



Anna Lyngfelt

Den avväpnande förtroligheten
Enaktare i Sverige 1870-90

**DEN AVVÄPNANDE
FÖRTROLIGHETEN**
Enaktare i Sverige 1870 - 90

av

Anna Lyngfelt

"Förr i tiden
var alla flickor så vackra,
alla hade en hy som smultron och mjölk,
alla hade naturliga rosor på kinderna
och småsmå trutar
daggiga som hallonbär."

Sonja Åkesson

ABSTRACT

Den avväpnande förtroligheten. Enaktare i Sverige 1869-90

Disarming Intimacy. A Study of One-act Plays in Sweden, 1869-90

Doctoral dissertation by Anna Lyngfelt, 1996. Department of Literature, University of Gothenburg. Swedish text with a summary in English. 202 p.p.

August Strindberg's own words, implying that he was the one who began the tradition of one-acters in Sweden is considered to be true. Yet, a tradition of one-act plays in Sweden was a fact long before Strindberg took an interest in one-acters, in the late 1880's. A study of the repertoire at The Royal Dramatic Theatre in Stockholm indicates that 29 Swedish one-act plays were set up between the seasons of 1869-70 and 1889-90, among them the early one-acters Strindberg wrote himself: *I Rom (In Rome, 1870)* and *Den fredlöse (The Outlaw, 1871)*. All these plays are commented on and listed in the thesis.

The analyses of the thesis focus on five one-acters, three of which have been played at The Royal Dramatic Theatre: Johan Grönstedts *En timme på Blå porten* (1871), Anne Charlotte Leffler's *En räddande engel* (1883) and Victoria Benedictsson's *I telefon* (1887). The other plays examined are Benedictsson's *Romeos Julia* (1888) and Strindberg's *Den starkare (The Stronger, 1889)*.

The aim of the thesis is to point out that there is interaction between dramatization in literary salons and the repertoire on public stages. By presenting the one-acters analysed here chronologically, and by showing how different kinds of traditions from literary salons were mixed and used, the thesis explains how the dramatic form became more and more concentrated during the period of the modern breakthrough. The dramatic devices that make this possible include: *tableaux vivants*-like collages of opinions, more or less personified by examples being dramatized, repetitions of similar (but not really analogous) cases and lines similar to the ones in the *proverbes dramatiques* entertainments (with answers which include not only answers to the questions being made, but also new questions). This dramaturgy, combined with an interest in discussing marriage and the role of women in society, creates an intricate and sophisticated dialogue.

Keywords: one-act plays, 19th century literary salons, proverbes dramatiques, August Strindberg, the modern breakthrough in Sweden

Vasastadens Bokbinderi, 1996

ISSN 0348-4653

ISBN 91-86270-45-1

FÖRORD

Även om det är jag som suttit vid pennan, eller datorn, hade avhandlingen knappast kunnat skrivas utan en lång rad behjälpliga personer i min omgivning.

Först och främst är jag min handledare, Bertil Nolin, stort tack skyldig för både inspirerande vägledning och mänskligt stöd. Vad den dialog vi har fört, där han generöst delat med sig av sin kunskap och forskningsmässiga erfarenhet, har betydtt för min utveckling kan inte överskattas.

Ett varmt tack riktas också till Stina Hansson. Även hon har varit en viktig inspiratör och hjälpt mig med givande kommentarer vid läsningar av min avhandlingstext. Andra anställda vid institutionen som hjälpt mig med synpunkter på texten är Lars Lönnroth, Tomas Forser, Sverker Göransson, Robert Lyons, Eva Lilja och Ann Fridén. Tack också till Ingrid Holmquist, på Institutionen för kvinnovetenskap, och vänner bland doktoranderna som inspirerat till fortsatt forskning.

Jag är också skyldig en rad människor verksamma utanför universitetet ett stort tack. Ett varmt tack till regissören Carin Mannheimer, skådespelarna Lars-Christer Karlsson, Helén S. Henriksson och Hans Mosesson, för de inblickar i praktiskt teaterarbete vårt samarbete gav (vid uppsättningen av Romeos Julia). Att samarbeta med Håkan Sandblad, vid Radioteatern i Göteborg, var också inspirerande.

Sist, men inte minst, vill jag passa på att tacka alla de bibliotekarier som tålmodigt besvarat mina närapå omöjliga frågor, om var man hittar anteckningar om amatörskådespelande damers improvisationsteater, förkomna pjäser, de verkliga namnen bakom franska pseudonymer - för att bara ta några exempel... I detta sammanhang riktas ett särskilt tack till Bergliot Krohn Bucht, som hjälpte mig att leta fram handskrivna enaktsmanuskript i Kungliga teatrarnas arkiv. Dessutom går många varma tankar till familj och vänner, som stöttat och uppmuntrat mig under min långa vandring med enaktarna. Inte minst min make, Anders, har varit ett stort stöd. Honom tillägnas boken.

Göteborg i november 1996



INNEHÅLLSFÖRTECKNING

ABSTRACT	2
FÖRORD	3
INLEDNING	7
Strindberg och tidens experimenterande med formspråk	8
Dramatiska teaterns enaktsrepertoar	13
Kommentarer rörande de enaktare som spelades på Dramatiska teatern	20
Hypotes och tankar om enaktarna som genre	28
Avhandlingens uppläggning	31
FORSKNINGSÖVERSIKT OCH METODDISKUSSION	35
Utgångspunkter för forskningen om enaktare	35
Peter Szondis och Egil Törnqvists ventilerings av formmässiga problem	40
Den vedertagna dramaturgins begränsningar som grund för enaktsanalyser	44
Påverkan dramaturgiskt från muntlig kultur och brev?	47
1800-TALETS DRAMATISERANDE SALONGSKULTUR	54
Salongskulturens framväxt och förutsättningar	56
Uttryck för salongskulturens teaterintresse	61
Charader och proverbes dramatiques	65
Tableaux vivants	74
<i>Les charades en action ou La soirée bourgeoise</i>	78
PROVERBES DRAMATIQUES-TRADITIONEN OCH JOHAN GRÖNSTEDTS <i>EN TIMME PÅ BLÅ PORTEN</i>	85
Gåtstrukturen i <i>En timme på Blå porten</i>	86

SPÅR AV TABLEAUX VIVANTS I ANNE CHARLOTTE LEFFLERS <i>EN RÄDDANDE ENGEL</i>	97
"Levande bilder" i <i>En räddande engel</i>	98
DET FÖRTROLIGA BERÄTTANDET I VICTORIA BENEDICTSSONS <i>I TELEFON</i>	105
De monologliknande partiernas betydelse i <i>I telefon</i>	105
EN RETORISKT FRAMVISANDE DRAMATURGI I VICTORIA BENEDICTSSONS <i>ROMEOS JULIA</i>	117
Demonstrativt argumenterande drag i <i>Romeos Julia</i>	117
DEN BEDRÄGLIGA FÖRTROLIGHETEN OCH STRINDBERGS <i>DEN STARKARE</i>	130
Argumentation i <i>Den starkares gåtstruktur</i>	131
DEN AVVÄPNANDE FÖRTROLIGHETENS DRAMATURGI, SAMMANFATTNING OCH SLUTSATSER	144
Dramatiserande uttrycksformer i salongskulturen	146
Johan Grönstedts <i>En timme på Blå porten</i>	149
Anne Charlotte Lefflers <i>En räddande engel</i>	150
Victoria Benedictssons <i>I telefon</i>	151
Benedictssons <i>Romeos Julia</i>	153
Strindbergs <i>Den starkare</i>	154
Enaktarnas utveckling mot en komprimerad konstform	156
SUMMARY	159
APPENDIX. KOMPLETTERANDE UPPLYSNINGAR OM DE ENAKTARE SOM SATTES UPP PÅ DRAMATISKA TEATERN FRÅN OCH MED SPELÅRET 1869-70 TILL OCH MED SPELÅRET 1889-90, DOCK EJ ÖVERSÄTTNINGAR	166
LITTERATURFÖRTECKNING	183
PERSON- OCH SAKREGISTER	196

INLEDNING

I denna avhandling, där enaktare från det moderna genombrottet studeras, har jag valt att koncentrera mitt intresse på fem pjäser i en akt. Dessa är Johan Grönstedts *En timme på Blå Porten* (1871), Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel* (1883), Victoria Benedictssons *I telefon* (1887) och *Romeos Julia* (1888), samt August Strindbergs *Den starkare* (1889).

Enaktarna är valda dels för att de är dramaturgiskt intressanta, dels för att de sammantagna kan visa på en historisk utveckling, innehållsligt såväl som formmässigt. De presenteras därför i kronologisk ordning utifrån när de uppfördes (eller, i fallet med *Romeos Julia*, skrevs)¹.

Tre av enaktarna, *En timme på Blå Porten*, *En räddande engel* och *I telefon*, spelades på Dramatiska teatern i Stockholm och för att kunna sätta in dem i ett större sammanhang har jag granskat alla de enaktare som sattes upp på Dramatiska teatern från och med spelåret 1869/70 till och med spelåret 1889/90². Avsikten med en dylik inplacering är också att läsaren ska få en uppfattning om vad den etablerade teatern erbjöd sin publik i fråga om enaktare. Dessutom kan de två pjäser som är föremål för analys, men inte spelades där, *Romeos Julia* och *Den starkare*, ges en referensram³.

¹Att *Romeos Julia* verkligen spelades vid 1880-talets slut har jag inte lyckats belägga. Svenska teatern hyrdes emellertid för matinéer med enbart enaktspjäser - se noten på s. 28.

²Två enaktare, *Svärfar kommer* (1870) och *Diamantbröllopet* (1889), finns emellertid inte kvar i Kungliga teaterns arkiv (där alla övriga enaktare, spelade på Dramatiska teatern, återfinns). Dessutom bör redan här påpekas att översättningar inte granskats.

³Trots det värde jag just tillskrivit en redovisning av den etablerade teaterns verksamhet, lämnar jag Dramatiska teaterns enaktsrepertoar redan efter första

Här närmast, ska jag emellertid börja med en presentation av redan känd kunskap om enaktare, för att sedan övergå i frågeställningar som rör relevanta men utforskade delar av enaktarnas ursprung - i synnerhet anknytningen till salongskulturen. Allra först vill jag emellertid påpeka att jag med enaktare i avhandlingen avser talpjäser i vilka det öppet deklarerats att skådespelen inte sträcker sig över fler akter än en⁴. Enaktare, som genredefinition, kommer att diskuteras längre fram i kapitlet.

Strindberg och tidens experimenterande med formspråk

Den allmänna uppfattningen om enaktare härrör i hög grad från Strindberg. Hans ord har lagts till grund för en historieskrivning där just han framstår som den som i princip grundlägger enaktstraditionen i Sverige. Denna historieskrivning återkommer jag till i forskningsöversikten (i nästa kapitel).

Det är i "Om modernt drama och modern teater" som Strindberg skriver om sin avsky för "torneringar" på scenen, om det han karaktäriserar som artistanpassad dramatik och om

kapitlet. I enstaka, tillbakablickande kommentarer anknyter jag dock till den enaktsrepertoar som beskrivs i detta inledningskapitel.

⁴"Enaktare" är inte ett väl avgränsat och definierat begrepp i teatervetenskaplig forskning. Min definition ansluter sig till den beskrivning som återfinns i J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London, 1982, s. 464-65. Här följer den karaktärisering av "one-act play" man finner där:

Self-evidently a dramatic work consisting of only one act. Usually short (a playing time of fifteen to forty minutes is about normal). Very rare before late in the 19th c. though there are many earlier examples of shortish plays which could qualify as one-act plays, and the after-piece popular in the 18'th c., was a kind of one-act play.

"det osanna i intrigstycket"⁵. I förordet till *Fröken Julie* (1888) poängterar han att hans samtids "avtagande förmåga av illusion möjligen skulle störas av mellanakter, under vilka åskådaren får tid att reflektera, och därigenom undandragas författaren-magnetisörens suggestiva inflytande"⁶.

I endast *en* akt eller scen såg Strindberg möjligheten att "låta smärtan rasa ut"⁷. "Tidens smak, den brådstörtade, hektiska tidens smak, synes gå åt det korta och uttrycksfulla"⁸, konstaterade han; "En scène, en *quart d'heure*⁹ tycks vilja bliva typen för nutidsmänniskors teaterstycke"¹⁰. Begreppet "quart d'heure" hämtade Strindberg från Théâtre Libres verksamhet, vilken han var djupt imponerad av.

Det var André Antoine som hade öppnat Théâtre Libre, i Paris 1887. Där förkastades klichéartat teatrala gester och tonfall; målsättningen var att man skulle röra sig och tala på scenen som man gjorde i vardagslag. Inte *deklamera* utan tala, var Antoines devis¹¹. Som genom en fjärde vägg, i ett vanligt rum, var det meningen att publiken skulle betrakta aktörerna, när de till synes omedvetna om sin roll i sammanhanget

⁵August Strindberg, "Om modernt drama och modern teater", i *Samlade skrifter av August Strindberg. Likt och olikt. Sociala och kulturkritiska uppsatser från 1880-talet*, Sjuttonde delen, Senare bandet, Stockholm, 1913, s. 290-298.

⁶Strindberg, *Fadren, Fröken Julie*, Stockholm, 1986, s. 90.

⁷Strindberg, "Om modernt drama och modern teater", s. 299.

⁸Ibid., s. 300-301.

⁹"Quart d'heure" står då för tanken att en pjäs inte bör ta längre tid att spela än en kvart.

¹⁰Strindberg, "Om modernt drama och modern teater", s. 301.

¹¹Bettina L. Knapp, *The Reign of the Theatrical Director. French Theatre 1887-1924*, New York, 1988, s. 46.

visade upp situationer från vardagslivet. Små gester skulle räcka för att appellera till publikens känslighet¹².

Radikala författare skickade pjäser till Théâtre Libre, och under de första fyra spelåren introducerades inte mindre än 39 nya författare för publiken - däribland Strindberg¹³. Denne försökte också, 1888-89, driva en motsvarighet till Théâtre Libre i Köpenhamn, Skandinaviska Försöksteatern¹⁴. Där spelades den kanske mest kända enaktare som finns på svenska, *Den starkare* (1889), liksom *Fröken Julie* (1888).

Det låg i tiden att experimentera med den dramatiska formen. Naturalismens nya idéinnehåll uppmuntrade till försök med okonventionella dramatiska strukturer; det blev viktigt att i

¹²Den okommersiella Théâtre Libre grundade sin verksamhet på amatörer. Antoine var själv gasverkstjänsteman, och samarbetade med en telegrafist, en kapphandlare och en sybehörsaffärsinnehavare. Tillsammans med dem spelade han det som var nytt och refuserats av institutionsteatrarna. För att ostört kunna bedriva sin verksamhet uppträdde de bara för inbjudna gäster och medlemmar som tecknat abonnemang.

¹³Strindberg skrev, enligt Martin Lamm (*Strindbergs dramer. Förra delen*, Stockholm, 1924, s. 302) både *Fröken Julie* och *Fordringsägare* med direkt sikte på Théâtre Libre. Båda pjäserna skrevs 1888.

¹⁴I ett brev till Gustaf af Geijerstam, den 15 november 1888, skriver Strindberg att hans teater borde bestå "av amatörer såsom i Paris med representation en gång (söndagsmiddag) i månaden". På scenen vill han se makan Siri och ytterligare tre personer. De sistnämnda skulle han annonsera efter. Om dem skriver Strindberg: "De skall vara äldre, bildade, äga snygga gångkläder och en månads gage själva." Han hade själv inga pengar att satsa på projektet. I ett brev från den 16 november, till författaren David Bergström, berättar han: "Återstår mig vigma 1000 kronor, engagera tre amatörer eller lösdrivare och så repetera en månad. - - - P. S. Du känner väl inga förfallna studenter med dramatiska anlag? Och några fallna kvinnor, helst äldre och talangfulla." Vid premiären den 9 mars 1889, på Dagmar-teatret, hade Strindberg två amatörer i ensemblen: en ung dansk författarinna (Nathalia Larsen) och en författare (Gustav Wied). Dessa uppförde då, tillsammans med en professionell skådespelare (H. R. Hunderup), *Fordringsägare*. Kritiken blev förödande, bland annat för att en av amatörernas repliker (Wieds) inte hördes. Citaten efter Gunnar Ollén, *Svensk amatörteaterhistoria 1865-1978*, Stockholm, 1979, s. 23-24.

yttre, verklighetstroga former försöka återge det som kunde tänkas förekomma i det fördolda¹⁵. Enaktsformatet lämpade sig då väl för den nordiska naturalismens individualistiska och socialreformatoriska diskussioner, liksom för den naturalistiska ambitionen att uppvisa ett motiv med få personer inblandade - det kan man se i till exempel Benedictssons enaktare från 1880-talet.

Det är sannolikt att Strindberg, när han börjar skriva enaktare mot 1880-talets slut, inte bara introducerar en ny kortteaterform, hämtad från Théâtre Libre; det är rimligt att tro att han är påverkad också av de enaktare som redan fanns i Sverige. Att en enaktstradition existerade ska presentationen av Dramatiska teaterns enaktsrepertoar visa. I den ingår också Strindbergs tidiga pjäser i en akt, *I Rom* (1870) och *Den fredlöse* (1871).

I pjäsförteckningen nedan visas vilka enaktare som spelades på Dramatiska teatern från och med spelåret 1869/70 till och med spelåret 1889/90. I en efterföljande diskussion kommenteras deras innehåll och form.

¹⁵Émile Zolas evolutionsoptimism hade fått spridning och Hippolyte Taine, som Georg Brandes skrivit en avhandling om, hade formulerat idénnehållet till en positivistiskt och deterministiskt inriktad naturalism - se Georg Brandes, *Den franske Aestetik i vore Dage. En Afhandling om H. Taine*, Köpenhamn, 1870. I de tankestrukturer som präglar inte bara Strindbergs enaktare, märks också Søren Kierkegaards och Henrik Ibsens kompromisslösa idealism. Detta sker t.ex. genom att viljeproblematik fokuseras. Till Ibsens idé om en personlig och intellektuell gemenskap mellan makar förhåller sig emellertid enaktsförfattarna olika - medvetet eller omedvetet ignoreras ofta Ibsens ståndpunkt. Samtidigt märks det i enaktare av Victoria Benedictsson, Alfhild Agrell och Anne Charlotte Leffler att författarna är beroende av den samtida debatten om förhållandena mellan könen, äktenskapet och sexualiteten. Det faktum att drift och sexualitet skildes från kärlek och äktenskap i samhällsdebatten finns det ett behov av att diskutera i *Romeos Julia*.



Dramatiska teatern, 1869, belägen i Kungsträdgården. Den invigdes 1863 och ersattes 1907 av den nuvarande Dramatenbyggnaden. Ur Torsslow, s. 25.

Dramatiska teaterns enaktsrepertoar

I Kungliga teaterns arkiv, som man når via Drottningholms teatermuseum, finns en i det närmaste helt komplett uppsättning teateraffischer bevarade¹⁶. Det var vid genomgången av dem det stod klart att enaktarna utgjort ett viktigt inslag i repertoaren; som "förpjäser" till längre teaterstycken existerade de under hela 1800-talet på Dramatiska teatern¹⁷. Vid tiden för det moderna genombrottet kunde de spelas flera efter varandra, utan huvudstycke, och hade i högre grad än tidigare svenska titlar. Vissa enaktare återkom, vilket tyder på att de var populära¹⁸. Ibland var författarnamnen utsatta, ibland inte. Deras speltid varierade från cirka 30 minuter till uppemot en timme - speltiden anges ibland på sufflörens manuskript.

Sufflörens pjäshäften till de 29 enaktare som spelades (1869/70 - 1889/90) finns också bevarade i Kungliga teaterns arkiv, med två undantag (*Svärfar kommer* och *Diamantbröllopet*). Regissörernas och skådespelarnas pjäshäften går dock inte att uppbringa längre - det har alltså varit omöjligt att få tag på regianvisningar. Här följer nu en

¹⁶Jag avser då Kungliga teaterns äldre affischsamling, som inkluderar tidsperioden mellan spelåren 1826/27 och 1941/42. Enbart spelåret 1833/34 saknas i denna affischsamling.

