. "Jag har läst era dikter", meddelar hon Zetterschöld och tillägger: "Jag tycker om dem." (s. 184) Almquist avlägsnar sig, som han har lovat Zetterschöld, och inledningen på mötet är avslutad (s. 184).

I det följande samtalet sker en upprepning och modifiering av det som sagts tidigare mellan Zetterschöld och Almquist. De tidigare presenterade uppfattningarna om fru Ramberg, som rör hennes "ärbarhet", "dumhet" och "konstnärskap", får emellertid en ny innebörd nu. Fru Ramberg säger sig nämligen vara lyckligt gift och helt ointresserad av romantiska erövringar. "Jag är inte någon kuvad hustru, jag bevakas inte som en mans egendom; jag är en fri människa och kan göra allt vad jag vill", hävdar hon (s. 186). Hon genomskådar lätt Zetterschöld, och visar att hon har en genom-

tänkt syn på sitt konstnärskap. Erfarenheterna som fru Ramberg har gjort under tiden för samarbetet med Almquist återberättas nu igen, men i stället ur hennes perspektiv. På så vis används uppfattningarna om fru Ramberg som hustru och yrkeskvinna på nytt som ett sätt att komma svaret närmare om vem fru Ramberg egentligen är.

Först när fru Rambergs barn gör entré kommer pjäsens avslutning. Sanningen om fru Ramberg har då – åtminstone delvis – avslöjats för Zetterschöld och publiken. "Jag tänker inte försöka en gång till. Farväll!", säger Zetterschöld, när han ser hur fru Ramberg tar emot sina barn med glädje (s. 192).

Strukturen i *Romeos Julia* präglas alltså av upprepningar. I pjäsens inledning ställs frågan: Vem är "Julia"? Därmed ställs också indirekt frågan: Går det att bli hennes "Romeo"? Första svaret ger Almquist när han påstår att fru Ramberg är "ärbar" och "dum" – ingen "Julia" alls (s. 181–182). Han menar att Zetterschöld kommer att ångra sitt möte med henne. Efter inledning nummer två, fru Rambergs inträde på scenen, får Zetterschöld visserligen återigen höra att han kommer att ångra sitt besök, men denna gång av fru Ramberg. Hon hävdar att hon visserligen är en "Julia" som skådespelerska, men mer än så som människa. Hon är dessutom inte heller intresserad av någon "Romeo" i vardagslivet.

Almquist och fru Ramberg presenterar alltså sina uppfattningar i pjäsen, medan Zetterschöld kan sägas vara den som "drabbas" av dem. "Jag gick att söka en konstnärinna och fann en människa. Jag ville bli bekant med en skådespelerska och lärde känna en fint tänkande kvinna... ", konstaterar Zetterschöld i slutet av *Romeos Julia* (s. 191). Man kan alltså säga att Zetterschöld genomgår en utveckling under pjäsens gång.

Romeos Julia i det moderna genombrottets debatt

Zetterschöld kommer, som sagt, till en form av insikt i *Romeos Julia* – på så vis kan teaterstycket sägas ha en konventionell uppbyggnad. Även på andra vis uppfyller teaterstycket faktiskt förväntningarna på ett konventionellt drama. Konflikter trappas upp när Benedicts-

son utnyttjar publikens förväntningar på en höjdpunkt, med åtföljande omkastning och upplösning. Allt eftersom Zetterschölds förhoppningar, tillsammans med hans påstådda tjusarkraft och världsvana, kommer till uttryck stegras intresset för om han ska lyckas eller inte med sin uppvaktning. Eftersom hans mål är att erövra "Julia" tvingas han alltså konfronteras med verklighetens fru Ramberg.

I pjäsen finns också en konventionell peripeti i och med att Zetterschöld säger: "Jag ska gå och aldrig komma tillbaka." (s. 186) Denna replik uttalar han efter det att fru Ramberg har sagt: "Jag skall gå era önsknings i förväg. Ni behöver inte förbereda någon lång belägring. Jag skall genast inviga er i allt." (s. 185) Det intressanta är att förförelseprojektet i och med peripetin skjuts i sank; höjdpunkten blir en antiklimax. Nu hamnar i stället "Julia"/fru Ramberg i fokus. Budskapet blir att en kvinna inte bör förväxlas med den roll hon spelar på teatern eller den socialt konstituerade roll hon förväntas uppträda i som kvinna. De språkliga klichéer som tidigare har yttrats om fru Ramberg framstår som dubbelbottnade utsagor.

Ett avtäckande av språkliga schabloner kan emellertid bara göras om man samtidigt överger synen på pjäsens repliker som enbart handlingspådrivande delar av enaktaren. Systematiskt genskjuter ju Benedictsson publikens förväntningar på en handlingsinriktad intrig. Som helhet är alltså *Romeos Julia* inget helaftonsstycke i miniatyr. Detta beror inte enbart på att det dramatiska kortformatet inte tillåter en utvecklad intrig, utan på att Benedictsson vill vända förhoppningarna på en intrig till en lek med språkliga schabloner för att diskutera samtidens kvinnosyn. Ur ett konventionellt handlingsperspektiv är alltså *Romeos Julia* händelsefattig, samtidigt som enaktaren uppvisar en tankeväckande utveckling i dialogen.