¹⁷De kunde också utgöra "efterspel".

¹⁸För att komma popularitet närmare letade jag efter recensioner huvudsakligen i *Dagens Nyheter*, *Stockholms-Tidningen* och *Nya Dagligt Allehanda*. Man kunde ju också tänka sig att en samtida uppfattning av dem skulle vara till hjälp i arbetet med analyser av pjäserna. Men resultatet blev magert, på sin höjd visade sig enaktarna vara omnämnda i samtida recensioner. I och för sig sade ju detta något om enaktarnas status; enaktare med ett allvarligt innehåll men skrivna med underhållningens ramar för ögonen, torde ha haft svårt att nå ut som seriösa ens vid tiden för det moderna genombrottet. I och för sig var nog detta poängen för de kvinnor som försökte delta i samhällsdebatten med dramatiska inlägg i form av enaktare: det gick att ansluta sig till samhällsdebatten på ett oförargligt sätt.

förteckning över de 29 svenska, alltså ej översatta, enaktare som spelades under den aktuella perioden.

För enaktare där författarnamnen inte funnits med vid annonseringen av pjäserna har dessa placerats inom parentes. Om inget annat anges har Emil Michals *Tal- och Sångpjeser uppförde å Stockholms samtliga teatrar och öfriga lokaler spelåren 1863-1913* använts som källa för uppgifter om författarnamnen. Om pseudonym funnits med vid annonseringen har denna satts inom citationstecken. Är enaktaren skriven på vers markeras detta med ett "v" inom parentes, efter pjästiteln.

Pjäsförteckning:
svenska enaktare spelade på Dramatiska teatern 1869/70-
1889/90

<u>Titel o. ev. underrubrik</u>	<u>Författare</u>	<u>Spelår</u>
<i>Evas systrar</i> "Händelse, Interiör"	Edvard Bäckström	1870-72, 74, 75, 87
<i>Svärfar kommer</i> "Farce"	(Edvard Bäckström)	1870
<i>Första Maj</i> "Dramatisk teckning"	(Edvard Bäckström)	1870
<i>I Rom (v)</i> ¹⁹ "Dramatisk situation"	(August Strindberg)	1870
<i>Carinas ljus</i>	Edvard Bäckström	1871
<i>Den fredlöse (v)</i> ²⁰ "Sorgespel"	(August Strindberg) ²¹	1871
<i>En timme på Blå porten</i> "Proverb"	"I. J. Y." (Johan Grönstedt)	1871

¹⁹Stycket nämns inte någonstans i *August Strindbergs Samlade Verk, Nio enaktare, 1888-1892*, del 33, Stockholm, 1984. I *August Strindbergs Samlade Verk, Ungdomsdramer II*, Stockholm, 1991, finns emellertid både *I Rom* och *Den fredlöse* tryckta.

²⁰Se föregående not.

²¹På affischen står bara "af författaren till *I Rom*" utsatt.

<i>En nyårsafton</i> "Dramatisk skizz"	? ²²	1873
<i>En julnatt</i> (v) "Dramatisk teckning"	C. Fahlcrantz ²³	1873
<i>Mellan bröderne</i> "Skådespel"	Edvard Bäckström	1873-74
<i>Siri</i> "Komedi"	(Oscar Wijkander)	1874
<i>En julgran</i> (v) "Interiör"	Edvard Bäckström	1875
<i>Också en förlofning</i> "Komedi"	(Johan Grönstedt)	1876
<i>Min brorson, pedanten!</i> (v) "Komedi i 1 Akt "	Edv. Forsberg ²⁴	1877, 79
<i>Paulines beundrare</i> "Komedi"	(G. H. Fröding) ²⁵	1877

²²Tyvär finns endast uppgiften "sv. original" på sufflörens pjäshäfte. Inga ytterligare upplysningar står heller att finna, i t. ex. Drottningholms teatermuseums samlingar.

²³Troligen Carl Johan F. - se *Svenskt biografiskt lexikon*, band 15, red.: Bengt Hildebrand, Stockholm, 1956, s. 25-31.

²⁴Edvard August F., enligt uppgifter från Drottningholms teatermuseums bibliotekarie, Birgitta Walin.

Nej eller ja? "Skådespel i 1 handling"	"Gunlög" ²⁶	1878
<i>Hvarför?</i> "Komedi"	"fru Agrell" ²⁷	1881
<i>Rococo</i> "Komedi"	(Harald Molander)	1882
<i>Lilla Nina</i> "Skådespel"	(Amanda Kerfstedt)	1882
<i>Konungens guddotter</i> "Dramatisk genreteckning"	Wilh. Bolin ²⁸	1882-83
<i>En liten solstråle</i> "Komedi"	(Selfrid Kinmansson)	1882-83
<i>En räddande engel</i> "Proverb"	Anne Charlotte Edgren ²⁹	1883-84, 85, 87-88

²⁵Troligen Gustaf Hugo Fröding (militär, historiker) - se *Svenskt biografiskt lexikon*, band 16, red.: Erik Grill, Stockholm, 1966, s. 615-616.

²⁶Inga ytterligare uppgifter har gått att få fram, varken i Drottningholms teatermuseums samlingar eller någon annanstans.

²⁷I Alfhild Agrells *Dramatiska arbeten*, Stockholm, 1883, kan man se att det var Alfhild A. som åsyftades. Där finns nämligen pjäsen tryckt.

²⁸Wilhelm B., pjäsen trycktes i Helsingfors 1882, med hela förnamnet utsatt.

²⁹Så löd hennes namn som gift i första äktenskapet. Mest känd är hon emellertid med sitt namn från tiden som gift: Anne Charlotte Leffler.

<i>Mellan barken och trädet</i> "Proverb"	Ernst Lundqvist	1884
<i>Mellan bjudningarne</i> "Komedi"	Frans Hedberg	1884-85
<i>En Séance</i> "Skämt"	(Fröken Roos) ³⁰	1884-85
<i>Förlåt mig!</i> "Komedi"	Emilie Lundberg	1886-87
<i>Griller</i> "Komedi"	(Frk Ekell) ³¹	1886
<i>I telefon</i> "Bagatell"	(Victoria Benedictsson) ³²	1887
<i>Diamantbröllopet</i> "Tillfällighetsstycke i 1 Akt med sång och dans"	Oscar Wijkander	1889

³⁰Inga ytterligare uppgifter har gått att få fram, varken i Drottningholms teatermuseums samlingar eller någon annanstans.

³¹Inga ytterligare uppgifter har gått att få fram, varken i Drottningholms teatermuseums samlingar eller någon annanstans.

³²Författarnamnet framgår först vid tryckningen av Benedictssons verk, se Ernst Ahlgren, *Samlade Skrifter, Sjätte bandet, Dramatik*, Stockholm, 1920, s. 5.

KONGL. TEATRARNE.

Måndagen den 15 Oktober 1883:

STORA TEATERN.

För 25:te gången:

Mefistofeles.

Stor Opera i 4 akter, med Prolog och Epilog, af Arrigo Boito. Öfversättning af Ernst Wallmark. Deasen af Theodore. Detokusierne af Andreas Brölin, med undantag af första akten samt fjärde akten, som äro af Christian Jansson.

Prolog: I himlen.

Första delen.

Första akten: a) Påskdagen.

b) Fördraget.

Andra akten: a) Trädgården.

b) Valpurgisnattan.

Tredje akten: Margarethas död.

Andra delen.

Fjärde akten: Den klassiska Valpurgisnattan.

Epilog: Fausts död.

Personerna:

Mefistofeles	spelas af Herr Lange.
Faust	" Herr Olmann.
Margretha	" Fruken Ek.
W.	" Fruken Lagermarck.
W.	" Herr Ohlson.
El	" Fruken Javette.
Nervus	" Fruken Jansson.
Nervus	" Herr Broderman.
Kurfürsten, Prinsessan, Damer, Herrar, Papper, Studenter, Borgare, Landfolk, Soldater, Harolider, Trumpetare, Mästare, Jagare, En lalkonstnär, En hofmarsk, Judar, Judinnor, En bodel, Sirenor, Hazor m. d.	

Edernas uppväktning.

Kör af Sersapher, Cherubimer och Botgörande.

Uti Balletten dansa:

Fru Christenson, Frukar Thorsfeldt, E. Kuba, Lindgren samt Ballettkörens och Elevor.

Börjas kl. 7 och slutas omkring kl. 10,15 e. m.

Abonnementet för dagen gäller.

I morgon Tisdag: Intet spektakel!

DRAMATISKA TEATERN.

För 12:a gången:

En räddande engel.

Proverb i 1 akt af Anne Charlotte Edgren.

Personerna:

Storsticket	spelas af Herr Sundberg.
Storsticket	" Fru Swartz.
Arfa i	" Fruken Flygare.
Gusti i	" Fru Hartman.
Caplan, Hovrådet	" Fru Ulb.
Kaplan, Lagerstället	" Herr Persson.
Grofvinnan	" Fruken Åhlinder.
Bugena, hennes dotter	" Fruken Säckström.
Konstmästaren	" Herr Grip.
Baron Edelhjelm	" Herr A. Östergren.

Balqueter, Betjening.

(Handlingen tilldrager sig hos Storsticket.)

Derefter gifves:

För 12:a gången:

Samma qvinnor.

Skådespel i 3 akter af Anne Charlotte Edgren.

Personerna:

Postas Bark	spelas af Herr Thengström.
Fru Bark	" Fru H. Gustafsson.
Bertha i	" Fru Doroth. Bonn.
Lissi i	" Fruken Zetterberg.
Wilhelm, Lissis man	" Herr Hartman.
Kamrer, Lundberg	" Herr Fallbeck.
Lovisa, gammal tröjstärnna	" Fru Lindström.

Börjas kl. 7 och slutas omkring kl. 10 a. m.

I morgon Tisdag:

Sjätte gästsupprädan af Herr REIMERS.

För 6:de gången:

De ungas förbund.

Lustspel i 5 akter af Henrik Ibsen. Öfversättning.

(Stenogardes roll utöfvas på mersta språket af Herr Blomster.)

ONS. Program-Bladet förskjutes å 10 öre i biljettkontoren och vid ingångarna.

Teateraffisch från den 15 oktober 1883, hämtad ur Kungliga teaternas arkiv.

Kommentarer rörande de enaktare som spelades på Dramatiska teatern

Då jag i avhandlingen bland annat kommer att inrikta mig på kvinnors möjligheter att komma till uttryck dramatiskt, har det ett visst intresse att redovisa författarnas könsfördelning.

Det råder dock ingen tvekan om att männen dominerar bland enaktsförfattarna, om man ser till perioden i sin helhet. Författaren till en av de 29 pjäserna, *En nyårsafton*, är emellertid helt okänd. Av de 28 återstående pjäserna är 20 skrivna av män och åtta av kvinnor³³. Det totala antalet kvinnliga författare är också åtta, men eftersom några av de manliga författarna skrivit flera pjäser än en är det totala antalet manliga författarnamn tolv. Det är också intressant att notera att det första kvinnliga namnet, "Gunlög", dyker upp i listan först 1878.

Betraktar man den senare hälften av perioden, alltså 1880-1889, finner man att sju stycken enaktare skrivits av kvinnor och sex stycken av män. Om man ser till tematiken kan man notera att av de 20 enaktare som kan anses handla om förhållandena mellan könen, i form av äktenskaps- och/eller frieriskildringar, är något fler skrivna av män - elva stycken, än av kvinnor - åtta stycken. Av de tolv enaktare som anknyter till tidens äktenskapsdebatt (se nedan) är sju skrivna av kvinnor och fem av män.

En entydig klassificering av enaktarna efter innehåll/tematik är svår att göra. Ett försök till indelning visar att 20 av de 29 enaktarna huvudsakligen behandlar förhållandet man - kvinna, genom äktenskapsskildringar (tolv stycken) och/eller återgivningar av ett frieri (tolv stycken). Av de återstående nio saknas alltså texten till två (*Svärfar kommer*

³³Då antas författaren till *Nej eller ja?*, "Gunlög", vara kvinna.

och *Diamantbröllopet*), medan två stycken är en form av historiedramer: *Den fredlöse* och *Mellan bröderne*. Ytterligare två pjäser, *Rococo* och *Konungens guddotter*, skildrar kärleksförvecklingar i historisk miljö. De tre återstående pjäserna får hänföras till egna kategorier: *I Rom* skildrar en konstnärs arbetssituation (om än i historisk miljö), *Carinas ljus* är en form av stämningsbild som vill förmedla (den kristna) trons kraft medan *En julgran* beskriver ett besök av en vålnad. Den sistnämnda är speciell på det viset att pjäsen (mycket lätt) anknyter till diskussionen om förhållandena mellan könen: vålnaden är ingen mindre än uppenbarelsen av en avliden make, som maken försonas med. I det närmast följande kommer framställningen att koncentreras på de 20 enaktare som behandlar äktenskap och/eller frieri.

Av de enaktare som presenterats ovan anknyter alltså tolv pjäser till samtidens äktenskapsdebatt:

En timme på Blå Porten
Min brorson, pedanten!
Nej eller ja?
Hvarför?
Lilla Nina
En liten solstråle
En räddande engel
Mellan barken och trädet
Mellan bjudningarne
Förlåt mig!
Griller
I telefon

Dessa pjäser har det gemensamt att de syftar till att realistiskt skildra förhållandena för ett nygift par, eller ett par som står i begrepp att gifta sig. Samtidigt förekommer underhållande och skämtsamma inslag. Vissa av dem skulle kunna karaktäriseras

som lättamt hållna improvisationer, med Bjørnstjerne Bjørnsons *De nygifta* som utgångspunkt³⁴.

En innehållslig skillnad, jämfört med Bjørnsons pjäs, är dock att skildringen i dessa enaktare oftast är inriktad enbart på kvinnans situation - på kvinnans förhållande till äktenskapet som social och ekonomisk institution. Detta gäller för alla dessa pjäser, med undantag för *Mellan bjudningarne*, vilken belyser en mans situation som nygift.

Många enaktare avslutas med ett frieri.³⁵ I gruppen med anknytning till äktenskapsdebatten är så fallet i *Nej eller ja?*, *En liten solstråle*, *Griller* och *I telefon*. Enaktare som inbegriper ett frieri är, förutom de nyss nämnda, följande:

Evas systrar
Första Maj
En nyårsafton
En julnatt
Siri
Också en förlofning
Paulines beundrare
En séance

³⁴*De nygifta*, tryckt i Stockholm 1866, är ett tvåaktsdrama som hade gjort stor succé på Dramatiska teatern 1865. Det beskriver Laura och Axels vedermödor efter ingånget äktenskap. Främst är det bristen på kommunikation och gemenskap som skildras.

³⁵Som vi ska se är en diskussion om salongskulturens påverkan på enaktarna relevant för efterforskningarna vad gäller pjäsernas ursprung. Redan här passar jag emellertid på att nämna att det till salongslivet hörde diskussioner som syftade till att värna om äktenskapet - något som enaktsdramatiker rimligen kunde utveckla. Eftersom en av salongskulturens uppgifter också var att skapa kontakter mellan unga kvinnor och giftaslystna herrar torde dessutom frieri- och äktenskapsmotiv ha varit tacksamma att utgå ifrån.

Som framgår av pjäsförteckningen, på sidan 15-18, är enaktarnas underrubriker av varierande slag³⁶. Vissa linjer kan dock skönjas. Tre av enaktarna är betecknade som proverb (*En timme på Blå porten*, *En räddande engel* och *Mellan barken och trädet*), och återfinns i gruppen enaktare som anknyter till äktenskapsdebatten. I denna grupp är annars rubriceringen "komedi" vanlig - den förekommer i inte mindre än fem fall (*Mellan bjudningarne*, *Hvarför?*, *Förlåt mig!*, *En liten solstråle* och *Griller*). Viktigt i sammanhanget är då att underrubriken inte alltid är helt adekvat. Ett exempel på detta är Alfhild Agrells "komedi" *Hvarför?*, som återger ett nygift pars olika uppfattningar, och skildrar hur "vigselringen" känns "för trång" - frun "kvävs" själsligen (femte scenen)...

Enaktarna innehåller inte sällan en slutpoäng av det komiskt lättköpta slaget (så är fallet i *Hvarför?*), trots skildringar av äktenskap som redan dagen efter giftermålet gått i stå. Överhuvudtaget är ett av enaktarnas syften att vara underhållande. *Lilla Nina* börjar till exempel med en olycklig äktenskapsskildring, sett ur den nygifta kvinnans perspektiv, men slutar lyckligt, liksom *Mellan bjudningarne*, *Mellan barken och trädet*, *Förlåt mig!* och (som jag nämnt) *Hvarför?*.

Det som ska föreställa en gemenskap mellan könen ekar ihåligt, och synen på det manliga släktet är inte alltid så upplyftande. Grevinnan i *En timme på Blå porten* menar till

³⁶Bara i viss utsträckning visar sig underrubrikerna vara vägledande. Som "interieur" är till exempel *Evas systrar* och *En julgran* rubricerade. Dessa enaktare har också bara somligt gemensamt med varandra, vilket också gäller de båda enaktare som karakteriserats som "skådespel" (*Lilla Nina*) eller "skådespel i 1 handling" (*Nej eller ja?*). I *Evas systrar* väntar man på en ung man som förväntas ha klarat sin examen medan *En julgran* som tidigare nämnts handlar om ett besök av en välnad. *Lilla Nina* skildrar ett olyckligt nygift par, samt ett samhälle i förvandling, och handlar om "att inte vara livet vuxen" (15:e scenen). I *Nej eller ja?*, däremot, diskuteras införandet av en ny värnpliktslag. I detta stycke förekommer också en ung kvinna, som säger sig vara ovillig att gå med på ett "resonnemangsparti" (16:e scenen).

exempel att män är egoistiska. Först då "de blifvit öfvermätta på alla nöjen, så gifta de sig, för att komma i lugn och ro och blifva stadiga" (i tredje scenen). "Ack om jag vore man! Hvad det skulle vara roligt!" utropar hon (i samma scen). Ändå kan man inte hävda att enaktsförfattarna generellt intar radikala (eller ens tydliga) ståndpunkter i den samtida debatten, inte heller att det i pjäser som anknyter till tidens diskussionsämnen drivs en uppfattning med konsekvens³⁷.

En lätt didaktisk hållning, eller ett intresse för uppfostran, återfinns i vissa av enaktarna, särskilt i de som är äktenskapsskildrande. I *Mellan bjudningarne* lär sig till exempel den unga kvinnan att bli en god hustru. I dessa enaktare förväntas den kvinnliga huvudrollsinnehavaren visa hur en ung kvinna tar sitt ansvar såväl före äktenskapet (när hon kan leda en ung man på rätta vägar, genom att tacka ja till hans frieri - så sker i *Nej eller ja?*) som efter (då hon inte bör falla för frestelsen med utomäktenskapliga förbindelser - detta skildras i *En timme på Blå porten*). Två enaktare, skrivna av kvinnor, kommenterar de bristfälliga förberedelserna för unga flickor, innan de tar steget in i vuxenlivet som gifta: *Lilla Nina* och *En räddande engel*.

Samtidsorienteringen består dock inte enbart i anknytningen till äktenskapsdebatten; särskilt de enaktare som är skrivna av kvinnor intar ett kommenterande förhållningssätt

³⁷Detta kan man tänka sig har sin orsak i Dramatiska teaterns beroende av en borgerlig publik, med bestämda förväntningar på pjäsernas innehåll. (Jämför med noten på s. 28.) Kvinnans ställning i hemmet och samhället debatterades emellertid via teaterscenerna på ett mera uppfordrande sätt i längre dramer, t. ex. i Anne Charlotte Lefflers *Sanna kvinnor* (1883), som uppfördes på Dramatiska teatern. Detta kan man läsa om i Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, Stockholm, 1984. Det hade varit naturligt att i avhandlingen anknyta till en teaterhistorisk sammanställning om kvinnliga pjäsförfattares verksamhet på offentliga scener under 1800-talet - om en dylik hade existerat. Modern feministisk teaterforskning har inte i nämnvärd utsträckning ägnat sig åt äldre pjäsmaterial.

till flera av tidens företeelser. I *En séance* diskuteras till exempel upptäckter av hjärnans funktioner och i *Nej eller ja?* samtalas om införandet av en ny värnpliktslag, men varnas också för samtidens teoretiserande och ifrågasättande. I *Hvarför?* rör konversationen risken med att läsa för mycket och i *Lilla Nina* kommenteras samtidens romanföljetonger. I *En räddande engel* talas om att gå på teater och läsa romaner, för att få kunskap om världen.

De kringkretsande konversationsförloppen till trots respekteras överlag inte bara handlingens enhet utan också tidens och rummets. Rollistan är dock olika lång³⁸. Oftast försiggår handlingen i en salongslignande miljö.

I vissa fall rör samtalen i enaktarna lusten att delta i "sällskapsspektakel", med andra ord i amatörteaterverksamhet under salongslignande former. Detta sker i *Mellan barken och trädet*, *Griller* och *Också en förlofning*. I den sistnämnda pjäsen skildras dessutom en "omvänd" salongssituation: en ung kvinna, i en salong, prövar om tre män kan skriva vers och spela piano. Eftersom hon är i bryderi om vem hon ska gifta sig med, får deras färdigheter fälla utslaget³⁹.

Det generellt lätta anslaget i enaktarna för tankarna till salongernas umgängesvanor. Den förtroliga tonen skulle kunna vara ett arv från borgerlig salongskultur, och lusten att dramatisera och delta i "sällskapsspektakel" ett uttryck för en

³⁸En viss tendens går att urskilja: en längre rollista innebär ofta att enaktaren också har underrubriken "komedi", och de flesta enaktare med denna beteckning är skrivna av män. I *En lektion* finns bara två personer med på scenen, i *Första Maj*, *En timme på Blå porten*, *En liten solstråle* och *Förlåt mig!* finns tre personer med och i *Hvarför?*, *Rococo*, *Mellan barken och trädet* och *En julgran* agerar fyra. I resten av enaktarna förväntas fler än fyra personer medverka på scenen, som flest tio (*En räddande engel*).

³⁹Dessutom omtalas i *Hvarför?* att den nyblivna makan spelat teater, men det är svårt att utifrån pjästexten avgöra om det enbart är som amatörskådespelare hon gjort lycka.

förbindelse med salongernas sällskapsliv. Ett spår från aristokratisk salongskultur är beteckningen proverb, vilken återfinns som underrubrik i tre av fallen (*En timme på Blå porten*, *En räddande engel* och *Mellan barken och trädet*). Detta återkommer jag till på sidan 67. För övrigt ber jag att få hänvisa till appendix, för en närmare presentation av varje enskild enaktare.

Genomgående är enaktarna från Dramatiska teaterns repertoar mera konversanta än Bjørnsons och Ibsens samtida pjäser men samtidigt mera allvarligt syftande än de franska underhållningsstycken som till exempel Eugène Scribe skrev för 1800-talets scener. I de franska underhållningsstyckenas centrum stod ju också en typ av intrig som inte ett dramatiskt kortformat kan hålla sig med.

Bjørnson står för övrigt i ett indirekt förhållande till enaktstraditionen, via en kvinnlig pjäsförfattare vid namn Nanna Börjesson⁴⁰. Inspirerad av *De nygifta* skrev hon sitt tvåaktsdrama *Fröken Elisabeth*, som spelades på Dramatiska teatern 1869⁴¹.

I ett brev daterat 17 november 1869, från dåvarande chefen för Kungliga teatrarna, Erik af Edholm, till Börjesson, uttrycker sig Edholm positivt om *Fröken Elisabeth*. Han kastar där ljus över enaktsförfattaren Edvard Bäckströms beroende av *Fröken Elisabeth*, när denne skrev *Evas systrar*

⁴⁰Nanna Börjesson står också i sin tur i ett speciellt förhållande till salongskulturen. Av allt att döma var det hon som deltog i den tablå som presenteras i avhandlingen på s. 77.

⁴¹*Fröken Elisabeth*, i två akter, blev en succé och spelades inte mindre än 24 gånger spelåret 1869, i ett sträck. Pjäsen fick också följa med på Dramatiska teaterns "konstnärsturné, som gick till Göteborg, Kristianstad och Malmö året därpå. Pjäsen, och ett förord, finns tryckt i Anna Edmar, "Nanna Börjessons *Fröken Elisabeth*", *Meddelanden*, nr. 4, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1989.

(vilken finns med i pjäsförteckningen och presenteras i appendix)⁴²:

I alla händelser, äfven om inte kusinerna [avser Augusta Braunerhjelmns *Kusinerna*⁴³] äro fröken Elisabeths, är det mig en stor glädje att få det ena beviset efter det andra på hvad denna lilla dame förmått trolla fram redan, på den inhemska dramatikkens fält. Så hafva vi uppfört i denna vecka en 'interieur' kallad Evas systrar, som gjort mycken lycka. Kungl. Secreteraren E. Bäckström, som uppgifvit sig som författare till stycket har sjelf sagt mig att han för denna framgång har i första rummet att tacka sin wackra föregångerska i hvars fotspår han sökt att troget vandra⁴⁴.

⁴²Detta senare är värt att notera, med tanke på att Edvard Bäckström numera är den enda kända av de båda pjäsförfattarna. Mellan ovan angivna spelår (se pjäsförteckningen) skrev han sex av de 29 enaktare som sattes upp på Dramatiska teatern.

⁴³Augusta Braunerhjelmns *Kusinerna* är, enligt Georg Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, Stockholm, 1918, del 2, s. 271, "en älskvärd interiör, som upplevde ett 50-tal föreställningar". Han fortsätter: "Huvudpersonen är en väl tecknad yrhätta, som tämjes och erövrar av sin kusin, härads hövdingen." Pjäsen är uppdelad i två akter, och hade enligt Michals anteckningar premiär på Dramatiska teatern 19/2 1870.

⁴⁴Citerat efter Stig Torsslow, *Edvard Bäckström och hans dramatiska diktning*, Göteborg, 1947, s. 187. I en recension av en annan pjäs, Nanna Börjessons *Mäster Fröjd* (1869), uttalar sig Bäckström själv uppskattande om henne som pjäsförfattare. Han skriver bland annat:

Hvad man sagt om lyckan att hon ofta väntar oss vid hemmets tröskel sedan vi förgäfves letat efter henne kring vida världen, detta gäller lika ofta om poesien, och säkerligen är teckningen af hvardagslifvet för närvarande det bästa fältet för svensk dramatik. Det är på detta fält författaren till Fröken Elisabeth brutit sin poesis blommor...

Citatet hämtat ur *Ny Illustrerad Tidning*, 1/5 1869, s. 143. Ironiskt nog vet inte Bäckström här att den "han", som senare omnämns som pjäsförfattare i samma anmälan, är en kvinna (Nanna Börjesson), när han berömmar pjäsförfattaren för "en säker blick på qvinnonaturen" - pjäsen spelades under pseudonym.

Hypotes och tankar om enaktarna som genre

Utmärkande för enaktarna, spelade på Dramatiska teatern, är att de är utformade som mer eller mindre kommenterande samtal, där små och stora ting avhandlas⁴⁵. Underhållande repliker varvas med inblickar i enskilda människors liv.

Som jag visat finns i vissa av enaktarna (från Dramatiska teaterns repertoar) också en innehållslig anknytning till salongskulturens inriktning på "sällskapsspektakel". Ser man till pjäsernas dramaturgi, och då inbegriper jag i mitt resonemang även *Romeos Julia* och *Den starkare*, skulle också ett formmässigt samband kunna finnas - enaktarna är nämligen anmärkningsvärt konversanta och formmässigt fria i sitt förhållande till traditionell dramaturgi, samtidigt som

⁴⁵Enaktarna utanför Dramatiska teaterns repertoar kan ju mycket väl tänkas vara mera experimenterande till sin karaktär. Såväl innehållsligt som formmässigt kan - som vi ska se - till exempel *Romeos Julia* och *Den starkare* sägas vara det. En generell svårighet med att driva tesen att enaktarna som spelades utanför Dramatiska teatern är mera nydanande är emellertid möjligheterna att få tag på ett samlat jämförelsematerial, som skulle göra det möjligt att belägga påståendet; det är helt enkelt svårt att klargöra var, och i vilken utsträckning, enaktspjäser spelades utanför en institutionsteater som Dramatiska teatern. Det är t. ex. oklart om *Romeos Julia* någon gång sattes upp. Det är inte uteslutet att *Romeos Julia* sattes upp på exempelvis Svenska teatern. Svenska teatern, som hette Nya teatern till år 1888, brann ner 1925 och enbart delar av teaterns affichsamling finns kvar. Genom den kan man inte belägga att pjäsen verkligen spelades men av de dokument som återstår kan man utläsa att Svenska teatern hyrdes för enaktsrepertoar, av bl. a. Alma Tegnér, i slutet av 1800-talet. Då gavs enaktspjäser som matinéföreställningar. Vad som spelades vid dessa framsträdanden är dock okänt. En annan förklaring till den annorlunda karaktären hos *Romeos Julia* och *Den starkare* ligger i tidsaspekten. Är t. ex. *Romeos Julia* och *Den starkare* innehållsligt och formmässigt nydanande kan ju detta vara resultatet av en utveckling - de är skrivna precis i slutet av den tjuogoårsperiod som uppmärksammas i avhandlingen. Benedictsson och Strindberg var vid 1880-talets slut dessutom etablerade författare - till skillnad från alla de som, att döma av pseudonymerna och de ofullständigt angivna författarnamn (se pjäsförteckningen), använde enaktsformen som uttryck för sina första dramatiska försök.

dialogen präglas av förtrolighet. Min hypotes är då att det för en förståelse av enaktarnas dramaturgi skulle vara givande att undersöka en växelverkan mellan enaktare skrivna för offentligheten och framförandeformer avsedda för en privat sfär⁴⁶.

I enaktare är det rimligt att tänka sig att spänningskravet kan tillgodoses med mera subtila medel än i (samtida) helaftonsstycken. Dessa spänningsförhöjande medel utgjorde då eventuellt ett alternativ till den konflikt-dramaturgiska grundstruktur som i hög utsträckning använts som norm för den offentliga teaterns verksamhet⁴⁷, och erbjöd i så fall rimligen pjäsförfattare som stod utanför den klassiska och etablerade teatertraditionen andra och attraktiva uttrycksmöjligheter⁴⁸.

⁴⁶Även om Strindberg inte själv var aktiv som deltagare i Stockholms-societetens salonger, står han med sina enaktare rimligen i ett beroendeförhållande till salongskulturens gränsöverskridande, dramatiserande verksamhet. Detsamma gäller för Victoria Benedictsson. Fast Benedictsson stod, som vi ska se på s. 61, i ett något närmare förhållande till salongskulturen än Strindberg.

⁴⁷Den roll denna normerande struktur utgjort, samt konsekvenserna av detta, uppmärksammar den feministiska forskaren Sue-Ellen Case, i *Feminism and Theatre*, London, 1988, s. 16-19, liksom Gunnar Brandell. Den senares resonemang återkommer jag till i nästa kapitel, på s. 45.

⁴⁸Dessa tankar har jag tidigare utvecklat i en rad publikationer: Anna Lyngfelt, "August Strindberg's One-Act Play *The stronger*", *Theatre Studies Publications*, Glasgow, 1991, s. 56-62, Anna Lyngfelt, "Den rätta kärleken kommer som en blick!", *Bulletin för Nordiska Teaterforskare*, Göteborg, 1991, s. 12-17, Anna Lyngfelt, "Den avväpnande förtroligheten", *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, Lund, 1992: 1, s. 27-34, Anna Lyngfelt, "Enaktsformatet som möjlighet för kvinnliga pjäsförfattare vid 1800-talets slut", i antologin *Det glömda 1800-talet* (red. Yvonne Leffler), Karlstad, 1993, s. 133-152, Anna Lyngfelt, "Anne Charlotte Edgren Lefflers *En räddande engel* - en enaktare med drag av 1800-talets tableaux vivants-tradition?", *Edda*, Oslo, 1994: 2, s. 161-166, Anna Lyngfelt, "Proverbes dramatiques-traditionens förhållande till det sena 1800-talets enaktare, exemplet I.J.Y.:s *En timme på Blå porten*", *Nordica*, 1995 (årgång 12), s. 283-296, Anna Lyngfelt, "Strindbergs *Den*

Överlag bryter enaktarna mot dramaturgiska konventioner som krav på handling och koncentration i dialogen⁴⁹, och det är detta som skulle kunna förklaras med pjäsernas anknytning till salongskulturen - bland annat genom den romantiska influensen i salongerna⁵⁰. (I kapitlet "1800-talets dramatiserande salongsformer" kommer jag närmare in på salongskulturens uttrycksmedel.)

Överhuvudtaget kan enaktarna inte sägas utgöra en genre. Även om pjäserna har det gemensamt att de håller sig inom ramen för en akt kan de knappast sägas representera en avgränsad dramatisk konstart; vare sig tematiskt eller formmässigt kan man tala om utpräglade karaktäristika, vilka skulle kunna konstituera en genre⁵¹. Enaktarnas varierande speltid är ett exempel på detta, liksom det vacklande bruket av vers respektive prosa i styckena. De enaktare som uppmärksammas i avhandlingen utgör alltså inte någon enhetlig grupp; till och med i fråga om graden av engagemang i äktenskapsdebatten, och i den samtida diskussionen om kvinnans ställning, skiljer de sig så mycket åt att det är svårt att tala om anknytningen till samhällsdebatten som en gemensam nämnare.

Gemensamt för enaktarna är emellertid ett mer eller mindre stort avsteg från den konfliktrinriktade modell där

starkare, ett moderniserat proverb", *Strindbergiana*, Stockholm, 1996, s. 82-97, Anna Lyngfelt, "Enaktaren i Sverige 1870-90, en del av en kvinnlig dramatisk tradition?", *Litteratur og kjønn i Norden*, (red. Helga Kress), Reykjavik, 1996, s. 213-220, samt Anna Lyngfelt "Victoria Benedictssons *I telefon*, en dramatiserande enaktare", 10 s., antagen 1996 för publicering i *Nordica* (red. Mogen Brøndsted, Lise Præstegaard Andersen o. Knud Bjarne Gjesing).

⁴⁹Vad gäller det senare finns emellertid, som vi ska se, ett undantag: Strindbergs *Den starkare*.

⁵⁰Min användning av begreppet salongskultur definieras på s. 56.

⁵¹Till begreppet "situation", se s. 42, förhåller de sig också mycket olika.

spänning grundas på en eskalerande konflikt, ett omslag och en upplösning. Den modellen har då sin grund i vad man brukar kalla en genre, nämligen i den aristoteliska tragedin.

Ett skäl till avsteget från tragedins grundsatser är givetvis enaktarnas underhållningsvärde och komiska inslag. Samtidigt är det då viktigt att påpeka att enaktarna inte heller är några typiska komedier: de är, som framgått, inte beroende av en intrig, de skildrar inte vanliga människor som ställs inför hinder som de övervinner och de kan inte nämnvärt sägas gissla mänskliga egenskaper - för att nämna några av de egenskaper som ofta kännetecknar komedier⁵².

I enaktarna varvas komiska inslag med allvarligt syftande repliker. De kännetecknas också av ett psykologiskt intresse för socialt betingade mekanismer⁵³. Tänkbart är att det sistnämnda beror bland annat på kvinnornas engagemang i dramatiserande kortformer under 1800-talet, via salongs-kulturen.

Avhandlingens uppläggning

I min framställning har jag för avsikt att visa hur salongs-traditioner, och då inte bara "sällskapsspektakel" utan också den inriktning på diskussioner om sociala frågor som utmärkte salongs-kulturen, kunde användas och utvecklas av enaktsförfattarna under påverkan av det moderna genom-

⁵²Det lyckliga slutet i många av enaktarna skulle emellertid kunna vara ett arv från komedin. Komedin som genre är dock svår att avgränsa från andra former av scenisk underhållning; i takt med teaterns utveckling kan komedin sägas ha upphört vara en avgränsad genre.

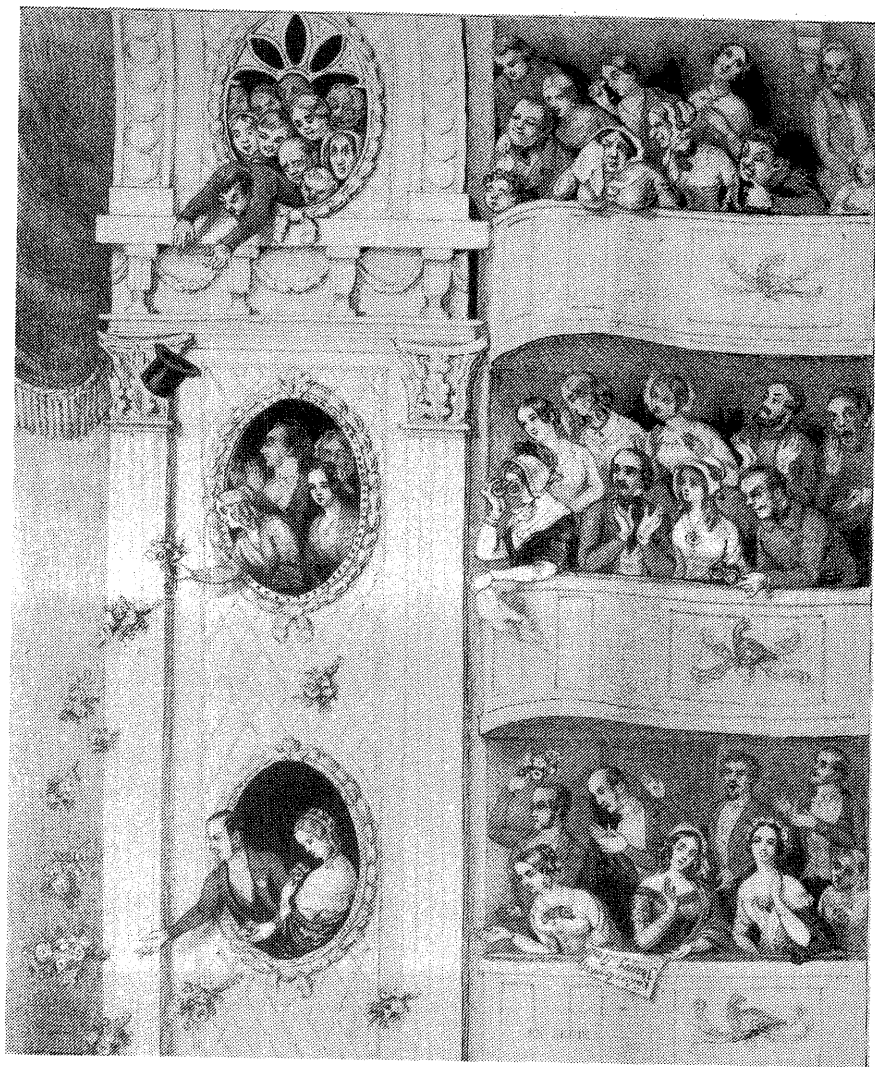
⁵³Möjligen kan man därför, genom denna kombination av egenskaper, säga att det i enaktarna finns frön till en modernitet.

brottets intresse såväl för teaterns formspråk som för debatten om kvinnans ställning och äktenskapet. Det är i det sammanhanget som en växelverkan mellan enaktare skrivna för offentligheten, och framförandeformer avsedda för en privat sfär, är intressant att studera. Detta sker huvudsakligen i analyserna, medan salongskulturens dramatiserande former utreds i kapitlet "1800-talets dramatiserande salongskultur". I det kapitel som följer på inledningen, "Forskningsöversikt och metoddiskussion", diskuteras forskning om enaktare och behovet av alternativ till befintliga analysmodeller.

Eftersom eventuellt inflytande på pjäserna från den icke-offentliga teaterverksamheten i salongerna bör beläggas, prövar jag i min första analys (av *En timme på Blå porten*) att använda mig av den proverbstruktur som nyttjades vid salongsframträdanden. I den andra och tredje analysen (av *En räddande engel* och *I telefon*) undersöker jag om en annan framställningsform, tableaux vivants - och överhuvudtaget ett framvisande, salongsdramatiserande förhållningssätt - kan ha påverkat enaktarnas uppbyggnad. I den fjärde och femte analysen (av *Romeos Julia* och *Den starkare*) prövar jag om, och i så fall hur, språkliga klichéer och dubbeltydigheter utnyttjas retoriskt, med andra ord hur det konversanta arvet från salongskulturen kan tänkas ha influerat det moderna genombrottets debatt inom ramen för enaktsformen.