Som dramatisk form har enaktaren fått ringa uppmärksamhet, med all sannolikhet just för att den inte motsvarar bilden av ett regelrätt drama. Att en aktare som *Romeos Julia* dessutom har ett idylliserande slut, som rimmar illa med vår tids syn på frigjordhet vad gäller kvinnorollen, bidrar säkert också till att *Romeos Julia* glöms bort när Benedictssons författarskap förs på tal. Jag menar därför att hennes pjäs kräver öppenhet och en varsam tolkning. I stället för att förundras över den okonventionella dramaturgin bör vi rimligen fråga oss varför vi ser den som märklig och fundera över

vad Benedictsson har varit påverkad av när hon skrev pjäsen. Inte minst gäller detta enaktarens slut; borde vi inte ställa oss frågan *varför* Benedictsson låter pjäsen sluta som den gör i stället för att efterfråga ett slut som i högre grad motsvarar vår tids könsrollsyn?

Om man sätter in *Romeos Julia* i ett historiskt sammanhang märks det att den ingår i en proverbtradition, där just språkliga turneringar och kretsandet kring ett bestämt tema är själva kvintessen. Benedictsson använder här proverbtraditionens gåtstruktur för att fördjupa karaktärsteckningen av fru Ramberg. Den bild som Zetterschöld har av "Julia" vittnar om en reducerande kvinnouppfattning; "Romeos" Julia är liktydig med bilden av en osjälvständig flicka/kvinna som låter sig erövas. Under dramats gång framväxer emellertid en annan bild av den kvinna som har gestaltat "Julia" på scenen. Fru Ramberg visar sig nämligen också vara en vardagslivets "stjärna" – hennes förnamn Stella betyder just stjärna på latin.

Anknytningen till den pågående debatten om förhållandena mellan könen och kvinnans ställning är uppenbar i *Romeos Julia*. Zetterschöld tvivlar på att "lidelse" kan finnas i en institution som äkten-skapet, en uppfattning som står i motsättning till den verklighet fru Ramberg visar fram (s. 183). Uppfattningen om den sociala bakgrundens predestinerande betydelse finns också med. Det som gjort fru Ramberg till den hon är – i privatlivet och som konstnär – är i hög utsträckning hennes fattiga barndom (s. 188–189).

Proverbpåverkan och modern teater

Man skulle kunna hävda att Victoria Benedictsson med *Romeos Julia* tar ett steg in i modern teater, framför allt i och med den fördjupade karaktärsteckningen av den kvinnliga huvudpersonen. En traditionell inledning, med en handlande protagonist, bidrar visserligen till detta. Men en genomgående handlingsinriktad, konflikt-dramaturgisk uppläggning av pjäsen skulle knappast förmått förmedla den spänning som den fördjupade skildringen av fru Ramberg skapar. Inte ens konflikten mellan Zetterschölds önskan om att komma nära "Julia"/fru Ramberg och fru Rambergs tänkbara motstånd skulle blir tydlig om inte de språkliga klichéerna i pjäsens inledning senare både bekräftas och ifrågasätts.

Framvisandet av olika uppfattningar, och leken med dessa, avkläder successivt fru Ramberg hennes socialt konstruerade kvinnoroller. Den manliga partens förutfattade meningar står ju i konflikt med fru Rambergs syn på sig själv. Under pjäsens gång kan därför Benedictsson genom kontrasterande föreställningar och uppprepningar visa hur antaganden bekräftas beroende på den enskildes och samhällets värderingar.

Av allt att döma kan Benedictsson diskutera kvinnorollen och peka på teaterns möjlighet att skildra tankevärldar genom att utnyttja just proverbtraditionens gåtstruktur. Den sirliga salongs-konversationen bidrar därför till att göra *Romeos Julia* till en form av debattinlägg, samtidigt som replikerna här en dramaturgiskt spänningsförhöjande funktion i pjäsen som helhet.

Litteratur

Benedictsson, Victoria, "Romeos Julia", Lund: Studentlitteratur, 2004, s. 181–192, tryckt efter upplagan i *Samlade skrifter, Sjätte bandet, Dramatik*, Stockholm, 1920.

Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, London 1988.

Cederschiöld, Gustaf, "Kvinnospråk", *Om kvinnospråk och andra ämnen. Anteckningar och reflexioner*, Lund 1900.

Charlotta, Hedvig Elisabeth, *Hedvig Elisabeth Charlottas dagbok*, del I, Stockholm 1908.

Rekommenderad läsning

Lyngfelt, Anna, *Den avväpnande förtroligheten. Enaktare i Sverige 1870–90*, Diss., Göteborg 1996.

Del 2 Tre dramatexter