Sammanfattningsvis kan sägas att avhandlingen, genom att undersöka samspelet mellan enaktare avsedda för offentligheten och framförandeformer avsedda för salongsbruk syftar till att ge ökad kunskap om enaktarna under det moderna genombrottet. Analyserna, som avser att belysa denna växelverkan, syftar också till att peka på den formmässiga och innehållsliga utveckling av enaktsformens dramaturgiska möjligheter som äger rum under perioden 1870-90.

Ett delsyfte har också varit att utveckla instrument för analyser av den särskilda typ av dramaturgi som kännetecknar enaktarna, det vill säga en avsaknad av traditionellt grundad konflikt-dramaturgi. På grund av pjäsernas olika karaktär, och beroende på att jag i de olika analyserna har försökt lyfta fram olika aspekter av det salongskulturella arvet, har jag arbetat med olika typer av analysredskap. Det är min förhoppning att de analytiska tillvägagångssätt som nyttjas i avhandlingen ska kunna brukas i framtiden, för att ta fram analysmodeller som kan utgöra alternativ vid analyser av äldre dramatik utan en dramaturgi där spänningen accentueras genom en stegrad konflikt.



Ur Fritz von Dardel, *Teckningar ur dagens händelser*, 1848

FORSKNINGSÖVERSIKT OCH METODDISKUSSION

Nedslag i enaktsdramatikens historia har skett punktvis; en utförligare exposé över enaktsdramatikens framväxt, eller textanalys utifrån ett flertal enaktare, har ingen försökt sig på.

Litteratur- och teatervetenskaplig forskning om enaktare är således mycket begränsad. Den består huvudsakligen av teaterhistoriska utblickar där enaktarna antingen tas upp som en parentes i det författarskap som är mest känt för eftervärlden, Strindbergs, eller utgör inledning eller efterord till enskilda antologier med enaktare⁴.

Utgångspunkter för forskningen om enaktare

Synen på 1800-talets enaktare som efterbildningar, med franska motsvarigheter, är etablerad. Detta är förstaeligt, med tanke på hur starkt svenskt teaterliv påverkats av utlandet - inte minst genom översättningar. Det är emellertid, som jag påpekat, diskutabelt att man i så hög grad förlitar sig på Strindbergs egna ord, i den mån man överhuvudtaget försöker ge en samlad bild av enaktarnas historia under svenskt 1800-tal.

Det är i uppsatsen "Om modernt drama och modern teater" som Strindberg pläderar för uppfattningen att enaktare, lika de som spelas på Théâtre Libre i Paris, bör introduceras i svenskt teaterliv och genom att inte omtala att en enakts-

⁴För exempel på det senare, se Ingvar Holm, *I en akt*, Lund, 1985, s. 5-11, och Walter Höllerer, *Spiele in einem Akt. 35 exemplarische Stücke Herausgegeben von Walter Höllerer in Zusammenarbeit mit Marianne Heyland und Norbert Miller*, Frankfurt am Main, 1961, s. 545-559.

repertoar redan finns i Sverige bidrar till att skapa uppfattningen att svenska enaktare saknas⁵⁵. Att både Grönstedt och Benedictsson besökte Paris teatrar, och skrev enaktare innan Strindberg presenterade de enaktare som bidrog till hans berömmelse, noteras inte heller i forskningen.

Ingen problematiserar heller att Strindberg faktiskt skrev enaktare redan före det att Théâtre Libre började med sin verksamhet. Det Børge Gedsø Madsen och Stellan Ahlström framhåller, nämligen ett franskt inflytande på Strindberg när han bygger upp Skandinaviska Försöksteatern (1888), är emellertid obestridligt⁵⁶.

Intressant är Oscar Wieselgrens uppfattning, 1914, att Strindbergs "dramatik liksom hans skriftställarskap i allmänhet står i betydligt närmare relation till den tidigare svenska litteraturen, än hvad man i allmänhet velat medgifva"⁵⁷. Wieselgren ger för övrigt också en informativ exposé över både kontinentens och Sveriges teatersituation under perioden 1840-1913, i Gottfried Wingrens *Svensk dramatisk litteratur*⁵⁸. Han nämner visserligen inget om

⁵⁵Han skriver t. ex.: "Det finnes få teatrar vid vilka de dramatiska verken produceras i all sin naturliga friskhet, sin medfödda rättframhet, i sin ursprunglighet med andra ord", och åsidosätter bl. a. de kvinnliga dramatikerens försök att fylla enaktsformen med brännbart stoff - se Strindberg, "Om modernt drama och modern teater", s. 294.

⁵⁶Se Børge Gedsø Madsen, *Strindberg's Naturalistic Theatre: its relation to French naturalism*, Seattle, 1962, Stellan Ahlström, *Strindbergs erövring av Paris. Strindberg och Frankrike*, Stockholm, 1956, och Martin Lamm, *Det moderna dramat*, Stockholm, 1948. Carl-Olof Gierows *Documentation-évocation. Le Climat littéraire et théâtral en France des années 1880 et "Mademoiselle Julie" de Strindberg*, Stockholm, 1967, är också typisk. I boken knyts ett samband mellan Strindbergs enaktare *Den starkare*, *Samum* och *Paria* (alla tre tryckta 1890) och franska motsvarigheter.

⁵⁷Oscar Wieselgren i Gottfried Wingrens *Svensk dramatisk litteratur under åren 1840-1913*, Uppsala, 1914, s. 15 i förordet.

⁵⁸För uppgifter om Wingrens bok, se den närmast föregående noten.

enaktare men beskriver mer utförligt än den oftare refererade Georg Nordensvan, i *Svensk teater och svenska skådespelare*⁵⁹, det dramatiska formspråkets utveckling. Han börjar med att redogöra för hur den romantiska oppositionen mot klassiska smakregler även omfattat dramatiken, bland annat genom att referera till företalet av Victor Hugos drama *Cromwell* (1827), i vilket denne menar att det franska dramat stått för abstrakta och orealistiska uttryckssätt⁶⁰.

Wieselgren skriver, att även om Hugos dramer väckte stor uppmärksamhet var det underhållningsförfattarnas verk som dominerade de franska scenerna, då främst Eugène Scribes intrigstycken⁶¹. Han påpekar att dessa pjäser var intrigbaserade och knappast inriktade på individuell rollkaraktäristik. Vissa underhållningsförfattare, till exempel Alexandre Dumas den yngre och Emile Augier, försökte dock införa realism i sina stycken - det nämner också Wieselgren⁶².

En utveckling liknande den i Frankrike, med romantiker som intresserar sig för dramat men inte når ut till en större publik, beskriver Wieselgren när han redogör för den dramatiska utvecklingen i Sverige. Här kan man emellertid invända att gränsen mellan privata och offentliga scener var flytande (som vi ska se i nästa kapitel), och att man därför kan

⁵⁹Georg Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, band 1-2, Stockholm, 1917-18.

⁶⁰I stället pläderar Hugo - enligt Wieselgren - för en färg- och bildrik stil, ägnad att suggerera teaterpubliken. Det enda kravet är då en konsekvent och genomförd helhetston. Karaktärerna bör ha en symbolisk utformning, så att man bakom dem kan spåra en djupare mening.

⁶¹Wieselgrens historieskrivning motsägs inte heller av nutida - se t. ex. Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, Boston, 1982.

⁶²Detta kan man också läsa om i t.ex. Lamm, *Det moderna dramat*, eller i Brockett, *History of the Theatre*.

anta att det romantiska dramat indirekt utövade ett inflytande på 1800-talets pjäsförfattare och kulturpersonligheter⁶³.

Närmast fortsätter jag emellertid med en genomgång av forskning som visar vilka svårigheter det ligger i att finna lämpliga utgångspunkter överhuvudtaget, för sökandet av historisk kunskap om enaktare, samt för att bestämma dem dramaturgiskt⁶⁴.

Ingvar Holm tar avstamp i antikens teaterstycken, när han i förordet till *I en akt* försöker beskriva utmärkande drag

⁶³Ingrid Holmquist skriver inte om det romantiska dramats indirekta inflytande på 1800-talets pjäsförfattare och kulturpersonligheter, men hon ger en upplysande bild av det romantiskt påverkade borgerliga salongslivet, i "Kvinnligt och manligt i Malla Silfverstolpes salong", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1995: 2-3, s. 34-46, samt i "Att söka lycksalighetens ö. Malla Silfverstolpe och salongskulturen", i *Romantikens kvinnor. Studier i det tidiga 1800-talets litteratur*, red: Birgitta Ahlmo-Nilsson, Eva Borgström och Ingrid Holmquist, Stockholm, 1990, s. 32-55.

⁶⁴Detta är inte utrett tidigare. Det moderna genombrottets tidsanda är emellertid omskriven, bl. a. i Sten Linders *Ernst Ahlgren i hennes romaner. Ett bidrag till det litterära åttitalets karakteristik*, Stockholm, 1930, i Bertil Nolins *Den gode europén. Studier i Georg Brandes' idéutveckling 1871-1893 med speciell hänsyn till hans förhållande till tysk, engelsk, slavisk och fransk litteratur*, Uppsala, 1965, liksom i Nolins "Det moderna genombrottet" i *Den svenska litteraturen. De liberala genombrotten 1830-1890*, del III (red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc), Stockholm, 1988, s. 178-199. Dessutom kan man läsa om den i Per Arne Tjäders *Det unga Sverige. Åttitalsrörelse och genombrottsepok*, Lund, 1982 och Thomas Olssons *Idealism och klassicism. En studie kring litteraturhistoria som vetenskap under andra hälften av 1800-talet med utgångspunkt i C. R. Nybloms estetik*, Göteborg, 1981. Kvinnornas roll, huvudsakligen som prosaförfattare, har också tagits som utgångspunkt för att beskriva det moderna genombrottets tidsanda - se Jette Lundbo Levys *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor: ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap*, Stockholm, 1982, Eva Heggstads *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, Uppsala, 1991, Birgitta Neys *Bortom berättelserna. Stella Kleve - Mathilda Malling*, Stockholm, 1993 och Git Claesson Pippings *Könet som läsanvisning. Georg Eliot och Victoria Benedictsson i det svenska 1880-talet - en receptionsstudie*, Stockholm, 1993. I sammanhanget bör också nämnas Pil Dahlerups *Det moderne gennembruds kvinder*, Köpenhamn, 1983.

för enaktare⁶⁵. Grekiska satyrspel, romerska atellanfarser, medeltida mysteriespel och farser var ju kortpjäser. Han skiljer mellan en folkligt förankrad tradition och en klassisk, och menar att enaktarna i folktraditionen utgörs av pjäser framförda vid maskerader och årliga fester (bland annat i Spanien och Italien) samt bär spår av no-spel och folkklitteratur. I den klassiska traditionen, skriver Holm, fick enaktarna en stilfunktion. Han nämner Molières *Impromptu de Versailles* - en fingerad repetition i kortformat - som exempel på detta⁶⁶. Väsentligt i sammanhanget, menar jag, är då att enaktarna visar sig gå att härleda till den hovkultur som Molière och andra deltog i. Enaktarnas fria formspråk står också, av allt att döma, i ett beroendeförhållande till hov- och salongskulturens improviserande former.

En helt annan utgångspunkt, nämligen i modern teater, har Egil Törnqvist när han hävdar att en gemensam karaktäristik av fenomenet "enaktare" inte går att göra⁶⁷. Han konstaterar detta efter att i tur och ordning ha analyserat (det han betecknar som) en naturalistisk, en symbolistisk, en expressionistisk, en episk, en existentialistisk och en absurdistisk enaktare.

Av Törnqvists genomgång kan man dra slutsatsen att enaktaren oupphörligen omskapas formmässigt, genom påverkan från samtida strömningar. Detta är värt att notera, eftersom förhållandet sannolikt rådde redan innan modernismen präglade enaktarna. I mina analyser visar det sig

⁶⁵Holm, s. 5.

⁶⁶Att Holm uppmärksammar kombinationen av tragedier och satyrspel under antiken är värt att notera. Vid genomgångar av teateraffischer i Kungliga teaterns arkiv har jag sett hur enaktare på liknande sätt ofta kombineras med längre teaterstycken och inte sällan utgör ett lättsamt komplement till kvällens huvudföreställning.

⁶⁷Egil Törnqvist, "The Modern(ist) One-Act Play", i *Facets of European Modernism*, red: Janet Garton, Norwich, 1985, s. 193.

också - som vi ska se - att enaktarna bär spår av ett antal olika, ibland sammanflätade, traditioner (hämtade både från privata och offentliga scener). En brokig historia skulle alltså kunna förklara varför de formmässiga aspekterna och en genrediskussion om enaktare brukar undvikas i forsknings-sammanhang.

Peter Szondis och Egil Törnqvists ventilerings av formmässiga problem

Exemplen hittills har visat att det mestadels är historiska sammanhang, i vid bemärkelse, som aktualiserats när enaktare förts på tal⁶⁸ men inte historisk forskning som i någon nämnvärd utsträckning kan förklara enaktarnas dramaturgi⁶⁹.

Peter Szondi knyter dock, i *Det moderna dramatiska teater*, experimenterandet med enaktare till 1800-talets specifika teatersituation, och använder utgångspunkten i teaterhistorien till att belysa formproblem. Han menar att Strindberg insåg "att den subjektiva dramatikers avståndstagande från att återge det mellanmänniska skeendet direkt också ledde till att

⁶⁸Alternativt beskrivs enaktare som en visserligen viktig men samtidigt högst begränsad del av Strindbergs författarskap, som i Birgitta Steene, *August Strindberg. An Introduction to his Major Works*, Stockholm, 1982 (där en beskrivning av Strindbergs enaktare utgör en del av kapitlet "Sexual Warfare on the Stage").

⁶⁹Här finns emellertid ett undantag. I en analys av *Den starkare* prövar Fritz Paul att se *Den starkare* som ett monodrama, i "Strindberg og monodrammet", *Edda*, 1976: 5, s. 283-295. Han utgår då från att Rousseau och Goethe skulle ha påverkat formspråket i Strindbergs enaktare. Liknande tankegångar har Törnqvist i "Den starkare/The Stronger - a Monodrama", i *Strindbergian Drama*, Stockholm, 1982, s. 64-70. I ett naturalistiskt sammanhang placerar Törnqvist enaktsformen i "Den strindbergska enaktaren", *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature, 1870-1905*, red.: Bertil Nolin och Peter Forsgren, Göteborg, 1988, s. 261-265.

den måste uppge den spänningsfulla stilen", samt konstaterar att tidens inriktning mot determinism påverkade de dramatiker som ägnade sig åt enaktare⁷⁰. Det är också rimligt, menar jag, att se det sena 1800-talets enaktsdramatik som uttryck för subjektivt dramatiskt berättande⁷¹, med drag av determinism. Så kan man till exempel se *Den starkare*.

Man kan bara beklaga att Szondi är så kortfattad. Han nöjer sig med att framkasta tanken att den traditionella dramaformen på 1880-talet blev problematisk för många dramatiker, och att de därför som enaktsförfattare försökte rädda den dramatiska stil som bygger på framåtriktad spänning genom en laddad situation⁷². Szondi skriver:

Eftersom enaktaren inte hämtar sin spänning ur det mänskliga skeendet, måste den finnas i själva situationen. Inte bara som en eventualitet, som sedan utvecklas i varje replik (så är spänningen i dramat beskaffad), utan situationen måste i sig själv ge alltsammans. För den skull väljer alltid enaktaren - såvida den inte avstår från spänningen helt och hållet - en gränssituation, ögonblicket strax före en katastrof, som är att

⁷⁰Peter Szondi, *Det moderna dramats teori 1880-1950*, Stockholm, 1972, s. 72-76. Men frågan om hur dramaturgi inriktad på att återge subjektivism låter sig förenas med determinism, och dessutom ersätter eller utvecklar tidigare pjäsdramaturgi utreds inte av Szondi - fastän den blir akut om man ser till konsekvenserna av hans påstående.

⁷¹Med kunskap om Strindbergs ekonomiska belägenhet, när han började skriva enaktare som *Paria* och *Den starkare*, är det emellertid svårt att ta till sig tanken på enaktsdramatiken som enbart ett formexperiment. Strindberg var ekonomiskt trängd och tänkte sig att skrivandet av enaktare skulle gå snabbt om han utgick från färdiga noveller - så skrev han också *Paria* utifrån en novell av Ola Hansson. Han förutsatte att enaktare var lätta att sätta upp och turnera med, på så vis skulle de kunna förbättra hans ekonomi. Se Gunnar Olléns kommentarer i *August Strindbergs Samlade Verk, Nio enaktare, 1888-1892*, del 33, s. 331.

⁷²Szondi, s. 72-74.

vänta redan när ridån går upp och som inte längre kan avvärjas⁷³.

Egil Törnqvist kompletterar den bild av enaktsdramatik som Szondi ger, i "The Modern(ist) One-Act Play", genom att hävda att interaktionen mellan personerna på scenen och deras omgivning i högre grad fokuseras i enaktare än i längre dramer⁷⁴. Törnqvist beskriver också enaktares förhållande till de franskklassiska reglerna om tre enheter. Han menar att enaktare inte bryter mot dessa regler - detta är ju också ett rimligt antagande (med tanke på pjäsernas format)⁷⁵. Ändå kan påståendet diskuteras. Enaktsförfattare tar givetvis hänsyn till det begränsade formatet, men eftersom handlingen i deras pjäser i hög grad är beroende av skeenden från förfluten tid (innan pjäsen tagit sin början), och skildringar av tankeöverföringsliknande skeenden utnyttjas för att nå långt i karaktärsbeskrivningen, kan man fråga sig om inte tidens och handlingens enhet i viss mån sätts ur spel.

Även Törnqvist förhåller sig medvetet till situationsbegreppet⁷⁶, men varnar för en situationsfixerad beskrivning av enaktare. En upptagenhet vid situationen skulle nämligen kunna ge intrycket av en dramaturgi där ingenting händer, och detta skulle ge en missvisande bild av enaktare som statiska. Törnqvist menar med andra ord att Szondis betoning av situationens vikt bäddar för en uppfattning om

⁷³Ibid., s. 73-74.

⁷⁴Törnqvist, "The Modern(ist) One-Act Play", s. 195.

⁷⁵Att så också är fallet, i enaktare spelade på Dramatiska teatern mellan spelåren 1869-70 och 1889-90, visade jag i föregående kapitel.

⁷⁶Båda tycks därmed avse en kombination av omständigheter som under en begränsad tid visas fram med syftet att vara intresseväckande och spänningsförhöjande.

enaktare som en dramatisk form med stora dynamiska svårigheter⁷⁷.

Viktigt att påpeka är emellertid att Szondi grundar sin uppfattning på den sene enaktsförfattaren Strindberg; han nämner honom i samma andetag som Arthur Schnitzler, Maurice Maeterlinck och Hugo von Hofmannsthal. Därigenom förlorar teorierna mycket av sin relevans om man, som jag, vill låta koncentrationen kring Strindberg och Théâtre Libre övergå i en förståelse för enaktsformens förutsättningar, så som de var innan Strindberg skrev *Den starkare* (1889) och därpå följande enaktare.

Ännu finns emellertid utblickar kvar att göra, för att - om möjligt - utröna huruvida den allmänt vedertagna kunskapen om dramaturgi kan bidra med förklaringar till enaktarnas uppbyggnad och spänningsförhöjande medel.

⁷⁷Fast enaktarna från det moderna genombrottet är i hög grad statiska - sett ur det etablerade handlingsperspektivet, med det klassiska konfliktupptrappingsmönstret som grund. Det kommer vi att se, senare, i analyserna. Situationsbegreppet har emellertid ingen självklar hemortsrätt i dramaturgin men har inte desto mindre varit föremål för en viss diskussion. Dieter Schnetz uttrycker sig på följande vis, i *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*, Bern, 1967: "die dramatische Situation ist der momentane, gespannte Zustand, in dem kontrastierende Komponenten gleichzeitig wirksam sind". Manfred Pfister utvecklar detta, i *Das Drama*, München, 1977, s. 272, och konstaterar att situationen som dramaturgiskt begrepp antingen är något konfliktladdat eller innehåller en potentiell dynamik. Men den kan också vara konfliktlös, avspänd och statisk. Han hänvisar även till ett uttalande av E. Soriau som definierar situationen som "la forme intrinsèque du système de forces qu'incarnent les personnages, à un moment donné".

Den vedertagna dramaturgins begränsningar som grund för enaktsanalyser

För ingående dramaturgiska studier är det ett problem att teatervetenskaplig forskning lider brist på dramaturgisk diskussion, särskilt vad gäller äldre pjäser som inte är konflikt- eller intriginriktade. I förvånansvärt hög grad existerar uppfattningen att det i alla pjäser finns en konflikt som trappas upp, en vändpunkt och en upplösning.

En orsak till detta antyddes redan i det föregående kapitlet, nämligen tragedins särställning i vår kulturella tradition. En annan förklaring till den konservativa präglingen av pjässtrukturer låter Gunnar Brandell förstå; han menar att ett speldrama i högre grad än en roman eller ett stycke poesi är ett beställningsarbete från en social institution. Därmed skulle omedvetna strukturer lättare vidmakthållas - teatern är ju beroende av en (stor) publik, med bestämda vanor och förväntningar⁷⁸. Av allt att döma hämmas experimentlusten av detta och konventionernas makt stärks.

Även till utformandet av *la pièce bien faite* (som ju inte har tragedins förtecken) hörde föreskriften att det borde inträffa ett omslag i händelseförloppet, en vändpunkt som ger handlingen en annan riktning och att denna typ av drama därmed borde innehålla olika konflikter som eskalerar fram till detta omslag - det vill säga det jag skulle vilja definiera som den i grunden aristoteliska konflikt-dramaturgin⁷⁹. Denna syn på

⁷⁸Gunnar Brandell, *Nordiskt drama - studier och belysningar*, Uppsala, 1993, s. 11-12.

⁷⁹Den som framför andra utvecklar *la pièce bien faite* är underhållningsförfattare som Eugène Scribe. För en definition av *la pièce bien faite*, se Brockett, s. 490:

Often used as a term of derision and sometimes said to apply only to Scribe's own works, "well-made play" can perhaps best be understood as a combination and perfection of

pjästruktur, med krav på konfliktupptrappning, återspeglas också i 1800-talets råd till blivande pjäsförfattare, till exempel i Gustav Freytags *Die Technik des Dramas* (1863)⁸⁰.

Idealet omfattade med andra ord de pjäser som dominerade Europas scener under 1800-talet, och påverkade av allt att döma också Benedictsson, Grönstedt, Leffler och Strindberg när de började skriva enaktare. Frågan blir då hur enaktsförfattarna förhåller sig till denna omöjlighet: att anpassa sig till den dramaturgi som efterfrågas men som kortformen genom sin längd rimligen inte kan rymma.

Analysmetoder som lämnar den aristoteliska grundstrukturen behövs för att kunna beskriva pjäser utan egentlig handling, menar Brandell. Som exempel tar han Hjalmar Söderbergs enaktare *Aftonstjärnan*, som sattes upp i Stockholm 1912. Pjäsen fick ingen större uppmärksamhet - enligt Brandell troligen därför att det litterära etablissemanget stod handfallet, då analysredskap saknades för ett drama som ersatt konflikter och händelser med "lyriska och nära nog musikaliska" effekter⁸¹.

Brandell menar att ett rikt material på det nordiska området i själva verket väntar på behandling ur historisk och dramaturgisk synvinkel. Det han främst saknar är analyser av brytningen mellan det konventionella dramat, i olika former, och det moderna, experimenterande och "öppna" dramat. Han

dramatic devices common since the time of Aeschylus: careful exposition and preparation, cause-to-effect arrangement of incidents, building scenes to a climax, and use of withheld information, startling reversals, and suspense. Because they sacrifice depth of characterization and thought to intrigue, Scribe's plays now seem shallow.

⁸⁰Gustav Freytags *Die Technik des Dramas* trycktes första gången 1863, i Leipzig, och publicerades sedan i flera upplagor under 1800-talets senare hälft.

⁸¹Brandell, s. 17.

menar också att fokuseringen på redan kända pjäsförfattares verk bidragit till att en dylik forskningsinsats missgynnats⁸².

Sedan Brandells tidskriftsartikel trycktes, 1965, har emellertid Manfred Pfister och Törnqvist arbetat med att utveckla varierande analysmetoder för dramatiska texter - den senare influerad av Pfister. Margareta Wirmark har också vidgat synen på Strindbergs dramaturgi⁸³.

Pfister delar Brandells uppfattning om fixeringen vid den (i grunden) aristoteliska dramastrukturen och framhåller risken med att föra det franskklassiska arvet vidare, med konfliktutvecklingen som måttstock för "god" dramatik⁸⁴. Genom att skapa analysmetoder som går att använda även för dramastrukturer vilka inte är uppbyggda enligt den (som han menar) aristoteliskt hierarkiska modellen, vill han öka medvetenheten om dramatisk texts egenart. Detta gör han genom att visa hur dialog och övrig text (scenanvisningar, bl. a.) samverkar. En viktig del i hans framställning rör korta textfragments ("segments" och "sekvensers") samspel och hur dessa länkas samman till övergripande handlingsmönster⁸⁵.

Man kan invända att Pfisters scheman har just de hierarkiska drag han säger sig vilja undvika. Fast detta

⁸²Ibid., s. 16.

⁸³Margareta Wirmark har med sin genomgång av Strindbergs sekelskiftesdramatik (i *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, Stockholm, 1988) visat hur otillräcklig en analysmetod inriktad på yttre handling är för en beskrivning av de inre konflikter Strindberg återger, nämligen konflikterna mellan det medvetna jaget och det omedvetna. Wirmark koncentrerar sig på hur kvinnoporträtten i dramerna präglas av en subjektivitet, som i vissa scener slår den klassiska dramastrukturen i spillror. "När det skapande jaget - det kvinnliga medvetandet - tar scenen i besittning och omvandlar den till sin spegelbild klyvs det traditionella dramat med dess regelsystem mitt itu", skriver hon i *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, på s. 224.

⁸⁴Pfister, s. 18 f.f.

⁸⁵Ibid., kap. 6.

förringar givetvis inte värdet av Pfisters modeller. Hans resonemang, om hur repliker och pjäsanvisningar samverkar, har i hög grad bidragit till en ökad medvetenhet om hur en dramatisk text transformeras till "performing text". En diskussion om detta för Törnqvist i *Transposing Drama* (1991)⁸⁶. Teatervetenskapen överhuvudtaget, har under senare år varit starkt inriktad på performance-teori och föreställningsanalys⁸⁷.

Då nu bristen på relevant forskning som direkt skulle kunna förklara enaktarnas knappast konfliktinriktade dramaturgi blivit belyst, övergår jag till att vidga ramarna och söka i andra discipliner än de rent teatervetenskapliga för att finna orsaker till enaktarnas uppkomst. Är deras tillkomsthistoria sammanlänkad med andra typer av teatertraditioner än de som fanns vid de offentliga scenerna - och det hör ju till min hypotes att den är - kan ju detta tänkas ha påverkat dramaturgin.

Påverkan dramaturgiskt från muntlig kultur och brev?

Väljer man till exempel att ta sin utgångspunkt i enaktarnas dialog, pekar den faktiskt inte mot en tillrättalagd dramaturgis konventioner. (Jag tänker då på dialogen dels i de enaktare som spelades på Dramatiska teatern, dels på replikföringen i *Romeos Julia* och *Den starkare*.)⁸⁸ Snarare visar sig dialogen vara förtroligt spontan till sin karaktär, som sprungen ur en

⁸⁶Egil Törnqvist, *Transposing Drama*, London, 1991.

⁸⁷Ett exempel på detta är Willmar Sauter, *Teaterögon. Publiken möter föreställningen: upplevelse- utbud-vanor*, Stockholm, 1986.

⁸⁸*Den starkare* ansluter sig dock i högre grad än de övriga enaktarna jag refererar till ovan, till en klassisk dramaturgi - se analysen, med början på s. 130.

intimsfär. Ofta präglas den av en strävan efter förtrolighet, men åskådliggör också periodvis det omöjliga i uppriktighet två människor emellan. I sin replikföring ligger enaktarna närmare ett spontant tilltal (med infall), än till exempel Ibsens *Et Dukkehjem* (1879)⁸⁹.

Enligt Walter J. Ong, i *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, finns inte heller den distansering som präglar skriftkultur i muntlig kultur. Hans beskrivning av muntligt präglat stoff visar sig också vara relevant för tankegångarna om enaktsdramatikens strukturer⁹⁰; enaktarna, med sina ofta subjektivt skildrade upplevelser av situationen vid ett frieri eller av vissa sidor av äktenskapet, är inte lika objektivt distanserade som längre teaterstycken⁹¹.

Var skulle då denna "muntliga kultur" i enaktarna kunna tänkas ha sina rötter? Stina Hanssons *Salongsretorik, Beata Rosenhane (1638-74), hennes övningsböcker och den klassiska retoriken* är intressant i sammanhanget, på det viset att boken belägger att en högreståndsflickas retoriska fostran inte i första hand syftade till offentliga framträdanden utan till samtal⁹². Skulle 1800-talets konversationskonst i salongsumgänget beläggas, vore möjligen även brevställare, till exempel Wilhelmina Ståhlbergs *Brefställare för damer* (1857), en hjälp vid beskrivningen av enaktarnas dialoger⁹³.

Övningsböcker och brevställare visar sig dock vara alltför schematiska och fjärmade från spontant samtal. Från

⁸⁹pjäsen finns bl. a. publicerad i *Samlede verker Henrik Ibsen*, Oslo, 1978.

⁹⁰Walter J. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Göteborg, 1990, s. 63.

⁹¹Jag avser då samma grupp enaktare, som hänvisas till i stycket ovan.

⁹²Stina Hansson, *Salongsretorik, Beata Rosenhane (1638-74), hennes övningsböcker och den klassiska retoriken*, Göteborg, 1993.

⁹³Wilhelmina Ståhlberg, *Brefställare för damer*, Stockholm, 1857.

exempelvis Goethes eller Adam Müllers abstraktioner om konversationskonst⁹⁴, i "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten"⁹⁵ och "Vom Gespräch"⁹⁶, är också steget långt till konkret replikföring i det moderna genombrottets enaktare⁹⁷.

Trots svårigheten med bevisföring kan emellertid 1800-talets brevkultur, som ett tankeexperiment, ses som en förlängning på det intima samtal som borgerskapet odlade. Draget av förtrolighet kan tänkas korrespondera med enaktarnas dialoger⁹⁸. Ett arv från brevkulturen, till stor del förvalt av kvinnor (med övning i att reducera avstånd mellan läsare och mottagare), gick möjligen att utnyttja för äktenskapsskildringar, med drag av utopisk närhet, under det

⁹⁴Texterna, och ett informativt förord, finner man i Claudia Schmolders, *Die Kunst des Gesprächs. Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie*, München, 1979.

⁹⁵I *Werke*, band 6, utg.: av Erich Trunz, Hamburg, 1965, s. 137-39.

⁹⁶I *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, Leipzig, 1816, s. 27-48.

⁹⁷Den befintliga forskningen om konversationskonst visar sig helt enkelt inte vara riktigt relevant för en beskrivning av enaktarnas dramaturgi. Peter Burkes *Samtalskonstens historia*, Göteborg, 1995, är huvudsakligen socialhistoriskt inriktad, men är intressant på så vis att författaren menar att distinktionen mellan privata samtal och offentliga inte bör vara absolut. Han frågar sig också hur den "ganska feminina franska modellen för god samtalskonst" påverkas av utvecklingen mot klubbar i sällskapslivet - maskuliniseras den möjligen (s. 122)? På samma sätt kan man, menar jag, fråga sig vad som händer med de dramatiserande inslag i salongskulturen som ofta präglades av kvinnor, när texter avsedda för korta framträdanden börjar tryckas.

⁹⁸Kunskap om 1800-talets brevkultur, inklusive en rad exempel på brev finns i Bente Liebst, Merete Stistrup Jensen och Karen Klitgaard Povlsen, *Hjertets breve. Kvinders brevlitteratur i Danmark, Tyskland og Frankrig 1650-1920*, Ålborg, 1988.

moderna genombrottet⁹⁹. I enaktarna - som i brev - kunde möjligen det sägas som knappast gick att uttrycka vid ett direkt möte (utanför scenrummet)¹⁰⁰. Rimligen kan det vara givande att söka vidare efter konkreta orsaker till det annorlunda, fria formspråk som enaktsdramaturgin representerar - i andra traditioner än de som tillhör de etablerade, offentliga teaterscenernas historia.

Kirsten Gram Holmström intresserar sig visserligen inte för svenska förhållanden, men hennes *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, belyser teaterformer som oftast är förbisedda i historieskrivningen¹⁰¹. Framför allt intresserar hon sig för hur Goethe som innovatör försökte ge salongskulturens uttrycksformer konstnärlig halt. Hon visar också hur romantikens idé om allkonstverket kunde förverkligas, genom kombinationen av musik, mim och bildkonst, i till exempel en salongsteaterform som tableaux vivants¹⁰². Holmström uppehåller sig huvudsakligen vid förhållandena i Tyskland, och pekar på möjligheten för romantikerna där att stärka nyklassicismen

⁹⁹Detsamma torde gälla den demonstrativt idealiserade, borgerliga kvinnlighet som odlades i romantikens salongskultur.

¹⁰⁰I *Hjertets breve* (se not ovan) utgår författarna från brevtraditionen (som kvinnor stod för), när de beskriver traditionen som en viktig förutsättning för den under 1800-talet utvecklade psykologiska begreppsapparaten. Med tanke på i vilken utsträckning enaktarna uppehåller sig vid psykologiska porträtt, är detta intressant. Se också Börje Räftegård, s. 258 i "Salongernas prosa", i *Den svenska litteraturen. Uppllysning och romantik 1718-1830*, del 2, Stockholm, 1988, red: Lars Lönnroth och Sven Delblanc.

¹⁰¹Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1850*, Stockholm, 1967.

¹⁰²Mer om tableaux vivants står att läsa i det närmast följande kapitlet och i inledningen av kapitlet med analysen av *En räddande engel*.

och intresset för medeltiden genom dramatiserande underhållningsformer.

Detta är intressant eftersom vissa av enaktarna har undertiteln proverb, och rimligen står i förbindelse med den gren av salongskulturens dramatiserande underhållningsmönster som benämndes proverbes dramatiques. Holmström berör emellertid inte denna gren av salongsdramatiserandet, förmodligen för att den har sina rötter i Frankrike och det ju i första hand är tyska förhållanden hon dokumenterar¹⁰³. Inte heller diskuterar hon påverkan i Sverige, från utlandet, eller beskriver svenska salongsförhållanden¹⁰⁴.

Något förvånande är det att hon inte finner det troligt att salongsdramatiserandet skulle kunna ha gett upphov till nya dramatiska former. Hon skriver:

I have been careful to avoid using the term "avant garde" in connection with the three genres which are the subject of this work. Although they have many similarities with the theatrical forms which are usually described as avant-garde, they nevertheless lack one essential feature - they never became the springboard for new theatrical developments¹⁰⁵.

Ett påpekande av Ingrid Holmquist är då av intresse i sammanhanget. Hon skriver nämligen att adelns salongsvanor

¹⁰³För ytterligare information om svensk salongskulturs förbindelse med tysk, genom Erik Gustaf Geijer, se Lars Lönnroth, "Brages harpa - Geijer och den götiska renässansen", s. 276-277 i *Den svenska litteraturen. Uppllysning och romantik* (del II).

¹⁰⁴Ulla-Britta Lagerroth, däremot, ser en tydlig utländsk påverkan på svenska förhållanden, i "Geijers Skärslipargossen - en tableau vivant" i *Geijer-jubileet i Uppsala 1983. Föreläsningar hållna vid symposium 12 och 13 januari 1983*, Stockholm, 1983, s. 69-78.

¹⁰⁵Holmström, s. 240.

kunde vidareföras till borgerskapets salonger genom den adliga Malla Silfverstolpe¹⁰⁶. Möjligen underlättades då (menar jag), introduktionen av salongsangelägenheter som tableaux vivants och proverbes dramatiques i Sverige, genom värdinnor som var bekanta med adelns vanor¹⁰⁷.

När enaktsförfattande kvinnor, och män, synes undvika konfliktdramaturgi (med upptrappning, klimax och en upplösning i slutet) skulle detta kunna ha historiska grunder och kunna förklaras med inflytande från bland annat salongskulturens umgängesvanor¹⁰⁸. Jag väljer fortsättningsvis att ta fasta på detta: salongskulturens dramatiserande former och dessas samband med enaktarnas dramaturgi. Därför övergår jag nu till en presentation av teaterverksamhet i salongerna - en översikt är också nödvändig då ingen dylik finns att tillgå¹⁰⁹.

¹⁰⁶Malla Silfverstolpes ställning och kontakter i salongslivet utreds i Holmquist, "Kvinnligt och manligt i Malla Silfverstolpes salong", s. 34-46.

¹⁰⁷Adelns vanor var emellertid i stor utsträckning muntliga; de är odokumenterade och svåra att komma åt. Genom kvalificerade teaterlekar tar de sig emellertid konkreta uttryck, vilket vi ska se i fallet med t. ex. proverbes dramatiques, i nästa kapitel.

¹⁰⁸Här syftar jag då dels på de enaktare som spelades på Dramatiska teatern (vilka presenterades i inledningen), dels på *Romeos Julia* och *Den starkare*.

¹⁰⁹Vid mina eftersökningar har jag inte funnit någon forskning som presenterar salongsdramatiserande former och lyfter fram sambandet dels mellan olika salongsuttryck, dels mellan utländsk salongsverksamhet och svensk.



Madame de Maintenon, ur *Souvenirs sur Madame de Maintenon*, Le C^{te} D'Haussonville och G. Hanotaux, Paris (1900-talets början, före 1910, signum på KB: Fr. monogr.)

1800-TALETS DRAMATISERANDE SALONGSKULTUR

Gustaf Cederschiöld bedrev vid 1800-talets slut forskning om kvinnors språk, grundad på vad han kallar "erfarenhetsrön"¹¹⁰. Så här skriver han:

Ty vi veta väl, att när kvinnor s k r i f v a något, och i all synnerhet när det, som de skriva, 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 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, umgängesspråket¹¹¹.

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

¹¹⁰Gustaf Cederschiöld, "Kvinnospråk", i *Om kvinnospråk och andra ämnen. Anteckningar och reflexioner*, Lund, 1900, s. 5.

¹¹¹Ibid., s. 3-4.

och det tidiga 1800-talets salongskultur¹¹². Case menar att kvinnors teatertexter blir annorlunda än aristoteliskt färgad dramatik just på grund av sitt ursprung i den privata sfärens uttrycksformer¹¹³. Enligt henne är kvinnors dramaturgi därför än idag mindre präglad av ordnande principer som början, mitt och slut i pjäser¹¹⁴.

¹¹²Case, s. 46-61.

¹¹³Frågan om dramaturgi skulle kunna vara kvinnlig till sin karaktär, eller snarare präglad av kvinnors erfarenheter, är invecklad. Case är formmässigt inriktad och den som närmar sig problemet mest konkret. Ulla Ryum (i "Kan kvinder skrive dramatik?", *Teatrets kvinder*, red. Britta Lundqvist, Gråsten, 1984) och Birgitte Hesselaa (i "Kan detektiver synges? Om den amerikanske dramaturgi - og om behovet for en anden", *Kritik*, 85, Köpenhamn, 1988, s. 41-58) gör läsare uppmärksamma på en manlig, aristoteliskt färgad dramaturgis dominans på teaterscenerna genom århundradena - och i vår egen tid. Ryum är biologiskt inriktad, och beskriver kvinnlig dramaturgi (i största allmänhet) utifrån kvinnors biologiska rytm, närmare bestämt utifrån mäns respektive kvinnors sexuella upplevelser. (Att män skulle vara mer inriktade på en klimax i teaterstycken har enligt Ryum med mäns och kvinnors skilda erfarenheter av orgasm att göra.) Om kvinnors sätt att forma retoriskt övertygande motiv i dramatik utifrån egna, "kvinnliga" erfarenheter skriver Janet Brown i *Feminist drama. Definition and Critical Analysis*, London, 1979. (Den starkt Kenneth Burke-inspirerade modell hon använder sig av, för att visa hur de senaste decenniernas kvinnliga dramaturgi skapats ur kvinnors erfarenheter, ligger emellertid så pass långt från de teaterhistoriskt grundade dramaturgiska analyser jag ämnar göra att jag därför väljer att inte presentera hennes teorier mera ingående.) Gayle Austin och Sue-Ellen Case är inriktade på att försöka beskriva det specifikt kvinnliga i hela teaterproduktioner, snarare än i dramatiska texter. Austin ställer i *Feminist Theories for Dramatic Criticism* inte bara frågan om vilken verklighet teaterproduktioner förmedlar utan försöker också genom konkreta exempel från nutida teaterproduktioner visa hur verklighetsbegreppet problematiseras när kvinnor tillåts styra teaterverksamhet - se Gayle Austin, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Michigan, 1990, t. ex. s. 19. För en allmänt hållen, god översikt av det relativt nya forskningsfältet om kvinnors påverkan på teaterverksamhet, se Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London, 1995.

¹¹⁴Efter dessa tankar, som hon presenterar i förordet till sin bok, övergår hon till en semiotisk och psykoanalytisk granskning av det kvinnliga formbegreppet. De formmässiga frågeställningar hon uppehåller sig mest vid är mera besläktade

Nu är ju inte enbart kvinnor representerade som enaktsförfattare, men möjligen kan kvinnornas aktiva deltagande i salongskulturen bidra till att förklara varför de enaktare jag valt för min studie dramaturgiskt är uppbyggda som de är. Därför kan det vara av intresse att låta läsaren bilda sig en uppfattning om det allmänna kulturintresse som även omfattade teaterverksamhet. I det här kapitlet gör jag således nedslag i en rad salonger, bland annat överstinnan Malla Silfverstolpes och professorskan Fredrika Limnells. Jag utgår från de drag som är gemensamma för hela 1800-talet, och använder "salongskultur" som ett begrepp i vid bemärkelse för kulturell verksamhet vid litterära och konstnärliga sammankomster hos privatpersoner, huvudsakligen under 1800-talet - i viss mån även under 1700-talet. I den mån skillnader finns, mellan salongskulturens vanor under den första och den andra hälften av 1800-talet, redogör jag för detta.

Salongskulturens framväxt och förutsättningar

Kulturellt intresserade deltog i så kallade salonger under nästan hela 1800-talet. De umgicks i hemmen, oftast inbjudna av en salongsvärdinna ur de högre samhällsskikten. Efter mer eller mindre enkel förtäring följde högläsning av romaner, dikter och musicerande¹¹⁵. Dessutom förekom - vilket

med Ryums resonemang (se noten ovan) än med teaterhistoria och pjäsdraturgi med 1800-talsinriktning. Eftersom det jag uppehållit mig vid enbart hör till inledningen av Cases bok saknar emellertid hennes påståenden den bevisföring som exempelvis textexempel skulle kunna ge.

¹¹⁵Se Eva Öhrström, *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*, Göteborg, 1987. För en allmän orientering om salongskulturens vanor i Norden och övriga Europa, se Anne Scott Sørensen, "Den litterære salon", *Edda*

knappast tidigare uppmärksammats - dramatiserade framträdanden, besläktade med den offentliga teaterns repertoar.

De franska salongernas förfinade umgängesvanor utgjorde en inspiration för den nordiska salongskulturen, likaså de tyska salongerna. De senare var ofta radikala i slutet på 1700-talet och början av 1800-talet. Rahel Varnhagen, till exempel, höll salong i Berlin från 1790 till 1806, och hade förutom kulturella anspråk visionen om salongen som ett jämlikt samhälle i miniatyr. Därför lät hon människor med skiftande bakgrund träffas hemma hos sig¹¹⁶.

Den nordiska salongskulturen var huvudsakligen borgerlig, men eftersom 1800-talets borgerskap överlag var framstegsvänligt kunde stridbara deltagare bjudas in som värdinnornas gäster. I Sverige blomstrade salongskulturen under 1800-talets första hälft, men levde i princip vidare ända fram till sekelskiftet¹¹⁷.

De biografier där salongskulturen omtalas ger intrycket att ett institutionaliserat sällskapsliv, med gäster som inte formellt inbjöds, var vanligt under 1800-talets första hälft medan salongskulturella evenemang, med inbjudna gäster,

1992:3, s. 27-31, och Petra Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin, 1989.

¹¹⁶Karen Klitgaard Povlsen, "Mellan hovkultur och vardagsrum. Salongskulturen", *Nordiskt kvinnolitteraturhistoria 2. Faderns huset*, Höganäs, 1993, s. 17.

¹¹⁷Efter sekelskiftet upphörde mottagningarna nästan helt. Gurli Linder skriver i *Sällskapsliv i Stockholm under 1880- och 1890-talen*, Stockholm, 1918, s. 62: "Efter sekelskiftet har mig veterligt mottagningstanken upptagits endast av fru Andrea Butenschön, som under ett par år anordnade sådana där tvångsfria mottagningar i sitt dåvarande hem".

dominerade under den andra hälften av 1800-talet¹¹⁸. Fast på 1880-talet kallades salongerna ibland för "mottagningar"¹¹⁹. Förtäringen var då enklare, men fortfarande var det en värdinnas uppgift att se till både att konversationen hölls vid liv och att framträdandena sköttes som de skulle. Man började dock se en fara med underhållning i salongerna på 1880- och 90-talen - det seriösa tankeutbytet kunde bli lidande¹²⁰. I tiden låg strävan efter "sanna" och "meningsfulla" diskussioner. Speciella diskussionssalonger började anordnas¹²¹, och hos

¹¹⁸I bl. a. Anna Hamilton Geetes *I solnedgången. Minnen och bilder från Erik Gustaf Geijers senaste lefnadsår (1840-44)*, del 1 Stockholm, 1910, kan man läsa att ceremoniösa visiter ofta avlades vid tretiden på dagen men att det vid sex-sjutiden "tändes ljus" i de hem där man "tog emot". Den här bilden ger Geete av hur det kunde gå till, på s. 104-105:

förstugudörren öppnades till tecken att man var hemma och husets damer slogo sig med sina fina silke- eller pärlbroderier, sin 'hålsöm' och 'languette', ned vid förmaksbordet, afvaktande hvad som komma skulle och beredda att utveckla den största tänkbara älskvärdhet gent öfver de frivilliga gäster som aldrig underläto att infinna sig och som voro dubbelt välkomna därför att de ej kommo pliktskyldigast eller nödtvungna, utan af verkligt behof att just i d e n n a omgifning finna hvila och glädje eller också själfva bereda nöje genom en medförd bok, en intressant tidskriftsartikel eller kanske till och med ett prof på eget författarskap, att underställas benägen granskning, kritik eller gillande af vackra ögon och vänliga läppar, hvilkas omdömen i själfva verket ingalunda voro att förakta.

¹¹⁹Gurli Linder, s. 22.

¹²⁰Ellen Key varnar till exempel för alltför rikhaltiga program. "De samkväm där underhålningen är riklig och de där pratet blir livligt stå oftast i motsats till varandra, så att man vanligen mest vinner av samkvämens ändamål: tankeutbyte, vid de samkväm som äro minst 'festliga" - *ibid.*, s. 115.

¹²¹*Ibid.*, s. 9. Ett samhällsengagemang märks inte minst i sammanslutningen Nya Idun - *ibid.*, s. 111-114. Där förekom föredrag om skönlitterär kritik, samt föredrag med titlar som "Några av Ibsens kvinnotyper". Den efterföljande

debattören och författaren Ellen Key utvecklades salongslivet mot regelrätta föreläsningar från manuskript¹²².

Salongskulturens damer förmedlade ofta värdefulla kontakter¹²³. Vårdinnerrollen bidrog till detta, värdinnan var nämligen den som oftast styrde salongens verksamhet. En framgångsrik salongsvärdinna hade blick för sina gäster; hon avgjorde vilket anseende salongen skulle ha, helt enkelt genom att samla en lyhörd publik och skapa ett engagerat diskussionsforum för så många som möjligt av tidens konstnärer, intellektuella, diplomater och mecenater som möjligt. En salong var en instans i tidens kulturliv, då den kunde bli smakledande.

Även under det moderna genombrottet blandades liberala och konservativa i salongerna. Fast på 80-talet blev, som jag antytt, formerna för sällskapslivet mer varierade. Män och kvinnor började till exempel i högre grad söka sig till skilda former av sällskapsliv. Föreningar, med speciella inriktningar, blev vanligare. Ändå fortsatte de högre samhällsskiktens salonger att spela roll för konstnärligt

diskussion som följde skulle kunna ses som en förlängning av den tidigare salongskulturens mindre målinriktade konversation. Diskussionerna gällde samma frågor som i det övriga samhället, men hade samtidigt en stark litterär och konstnärlig prägel. I Nya Idun förekom också "dramatiska upptåg" (se s. 112).

¹²²Det sägs att "alla slags ungdomar som började dikta, manliga och kvinnliga", kom resande till Ellen Key - *ibid.*, s. 68-69. "Bland de redan då uppmärksammade syntes Heidenstam, Levertin, bröderna Geijerstam, Lundegård, fruarna Kerfstedt, Edgren, Agrell, Benedictsson, Alvide Prytz, Sonja Kovalevsky samt senare Per Hallström, v. Melsted, Ruhe, Ullman och Bo Bergman." - *ibid.*, s. 69.

¹²³Den engelskfödda salongsvärdinnan Frances von Koch, som ingick i Uppsalakretsens salongsliv, översatte t. ex. artiklar för Erik Gustaf Geijer från engelska. Hon förmedlade även kontakter i utlandet för Fredrika Bremer.

utövande. Till dem som omtalas som besökare, jämte författare, musiker och konstnärer, hör då också journalister.

Professorskan Calla Curman bjöd in Bjørnson till sin salong och hos Fredrika Linnell kunde man träffa Ibsen och (i sällsynta fall) Victoria Benedictsson. I det perifera sällskapslivet figurerade även Strindberg. Uppburna skådespelerskor, som Elise Hwasser och Olga Björkegren, hörde också till salongslivet.

I det sena 1800-talets salonger rörde sig dessutom kvinnorörelsens pionjärer. Fredrika Linnell, till exempel, var förutom en etablerad salongsvärdinna en av kvinnorörelsens tillskyndare, och hos professorskan Calla Curman syntes författare som arbetade för att främja kvinnosaken: Amanda Kerfstedt, Anne Charlotte Leffler och Alfhild Agrell¹²⁴. De tre senare började för övrigt, tillsammans med Ernst Lundqvist, med sammankomster 1884 som gick under namnet "Svältringen"¹²⁵. Oftast samlades man hos Anne Charlotte (Edgren) Leffler, men kretsen vidgades så småningom till att omfatta även andra personer med litterära och konstnärliga intressen¹²⁶. När Victoria Benedictsson under hösten 1885

¹²⁴Om Anne Charlotte Edgren Leffler berättas att hennes "stätliga figur och intelligent ansikte tilldrog sig alltid uppmärksamhet: Hon såg en smula butter ut och var ingen smidig sällskapsmänniska, men det var alltid intressant och givande att samtala med henne, och hennes stora framgång som författarinna tillförsäkrade henne en rangplats vart hon kom"- Gurli Linder, s. 36. Och om Alfhild Agrell kan man läsa att talet "sprang fjärilslätt från hennes läppar; hon var en utmärkt sällskapsmänniska, en smula kokett, och väckte smickrande manlig uppmärksamhet. Hennes pikanteri förhöjdes ju av hennes litterära framgångar. Hon ansågs i hög grad lovande och hade gjort flere verkligt duktiga skådespel" - *ibid.*, s.37. Förutom av Agrell gästades den Linnellska salongen av Carl Snoilsky och Selma Lagerlöf.

¹²⁵Enbart te och smörgås serverades - det var förbjudet att servera lagad mat.

¹²⁶"Det unga Sveriges" medlemmar deltog, bl. a. Gustaf och Karl af Geijerstam, Oscar Levertin, Axel Lundegård, Hellen Lindgren och Georg Nordensvan.

besöker salongen sammanfattar hon sina intryck så här: "Fru E. (syftar på Edgren, min anm.) så trevlig och naturlig. Tycker om henne"¹²⁷.

Ellen Key framhåller att de litterära aftnarna i Anne Charlotte Lefflers hem faktiskt inte hade någon motsvarighet i Stockholm. Hon skriver: "Där tindrade hos de nya idéernas anhängare en glad känsla af kamratskap i en stor, ungdomligt troende sträfvan att skapa mer sanning och lycka i världen; där förekommo lifliga samtal om dramatiska, litterära och konstnärliga ämnen"¹²⁸. Värt att notera är att de författare som utgjorde Svältringens innersta krets också skrev enaktspjäser (vilket också framgår av förteckningen över Dramatiska teaterns repertoar, i inledningskapitlet).

Uttryck för salongs-kulturens teaterintresse

Fredrika Limnell, en uppburen salongsvärdinna i Stockholm på 1870- och 80-talen, inbjöd skådespelare till sin salong och tyckte själv om att agera teaterkritiker. Hon ville uppmuntra till "renhet i motiv"; alltför ofta tyckte hon sig se "huru scenen missbrukas för dåliga, ohållbara ändamål och huru allmänheten där serveras med förgiftad föda"¹²⁹.

Dessutom kom Anne Charlotte Lefflers kvinnliga vänner, som Ellen Key, Sonja Kovalevsky, Alfhild Agrell och Amélie Wikström - Sylvan, s. 101-102. "Svältringen" upphörde i början av 1888, när Anne Charlotte Leffler lämnade Sverige - se Sylvan, *Anne Charlotte Leffler, En kvinna finner sin väg*.

¹²⁷Citerat efter Sylvan, s. 102.

¹²⁸Key till Anne Charlotte Leffler, 28/6 1883, citerat efter Sylvan, s. 102.

¹²⁹Lotten Dahlgren, *Lyran. Interiörer från 1870- och 80-talens konstnärliga och litterära Stockholm*, Stockholm, 1913, s. 88.

Vid tiden för det moderna genombrottet kunde en salongskväll hos Fredrika Linnell, enligt Lotten Dahlgren, förlöpa som denna:

En ung skald uppträder med sin första diktsamling, en författarinna har vid sin debut visat goda löften, strax anar tant Fredrika hvad som är 'centralt' hos dessa uppdykande talanger och är redo med sin uppmuntran, sin hjälp och sitt stöd. /.../ Sällskapet är litet men valdt. /.../ Hon (Värdinnan - min anm.) tar fram ett, som det synes, splitternytt häfte. Det är dikter. Möjligen rynkar en eller annan gäst i all hemlighet på näsan, poesi är inte något gouteradt sällskapsnöje på 1880-talet. Men man bereder sig att med artig uppmärksamhet lyssna till uppläsningen. Det är tant Fredrika själf som är föreläserska, och hon är känd för att läsa väl.¹³⁰

En värdinna kunde alltså själf stå för underhållningen¹³¹. Gurli Linder skriver:

En afton /.../ då en liten krets, som före det stora avtroppandet fått ett litet hemligt nyp av värdinnan, vilket betydde att vederbörande den kvällen skulle få stanna kvar, slagit sig ned, med månskenet från peristylen silande ned över atrium, trädde fru Curman fram där uppe, klädd i italiensk dräkt, och ackompanjerande sig på mandolin improviserade hon små älskvärda fleuretter till dem som sutto därmere.¹³²

¹³⁰Ibid., s. 51. Den unge skald som här introduceras är enligt Dahlgren Verner von Heidenstam.

¹³¹Värdinnerollen gav en viss frihet. Om Frances von Kochs syster, Harriet Grote, berättas till exempel att hon sedan hon givit tjänstefolket några order lämnar sina gäster för att återvända med "en karlhatt på huvudet, iklädd en vidunderlig kapprock med många kragar över klänningskjolen", se Lotten Dahlgren, *Frances von Koch*, Stockholm, 1933, s. 237. Inför de häpna gästerna slår hon sig ner för att spela cello. Samma syster konstaterar också, med självkänsla: "En kväll underhöll jag en samling på över 40 personer, ja fler: deputerade, filosofer, författare, förmåma damer, allting", i ett brev till Frances von Koch, daterat 7 april 1840 - ibid, s. 249.

¹³²Gurli Linder, s. 41.

Tidigt intresserade sig salongs-kulturen för den etablerade teaterns verksamhet. Man diskuterade gärna teaterbesök; Agnes Geijer, Erik Gustafs och Anna Lisas dotter, är till exempel kritisk efter att ha sett tre komedier av Ludvig Holberg och menar att "hon är van vid att höra Holberg l ä s a s så oändligt mycket bättre"¹³³.

Högläsning av Fredrika Bremers, Erik Gustaf Geijers och Per Daniel Amadeus Atterboms verk, samt liberala artiklar, förekom - framför allt i Uppsalakretsen¹³⁴. Unga damer, som ju gärna skulle giftas bort och helst skulle framstå som själfulla, läste upp tillfällesdikter som de själva hade skrivit. Thekla Knös reciterade hos Geijers egen poesi¹³⁵, och Esaias Tegnér's dotter Disa deklamerade sin fars diktverk¹³⁶.

Kvinnorna, särskilt de yngre, hade ofta en åskådliggörande roll i salongs-kulturen. Utan större entusiasm skriver Agnes Geijer att hon "naturligtvis" måste "illustrera alla både glada och sorgliga tilldragelser här i samhället"¹³⁷. Agnes

¹³³Geete, del 1, s. 350. Agnes Geijer hade också åsikter om till exempel scenversionen av *Ringaren i Notre Dame* - *ibid.*, s. 280.

¹³⁴En god bild av Uppsalakretsens vanor och tänkesätt ger Elisabeth Mansén i *Konsten att förgylla vardagen. Thekla Knös och romantikens Uppsala*, Lund, 1993.

¹³⁵Geete, *I solnedgången. Minnen och bilder från Erik Gustaf Geijers senaste lefnadsår (1845-46)*, del 2, Stockholm, 1911, s. 328. Om Esaias Tegnér's diktning och hans roll i salongs-kulturen i Sverige, se Ingrid Elam, "Esaias Tegnér - klassicist och nationalskald", *Den svenska litteraturen. Uppllysning och romantik 1718-1830*, del 2, s. 283-307.

¹³⁶Geete, del 1, s. 363.

¹³⁷Citerat efter Geete, del 2, s. 130.

tycker att, som hon kallar dem, "spektakelrepetitioner"¹³⁸, tar för stor del av hennes tid i anspråk¹³⁹.

Utklädnad och ordlekar förekom. I Atterboms hem fick till exempel döttrarna klä ut sig till änglar och genier vid salongstillställningar, och hos Geijers roade man sig med levande charader¹⁴⁰. Man "spelade" också dramatik med

¹³⁸Enligt Geete, *ibid.*, s. 151.

¹³⁹Fredrika Runeberg och Camilla Collett uttrycker sig mera entusiastiskt om inövandet av tablåer. I *Anteckningar om Runeberg. Min pennas saga av Fredrika Runeberg*, utg.: Karin Allardt Ekelund, Helsingfors, 1946, på s. 205-206, berättar Fredrika R.:

Nu blefvo vi iveriga att leka theater. Alla söndagseftermiddagar och snart sagt alla lofstunder, gafs representationer. Jag hade redan i Åbo ett par gånger spelat med vid barnspektakler och tvenne sådana deraf det ena på tyska ordentligt öfverlästa och repeterade, uppförde vi även under året, men den vanliga theaterleken bestod däri, att någon af oss, vanligen jag, antingen efter någon theaterpjes den vi läst eller hört berättas, eller ock helt och hållet efter egen uppfinning konstruerade ett slags skelett till en komedi eller dram, ja väl tragedi ock ibland. Detta meddelades berättelsevis åt de medspelande, rollerna fördelades, några stolar lyftades fram på golfvat, ett par ljus ställdes der framför, och så var theatern färdig. Ett eget nöje var att genom hvad man sjelf talade, söka till att leda de medspelande att säga just det man önskade för att få ge en replik som man uttänkt, eller för att få styckets plan att gå just som man ville. Emellan uppträdandet var man åskådare, liksom den eller de af oss fem flickor, som för gången ej var medspelande. Sällan behöfdes alla, då var och en af de medspelande utförde flere roller.

Camilla C. berättar i *I de lange Nætter* med hänförelse om hur hon var med om att uppföra scener ur Oehenschlägers tragedier, Schillers *Maria Stuart*, m.m. - se *Fra gamle dage. Memoarer, dagbøker, salmer og dikt av kvinner ca. 1660-1880*, red.: Elisabeth Aasen, Oslo, 1983, s. 239.

¹⁴⁰Geete, del 1, s. 119.

"fördelta roller" hos Geijers och Malla Silfverstolpe¹⁴¹. Framträdanden med en för ändamålet lämplig klädsel var då inte ovanligt.

Charader och proverbes dramatiques

Charader, i betydelsen stavelsegåtor, sysselsatte redan Anna Maria Lenngren¹⁴². Hon översatte men skrev också egna charader, avsedda för salongsframträdanden¹⁴³ - hennes charader dominerar i samlingen *Axplockning på egen och främmande mark* (1865)¹⁴⁴. Under 1800-talet utkom för övrigt

¹⁴¹Schillers *Maria Stuart* lästes t. ex. högt, liksom (som antytts ovan) Holbergs komedier. *Ibid.*, s. 119.

¹⁴²"Charad", enligt *Ordbok öfver svenska språket utgifven af Svenska Akademien*, band 5, Lund, 1925 (spalt C 110), är ett begrepp som kommit i bruk i franskan på 1700-talet. Etymologin är okänd, men har troligen med nyprovencalska "charrado", småprat, att göra (som i sin tur skulle härröra sig från det likaledes etymologiskt okända "charra", det vill säga "prata"). Enligt ovan nämnda ordbok definierar Körting 1901 "charad" som en "ord- och stafvelsegåta i hvilken hufvudordets stafvelser hvar för sig kunna uppträda ss. själfständiga ord, hvarför gåtans lösning bör sökas dels i särskilda uppgifter om dessa småord ('mitt första', 'mitt andra', 'mitt tredje' osv.), dels i en antydning om hufvudordet ('mitt hela')".

¹⁴³Bo Bergman hävdar i *Dikter. Med akvareller av Fritz von Dardel* av Anna Maria Lenngren, Malmö, 1955, s. 9, att Lenngren gjorde sitt hem till en litterär salong.

¹⁴⁴*Axplockning på egen och främmande mark*, utg. av Carolina Sophia Ahlbom, Stockholm, 1865. Ett exempel på Lenngrens charad-konst är följande, en charad som illustrerar begreppet "ömhet" - nr. 10 i samlingen:

Mitt *andra* blifver den som slår,
Mitt *första* den som slaget får.
Bed någon, skön Lovisa,
För er mitt *hela* visa.

en rad charadsamlingar, till exempel *Charader* (1814)¹⁴⁵, *Svenska och franska charader* (1823)¹⁴⁶, *100 charader* (1871)¹⁴⁷ och *Nya charader och gåtor* (1880)¹⁴⁸. Huruvida dessa charader framställdes pantomimiskt är svårt att veta - man kan bara anta att pantomimiska inslag ofta utgjorde en del av framförandet av dem¹⁴⁹.

Av allt att döma anknöt Lenngren till en salongsdramatiserande tradition med rötter i det franska salongslivet. Charad-traditionen är nämligen tätt förbunden med en annan salongsföreteelse, proverbes dramatiques.

Dramatiserade ordspråk, proverbes dramatiques, hade ursprungligen en fransk utformning och var i hög grad knutna till salongs-kulturen med kvinnliga värdinnor. Deras föregångare, "jeux des proverbes", var ett slags sällskapslek som gick ut på att hålla en konversation vid liv genom att använda "proverbes", det vill säga ordspråk. De första nedskrivna "proverbes dramatiques" var avsedda för privata framföranden - åskådarna skulle gissa vilket ordspråk det framförda stycket illustrerade¹⁵⁰.

Det var i slutet av 1600-talet som proverbes dramatiques började skrivas ned och spelas. Under denna period hyste man

¹⁴⁵*Charader*, Stockholm, 1814.

¹⁴⁶*Svenska och franska charader*, utg. av Joh. C. Opphoff, Stockholm, 1823.

¹⁴⁷Jacob August Berggren, *100 charader*, Stockholm, 1871.

¹⁴⁸*Nya charader och gåtor*, Uppsala, 1880.

¹⁴⁹I SAOB står också flera oförklarade exempel på sammansättningar med ordet "charad" som för- eller efterled, nämligen "levvande" - eller "dramatiserad" - charad, "charad-pantomim", "charad-tablå" och "charad-tafla".

¹⁵⁰Upplysningar om "proverbes dramatiques" lämnas i Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, s. 753 och *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures*, red. Jaques Demougin, Paris, 1985-86, s. 1305.

nämligen inom det franska salongslivet ett passionerat intresse för ordspråk och maximer. Man utvecklade verbalt ekvilibristiska gissningslekar som gick ut på att en part underhöll en annan genom att låta "publiken" räkna ut ordspråket eller talesättet som illustrerades¹⁵¹. Ofta delades sällskapet upp i två halvor, som turades om att underhålla varandra. I första hand verkar det ha varit ordspråk och talesätt med amorös anknytning som iscensattes. Sällan var de proverbes dramatiques som framfördes längre än en akt, och ibland ingick musikaliska inslag i framträdandena. Proverbes dramatiques förekom också på stora fester.

Många proverbes dramatiques har anonyma författare. Ibland förekommer dock kända författarnamn, som Madame Durand, Madame de Maintenon, Madame de Staël, Madame de Genlis och Madame de Laisse - alla kända salongsvärdinnor. De första som finns tryckta hittar man i *Voyage de campagne* av Mme la comtesse de Murat, Henriette Julie de Castelnau, 1699¹⁵².

Ännu vid 1700-talets slut och i början på 1800-talet trycktes de mest populära¹⁵³. Mme Victorine Maugirard gav till exempel 1813 ut *Les Soirées de société ou Nouveaux proverbes dramatiques dédiés à la reine Hortense* och 1819

¹⁵¹Enligt Clarence D. Brenner i "Le développement du proverbe dramatique en France et sa vogue en XVIIIe siècle", s. 2 i *University of California Publications in Modern Philology*, red: Rudolph Altrocchi, G. D. Bonno, S. G. Morley, G. R. Noyes o. L. M. Price, vol. XX, Berkeley, 1942.

¹⁵²Det är Brenner, på s. 3, som påstår att dessa är de första som finns tryckta.

¹⁵³Madame de Laisse publicerade sina *Proverbes dramatiques mêlés d'ariettes comme 1777*. 1780 kom *Choix de douze proverbes dramatiques qui ont été représentés aux théâtres français de la Haye et à Amsterdam, depuis peu* och 1781 åtta enaktspjäser på prosa: *Proverbes dramatiques*, av Willemain d'Abancourt. Samma år (1781) lät också Carmontelle (eg. Louis Carrogis) trycka inte mindre än 103 proverbes dramatiques.

kom Etienne Gosses *Proverbes dramatiques* - båda i två volymer¹⁵⁴.

I Ryssland skrev Katarina II proverbes dramatiques, liksom ett satiriskt hållet stycke om teaterformens popularitet: *la Rage aux proverbes*¹⁵⁵. Om genrens popularitet under 1700- och 1800-talet vittnar också Madame de Genlis' dagboksanteckningar, från 1825:

Quand M. de Donézan lui [le prince de Conti] dit que je jouais les proverbes d'une manière extraordinaire, il ne voulait pas le croire. Il fut décidé que nous en jouerions. On fit faire un petit théâtre portatif que l'on mit dans la salle manger, et nous répétâmes le *Savetier et le financier*... Ma tante [Mme de Montesson] ne m'avait jamais vu jouer de proverbes, car je n'en avais joué qu'une seule fois avec M. Donézan chez Madame de La Reynière. Nous eûmes un succès prodigieux... Toutes les femmes, et particulièrement ma tante, voulurent aussi jouer des proverbes, et demandèrent des leçons M. Donézan. On arrangea plusieurs proverbes. Madame de Montesson et Madame de Sabran prirent de rôles, et jouèrent, non pas d'une manière passable, mais ridiculement¹⁵⁶.

¹⁵⁴Båda verken trycktes i Paris.

¹⁵⁵Brenner, s. 27-28.

¹⁵⁶Ur Madame de Genlis, *Mémoires inédits de madame la comtesse de Genlis*, Paris, 1825 - citerat efter Brenner, s. 14-15. Citatet lyder i översättning:

När Herr de Donézan berättade för honom /prins Conti/ att jag spelade proverb på ett utomordentligt sätt, ville han inte tro det. Det bestämdes att vi skulle framföra några. Man lät göra en liten bärbar teaterscen som ställdes i matsalen, och vi repeterade *Skomakaren och finansmannen* (fabel VIII:2 i *Fables de La Fontaine*, Tours, 1867, utg.: Alfred Mame et fils - titeln översatt i *Jean de La Fontaine: Fabler. Tolkning, inledning och noter av Gustaf Holmér*, Stockholm, 1986 - översättarens anm.). /.../ Min faster/moster /Fru de Montesson/ hade aldrig sett mig spela proverb, för jag hade bara gjort det en gång med Herr Donézan hos Fru de La Reynière. Då gjorde vi stor succé. /.../ Alla damer, och särskilt

I Sverige hörde proverb-framträdanden 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 iakttager, att man utmärker den persons karaktär, som man skall föreställa¹⁵⁷.

Vid sidan om de proverb som var avsedda för framträdanden i större eller mindre salonger skrevs också proverb som inriktade sig på ungdomars sociala och moraliska fostran. Stilen är knappast naturlig i dessa stycken - karaktärerna utgörs så gott som alltid av en informator eller guvernant, samt av de unga som ska undervisas¹⁵⁸.

min faster/moster/, ville också spela proverb, och bad Herr Donézan om råd. Man iscensatte flera proverb. Fruarna de Montesson och de Sabran tog varsin roll men spelade inte ens acceptabelt, utan väckte bara löje. (Översättning: Ingrid Edmar).

¹⁵⁷Hedvig Elisabeth Charlottas dagbok, översatt och utgiven av Carl Carlson Bonde, Stockholm, 1908, del 1, s. 21.

¹⁵⁸Madame de Maintenon menade t. ex. att konversationsstycken och proverbes dramatiques skulle kunna ge övning i deklamation och i att underhålla, genom teaterframträdanden. Styckena skulle också utgöra underlag för diskussion av moralfrågor. De 40 proverbes dramatiques som Madame de Maintenon skrev finns bevarade i manuskript. 1829 lät Monmerqué trycka dem. Se Théophile

1769 lät Alexandre Guillaume Mouslier de Moissy publicera *les Jeux de la Petite Thalie ou Nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes pour former les mœurs des enfants de cinq ans jusqu'à quinze*¹⁵⁹. Särskilt för flickor publicerade C. G. T. Garnier *Nouveaux Proverbes dramatiques ou Recueil de comédies de société pour servir de suite aux théâtres de société et d'éducation*, 1784, och Madame de Laisse *Nouveau genre de proverbes dramatiques*, 1778¹⁶⁰. Meningen med dessa verk var att unga damer skulle lära sig diskutera moraliska och filosofiska spörsmål på ett sätt som var passande för deras kön¹⁶¹. Denna gren av proverbtraditionen levde vidare långt in på 1800-talet - ett exempel på detta är *Proverbes sur les femmes* (1861), av M. Quitard¹⁶².

Den proverbkultur som odlades i salongerna fick en fortsättning på boulevardteatrar som Variétés-Amusantes, l'Ambigu-Comique och Grands-Danseurs. Där spelades fars, komedi och parodier, oftast med musikaliska inslag, och man försökte närma sig en folklig samtalston¹⁶³. 1779 sattes Louis Archambault Dorvignys *les Battus payent l'amende* upp på

Lavallé, *Madame de Maintenon et la maison royale de Saint-Cyr*, Paris, 1862, s. 246-49.

¹⁵⁹Genom dialogerna hoppades Mouslier de Moissy att ungdomen skulle lära sig att konversera. Övningsstyckena är avsedda för olika åldersgrupper. Detta kan man läsa om i Brenner, s. 31.

¹⁶⁰Ibid., s. 34.

¹⁶¹I ett liknande verk, Madame de Genlis' *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* (1779 o. -80), betonas särskilt dygdens betydelse för de unga damernas framtoning.

¹⁶²M. Quitard, *Proverbes sur les femmes*, Paris, 1861.

¹⁶³Denna teaterform står, helt uppenbart, i ett beroendeförhållande till gatu- och marknadsteater, inte minst till commedia dell'arte. Men även den proverbtradition som odlades i salongerna har vissa likheter med folkliga traditioner. Det menar också Brenner, s. 3.

Variétés-Amusants, karaktäriserat som ett "comédie-proverbe en un acte et en prose" och blev en veritabel succé. Inte mindre än 600 gånger spelades den, och de andra boulevard-teatrarna följde efter. *Jeanette ou les Battus ne payent pas l'amende* gjorde succé 1780 på Grands-Danseurs - en "comédie-proverbe parodie" - och 1782 skrev Quérard *les Matinée du comédien de Persépolis*, som sattes upp på l'Ambigu-Comique.

De proverb som sattes upp på teatrarna anpassades till den övriga teaterverksamheten, inte minst till teaterprogrammen. De gjordes en, två eller tre akter långa, beroende på den huvudpjäs de skulle ackompanjera. Proverbes dramatiques sattes nämligen ofta upp tillsammans med längre pjäser.

Gränsen mellan komedi och proverb blev på teatern mera flytande än i salongerna¹⁶⁴. Komediförfattare nyttjade till exempel gärna ordspråk som titlar på pjäserna de skrev och proverb författare använde sig av teatralt komiska inslag.

I skuggan av den franska revolutionen kan man skönja en viss nedgång för de pjäser som karaktäriseras som proverb, men också en viss omorientering: under revolutionsåren används teaterformen för att göra politiska inlägg¹⁶⁵. Borgerskapets salonger börjar också präglade proverbformen. Ändå var det aristokratins proverb som tjänstgjorde som modell även i borgerskapets salonger. Till detta bidrog i hög grad den produktive proverb författaren Carmontelle (Louis Carrogis, 1717-1806).

Uppsalakretsen diskuterade Carmontelle med stor förtjusning. Hans verk spreds av Madame de Genlis, som

¹⁶⁴ Detta kan man läsa om i Brenner, s. 37 f.f.

¹⁶⁵ Ibid.

1825 skrev förordet till en postum samlingsvolym, *Proverbes et comédies posthumes de Carmontel*. I inte mindre än fyra nya volymer gavs Carmontelles proverb ut det året.

Carmontelle hade börjat sin bana genom att verbalt porträttera salongsdeltagare. Han höll sig också tidigt med en amatörskådespelargrupp. Ett av hans syften med proverbes dramatique-formen var att genom den utforska skillnaden språkligt mellan samhällets olika klasser - en verksamhet som i sina ambitioner faktiskt är besläktad med Antoines, hundra år senare¹⁶⁶.

I *Ordspråk, Förestälte Uti Comedier, öfversatte ifrån fransyskan* (1772), finns ett dramatiserat "ordspråk" av Carmontelle, som kan ge en uppfattning om hur nedskrivna proverbes dramatiques var utformade¹⁶⁷. "Ordspråket", som är en enaktare, heter *Kaffe-huset* och återger en konversation mellan i huvudsak en skraddare och en perukmakare, på besök i ett kaffehus. Perukmakaren visar sig vara villig att skänka skraddaren en peruk, men den senare kan inte tänka sig att gengälda med ett par sammetsbyxor. I slutet av den sista och tredje scenen ("3. Inträdet" i manuskriptet) säger skraddaren: "Förlåt mig, min Herre, om jag säger min mening upriktigt... men jag arbetar endast för Herrskaper?". I scenanvisningarna står det att perukmakaren då "Går ut helt förtördnad". Stycket

¹⁶⁶Värt att notera, med tanke på enaktsförfattarnas strävan efter trovärdighet i dialogen under 1800-talets senare hälft, är att ytterligare en proverbförfattare, Charles Collé (1709-83), har liknande tankegångar. Till dem som ska framföra hans proverb *Ce que Dieu garde est bien gardé*, har han låtit trycka rådet att de bör improvisera dialogen; delar av styckets innehåll är bara skisserat. Se Brenner s. 8-11. Denna enaktare av Collé trycktes i Paris 1768, sedan i *Recueil général des proverbes dramatiques*, Paris, 1785. Pjäsen skrevs dock redan på 1730-talet.

¹⁶⁷B. J. Marsolliers des Vivetières, *Ordspråk, förestälte uti comedier, öfversatte ifrån fransyskan*, del 1 och 2, Uppsala, 1772.

avslutas med skraddarens replik: "Ännu ett ord min Herr Treffant, jag håller före at Ni uti denna lilla tvisten har orätt, ty Ni wet wäl, hvad ordspråket säger..."¹⁶⁸

Intrycket av en fri, otvungen konversation är påfallande. Styckets riktning går mot en slutpoäng genom att de båda hantverkarna jämför sig med varandra. I andra scenen ("2. Inträdet") ser perukmakaren på skraddaren "med en nådig mine" och säger: "Min Herre lærer til äfwentyr's också wara konstnär". Repliker som denna kunde av allt att döma göras dubbeltydiga, bland annat genom pantomim, och skapa en spänningsförhöjande osäkerhet där publiken (eller läsaren) inte säkert kunde veta vilken part de skulle känna sympati för. Perukmakarens ord, när han talar om sitt arbete, torde också ha varit spänningsförhöjande när de uttalades. Denne raljerar nämligen över att förstånd inte kan mätas vid måttagning. Som en tidig 1800-talsromantiker påpekar då skraddaren: "man behöfer intet mäta förståndet" ("2. Inträdet").

Dialogerna i nedskrivna proverb, som Carmontelles, kombinerar känslan för fantasi med strävan efter naturlighet och intimitet. Troligen är också möjligheten till improvisation ett viktigt skäl till att proverbdramatiserandet appellerade till den romantiskt påverkade borgerliga salongs-kulturen, och därför kunde fortleva under 1800-talet.

¹⁶⁸Här är det emellertid svårt att avgöra vilket ordspråk som åsyftas - troligen är det ett franskt, som inte längre tydligt framgår av översättningen till svenska. Ett svenskt ordspråk, som möjligen publiken eller läsaren kom att tänka på, är "Högmod går före fall."

Tableaux vivants

En annan uttrycksform, tableaux vivants, var av betydelse för salongskulturen först under början av 1800-talet. Tableaux vivants kallades även "lebende Bilder"¹⁶⁹ - en del av dem hade, som i fallet med proverbes dramatiques, ett pedagogiskt syfte, andra visades på teatrarna i Paris.

Det var Goethe som bidrog till att göra tableaux vivants-framträdandena verkligt populära¹⁷⁰. I *Die Wahlverwandt-*

¹⁶⁹I *Meyers enzyklopädisches 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-MA im Rahmen des geistlichen Spiels, so v. a. bei Prozessionsspielen und Predigtspielen, aber auch sonst als Einlagen in grösseren dramat. Spielen, häufig als Präfiguration. 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."

¹⁷⁰Goethe skattades ju högt som författare - han omtalas också ofta i biografier som rör salongskulturen under 1800-talets första hälft. Detsamma gäller Shakespeare. Om Goethes intresse för tableaux vivants, se Holmström, s. 209-233.

schäften (1809) beskriver han hur tableaux vivants iscensattes: motiv från kända dukar och skulpturer levandegjordes, och detta framställs som en del av salongsunderhållningen¹⁷¹.

I den svenska versionen av *Die Wahlverwandschaften, Valfrändskap*, finns följande livfulla beskrivning av hur leken med tableaux vivants gick till:

Man letade nu reda på kopparstick efter berömda taflor och valde först van Dyck's Belisarius. En lång och välväxt äldre herre skulle föreställa den sittande blinde generalen, arkitekten den framför honom stående, sorgset deltagande krigaren, som han verkligen liknade en smula. Luciane hade, halft anspråkslöst, för sig valt den unga kvinnan i bakgrunden, som ur en börs räknar en riklig allmosa ner i sin flata hand, medan en gumma tycks förmana henne och föreställa henne, att hon ger för mycket. En annan kvinnsperson, som verkligen räcker honom allmosor, var icke heller glömd.

Med denna och andra taflor sysselsatte man sig mycket ifrigt. Grefven gaf arkitekten några vinkar angående iscensättningen, hvarpå denne genast uppställde en teater och drog nödig försorg om belysningen. Man var redan djupt inne i förberedelserna, innan man kom att tänka på, att ett dylikt företag fordrade en stor apparat, och att ute på landet midt i vintern mycket erforderligt saknades. För att ingenting skulle hindra, lät Luciane därför klippa sönder nästan hela sin garderob att däraf förfärdiga de olika kostymerna, som konstnärerna angifvit tämligen godtyckligt.

Aftonen var inne, och föreställningen ägde rum inför ett stort sällskap och under allmänt bifall. En högtidlig musik spände ytterligare förväntningarna. Den ofta omtalade Belisarius öppnade representationen. Figurerna voro så passande, färgerna så lyckligt fördelade och belysningen så konstnärlig, att man rent af trodde sig vara i en annan värld, endast att man erfor en känsla af ängslan vid att finna verkligheten i stället för skenet.

Förhänget föll och blef på begäran åter mer än en gång uppdraget. Ett musikaliskt intermezzo underhöll sällskapet, som man ville öfverraska genom en bild af högre art. Det var

¹⁷¹Romanen utkom i Sverige på tyska 1812 och på svenska 1813 och 1903.

den bekanta taflan af Poussin - Ahasverus och Esther. Denna gång hade Luciane tänkt mera på sig själf. Hon utvecklade i den vanmäktigt nedsjunkna drottningen alla sina behag och hade klokt nog till de omgifvande flickorna, som understödde henne, valt idel vackra, välväxta gestalter, af hvilka likväl ingen på minsta vis kunde täfla med henne. Ottolie var utesluten från denna tafla liksom från de öfriga. På den gyllene tronen hade hon placerat den kraftigaste och vackraste mannen i sällskapet för att föreställa den Zeusliknande kungen, så att denna tablå-vivant verkligen erbjöd en makalös fulländning.

Till den tredje hade man valt "Den faderliga förmaningen" af Terborch, och hvem känner icke vår Willes präktiga kopparstick af denna tafla? Med det ena benet lagdt öfver det andra sitter en ädel, ridderlig far och tycks allvarligt förmana sin framför honom stående dotter. Denna, en härlig gestalt i veckrik hvit atlasklädning, synes visserligen bara bakifrån, men hela hennes hållning tyckes antyda, att hon söker bevara sin fattning. Att förmaningarna likväl icke äro häftiga eller röra något att skämmas för, syns på faderns min och åtbörd, och hvad modern beträffar, så tycks hon dölja en lätt förlägenhet genom att titta ner i ett glas, som hon just ämnar tömma.¹⁷²

Att Goethes *Die Wahlverwandschaften*¹⁷³ påverkade salongskulturen i Sverige framgår av Malla Montgomery-Silfverstolpes Memoarer¹⁷⁴. Om den 18 maj, 1823, har hon

¹⁷²Johann Wolfgang Goethe, *Valfrändskap*, Stockholm, 1903, s. 168-170.

¹⁷³Värt att notera är också att Almqvists *Amorina eller Historien om de fyra*, när den utkom 1839, var upplagd som en serie "taflor" - se Ulla-Britta Lagerroth, "Almqvist och scenkonsten", i *Perspektiv på Almqvist*, utg. av Lagerroth och Bertil Romberg, Stockholm, 1973, s. 253-288. Lagerroth har också skrivit ett intressant debattinlägg, där hon prövar att se Geijers dikt *Skärslipargossen* som en tableau vivant - se "Geijers *Skärslipargossen* - en tableau vivant", s. 69-78.

¹⁷⁴Se Malla Montgomery-Silfverstolpes *Memoarer*, del II, Stockholm, 1914 (utg. av Malla Grandinson), s. 288 o. 305. Även Malla Montgomery-Silfverstolpes *Memoarer*, del III, Stockholm, 1920 (utgivare som ovan), s. 86,

antecknat: "vackra lefvande taflor hos Geijers. Den första hade Geijer själf anordnat, den rörde Malla obeskrifligt."¹⁷⁵ Uppsalakretsens intresse för kostymupptåg och levande tablåer ute i det fria beskrivs, och den 29:e maj samma år repeteras en tavelföreställning hos Malla, där kända dukar åskådliggörs¹⁷⁶. I Uppsala-kretsens salonger uppfördes också tablåer hemma hos Kraemers, Atterboms och Schröders.

Agnes Geijer deltog i tablåer. Här berättar hon om en tablå på Uppsala slott:

Första tablåen, efter en 'Keepsake' - ett hemligt kärleksmöte: - Augusta de Geer, förtjusande vacker, Lotten Kraemer som page och fru Ehrenborg som en sträng och myndig duenna, öfverraskande de älskande... /.../ I andra taflan var Marie Hamilton hänförande som Heliga Cecilia - helgonen voro Elias Fries, Adrian Tengberg (präktig som Paulus) fru Möller och mamsell Börjeson, skaldens dotter... Tredje taflan var 'Siste Skalden' efter pappas digt, hvilken först lästes upp, alldeles herrligt, af Atterbom, innan ridån gick upp... Den taflan sades ha varit den vackraste, men den fick jag ej se, ty det var der jag var Bakgrund... Valerius, med sitt långa hvita hår, sin präktiga figur och friherinnan Kraemers harpa, var en ståtlig skald... E. A. Schröder var kungen, iförd Gustaf I: s rustning och Johan III:s krona, som lånats från domkyrkan... Julius Rabe var en ung riddare, rätt vacker, Undertecknad och en massa andra unga damer - Hoffolk och Bakgrund... Allt var arrangeradt af Wennerberg och fru Knös¹⁷⁷

ger belägg för detta. Även i en roman skriven nästan 100 år senare, i *Gösta Berlings saga*, kan man finna belägg för de teatrala begivenheternas betydelse i sällskapslivet. I kapitlet "Balen på Ekeby" finns en skildring av en föreställning som kan betraktas som en tableau vivant. Lagerlöf omtalar framträdandet som en tablå, och den äger rum i salongen på Ekeby - se Selma Lagerlöf, *Gösta Berlings saga*, Stockholm, 1918, s. 99-101.

¹⁷⁵Anteckningen rör den 18 maj 1823. Citatet är hämtat ur *Malla Montgomery-Silfverstolpes Memoarer*, del III, s. 85.

¹⁷⁶*Malla Montgomery-Silfverstolpes Memoarer*, del III, s. 86.

¹⁷⁷Citerat efter Geete, del 1, s. 350.

Les charades en action ou La soirée bourgeoise

Avstånden mellan intimsfärens framträdanden och den offentliga teaterns verksamhet är inte långa i Sverige. Båda uttrycken för teaterintresse anknyter också till hovkulturen - det visar inte minst traditionen med proverbes dramatiques¹⁷⁸.

För att ge en föreställning om den nära relation som salongsdramatiserandet och teaterverksamheten på de offentliga scenerna hade till varandra presenteras därför, här nedan, en enaktare avsedd för offentligt bruk, men utformad som en anvisning för salongsverksamhet: *Les charades en action ou La soirée bourgeoise* (1813). Den är hämtad ur Oscar I:s pjässamling¹⁷⁹, och kan rimligen ses som ett exempel på hur det ungefärligen gick till när man ägnade sig åt teatrala övningar i borgerskapets salonger.

Les charades en action ou La soirée bourgeoise skrevs av du Mersan och Sewrin och spelades ursprungligen på Théâtre du Vaudeville, i Paris 1813¹⁸⁰. Den skildrar utförligt förberedelserna inför en kväll i en salong, samt hur kvällen förlöper. 18 korta scener avlöser varandra.

¹⁷⁸Ett kuriöst exempel på sambandet mellan hovkultur, offentligt teaterliv och salongsverksamhet står skådespelerskan Emilie Högqvists informella salongsverksamhet för. Högqvist var en uppborn skådespelerska på Dramatiska teatern, samtidigt kronprins Oscar I:s älskarinna - se Vivi Horn, *En fjärlilek: Emilie Högqvists levnadssaga*, Stockholm, 1942, s. 95-105.

¹⁷⁹Denna pjässamling finns att tillgå på Kungliga biblioteket i Stockholm.

¹⁸⁰Tryckt i Paris 1813. Ätminstone en uppgift om författaren Charles Augustin de Bassompierre Sewrin har jag lyckats finna. Enligt Göteborgs universitetsbiblioteks samlingar har han skrivit *Gesänge aus dem Vaudeville Rataplan. Die Musik arrangiert und Theils componiert von C. Schwarts*, Göteborg, 1833.

"Madelaine", som är guvernant i huset, får inledningsvis hjälpa till med dukningen. Hon förklarar för värden, "Mr Gerbonnet":

c' est com' ça tous les jeudis et les dimanches; madame donne des soirées, elle se ruinera, si ce n'est déjà fait. Il y a un tas de gens qui viennent et qui ne rendent jamais. /.../ On joue, on danse, on fait des musiques, des petits jeux d' société et puis c' qu'ils appellent des... des charades en action... On bou'verse les armoires, les commodes, les lits, les schals de madame qu' on déchire, qu' on abîme...¹⁸¹

Man hoppas att "le petit Durval" ska komma, som spelar flöjt, liksom den harpspelande "mademoiselle Palmire". En sorts salongsnarr, "Saint-Gilles", berättar att han tänkt ut ord att åskådliggöra i charader ("Oh! j' ai fait pour aujourd' hui une provision de mots charmants!", femte scenen).

Saint-Gilles titulerar sig "le charadiste en chef de la société". Han förklarar på vers (femte scenen):

D' abord il faut
Choisie un mot,
Dont les syllabes expressives,
Par des images fugitives,
Offrent aux yeux
Et les temps et les lieux.
Pour le choix des personnages,
et leurs mœurs et leur usages,

¹⁸¹Fjärde scenen, på svenska:

Så är det alla torsdagar och söndagar; frun har soaréer, hon blir ruinerad, om hon inte redan är det. Det kommer en mängd folk som aldrig bjuder igen. De spelar, dansar och musicerar, de spelar sällskapspel och så leker de det som de kallar levande... levande charader. De vänder upp och ned på skåpen, byråerna och sångarna, de river sönder och förstör fruns schalar... (Övers.: I. Edmar)

Pour les costumes surtout
Il faut du tact et du goût.
Pour théâtre, le plus souvent
Un Paravent
Peut faire
L'affaire.
Le talent est de faire bien,
Beaucoup de choses avec rien.
On fait, avec une nape,
Une robe de sultan;
Puis avec un schall qu'on drape,
Une tunique, un doliman;
D'un bonnet l'on fait un turban,
Et d'une serviette une écharpe;
D'un gril l'on se fait une harpe,
Puis un bouclier d'un écran.
Bien costumé, l'on s'exprime
Par un jeu de pantomime:
Les acteurs ne parlant pas,
Ont toujours moins d'embarras.
On cherche le mot et vraiment
Vous ririez de voir chaque mine:
Jamais personne ne devine;
Mais c'est pourtant
Un jeu charmant¹⁸².

¹⁸²På svenska:

Först ska man välja ett ord, vars stavelser kan uttryckas genom korta scener som åskådliggör tid och rum. För att välja personer, deras vanor och skick, men framför allt deras dräkter, krävs det känsla och smak. Som teaterscen får oftast en skärm duga. Konsten är att skapa någonting ur ingenting. Av en duk gör man en sultandräkt; av en schal som man draperar en tunika, en dolma; av en mössa gör man en turban och av en servett ett skärp; av ett galler gör man sig en harpa, och en sköld av en eldskärm. Sålunda utklädd uttrycker man sig genom mimspel: eftersom skådespelarna inte talar, är det inte svårt. Man söker efter det rätta ordet, och ni skulle verkligen skratta åt allas miner: aldrig lyckas någon gissa rätt; men det är ändå en förtjusande lek. (Övers.: I. Edmar)

Palmire (som anlönt), berättar (i åttonde scenen) att hon instuderat en "duo d'Armide" (troligen en duett ur en opera av Gluck, *Armida*), med Madelaines hjälp. Ett tiotal gäster anländer. Efter hälsningsfraser, musicerande, kortspel och dans blir det dags för ambitiöst upplagda levande charader¹⁸³.

Saint-Gilles väljer ut tre unga damer och tre herrar ur sällskapet. I ett intilliggande rum klär tre av dem ut sig till Ceres, Prosperpina och Hades ("le Dieu des enfers", scen 13). Det övriga sällskapet får gissa vad de föreställer.

De tre i gruppen som ännu inte framträtt får nu föreställa en slavhandlare, en tjerkesisk slavinna och en gammal persisk rik man (scen 14). Medan olika musikstycken ger ledtrådar framträder aktörerna med pantomim och schaldans¹⁸⁴. Enaktaren avslutas.

Konverserandet mellan framträdandena präglas av ordgalanteri men är samtidigt intimt och infallsrikt spontant¹⁸⁵. Tonen är inte direkt högtidlig. Ändå skulle den, beroende på hur enaktaren spelas, kunna genomsyras av en lätt didaktisk, förevisande hållning.

Saint-Gilles' presentation av den dramatiserande leken som skall komma (när han för första gången framträder som "charadiste", i femte scenen), visar att raffinerade ordlekar, med inslag av pantomim och utklädnings, kunde utgöra viktiga inslag i salongsframträdanden. Gränsen mellan levande charad och proverbes dramatiques å ena sidan, och å andra sidan gränsen mellan dessa båda framställningsformer och tableaux

¹⁸³"Bouillotte" (i sjunde scenen) syftar på ett slags kortspel (se "bouillotte", t. ex. i Johan Vising, *Fransk-svensk ordbok*, Stockholm, 1970, s. 77).

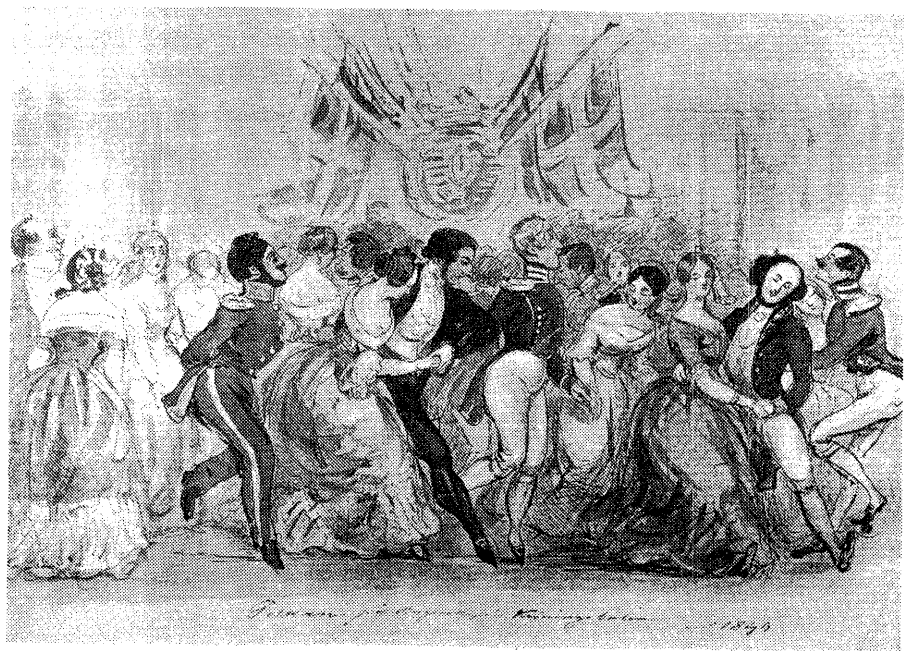
¹⁸⁴Schaldans kan sägas vara ett pantomimiskt åskådliggörande av känslor, där klassiskt antika motiv framställs med hjälp av en schal - se Holmström, s. 140-45.

¹⁸⁵Hela stycket är lättsamt hållet. Det innehåller för övrigt flera sångnummer.

vivants, är flytande i *Les charades en action ou La soirée bourgeoise*. Man kan genom enaktaren till exempel se att det inte alltid går att hävda att agerande i tablåer återskapade kända konstverk eller mytomspunna gestalter. Ett spännande motiv, gärna främmande och exotiskt, tycks vara gott nog, det visar fallen med slavhandlaren, den tjerkesiska slavinnan och den persiske rike mannen. Pjäsen förhåller sig också tämligen fritt till proverbes dramatiques-traditionen - det är ju snarare symboler och representanter ur tankevärld och fantasi som skildras än företeelser med moraliska implikationer.

Det faktum att pjäsen använts på en offentlig scen, samtidigt som den så tätt är förbunden med improvisatoriska övningar i ett borgerligt hem, är värt att notera - detta torde vara ett tecken på en växelverkan mellan offentlig och privat teaterverksamhet. En växelverkan mellan framträdanden i en privat sfär och teateruppsättningar avsedda för offentligheten går, som inledningskapitlet antydde, också att spåra i enaktarna hämtade från Dramatiska teaterns repertoar. I Ernst Lundqvists *Mellan barken och trädet* (1884), till exempel, är en av de båda huvudrollsinnehavarna, en ung kvinna ur borgerskapet, "alldeles ursinnigt förtjust i att spela teater" (4: e scenen). Hon måste lova sin bror lektorn, som hon för tillfället bor hos, att inte som sist "gå sminkad i åtta dagar efter spelet under förevändning att 'det har bitit sig in i huden", för att få lov att delta i kommande sällskapsspektakel (4: e scenen). Dessutom har ju flera av det sena 1800-talets enaktare underrubriken "Proverb"¹⁸⁶.

¹⁸⁶Som tidigare framgått är dessa enaktare, spelade på Dramatiska teatern mellan spelåren 1869-70 och 1889-90, Johan Grönstedts *En timme på Blå porten*, Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel* och Ernst Lundqvists *Mellan barken och trädet*.



**Fritz von Dardels "Stockholms Borgerskaps Kröningsbal
1844"**

Hur influenser från proverbes dramatiques och tableaux vivants gör sig påminna ska därför uppmärksammas nu, i analyserna av Johan Grönstedts *En timme på Blå porten* och Lefflers *En räddande engel*. Att det personliga och förtroliga berättandet sätts i centrum för salongskulturens dramatiserande former ska vi se i de därpå följande analyserna, av Benedictssons *I telefon* och *Romeos Julia*, samt i granskningen av Strindbergs *Den starkare*.

PROVERBES DRAMATIQUES-TRADITIONEN OCH JOHAN GRÖNSTEDTS *EN TIMME PÅ BLÅ PORTEN*

Johan Grönstedts enaktare *En timme på Blå porten*, från 1871, har undertiteln "Proverb". Det är därför motiverat att fråga sig om pjäsen står i förbindelse med den proverbkultur som jag redogjorde för i det föregående kapitlet. Även om kortpjäsen inte skulle vara ett proverb i den ursprungliga betydelsen, med ett välbekant ordspråk som genomgående tema i teaterstycket, kan ju enaktaren i dialogen bära spår av proverbtraditionens grundläggande princip, nämligen den att genom gåtfullt inlindade frågor och svar successivt närma sig kärnan för konversationens innehåll.

På goda grunder kan man anta att Johan Grönstedt var förtrogen med proverbes dramatiques författade av exempelvis Carmontelle, likaså med Alfred de Mussets pjäser. Mussets popularitet är ju omvitnad. Hans *Comédies et proverbes* utkom i flera upplagor under 1800-talet (i Paris 1861 och 1888)¹⁸⁷.

¹⁸⁷Musset utvecklade proverbes dramatiques-traditionen. I hans enaktare *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1840, på svenska *En dörr skall vara öppen eller stängd*, Stockholm, 1928) illustreras titeln på det viset att ett spel om valmöjligheter visas fram. Enaktaren är uppbyggt av verbala turneringar. Konversationen är visserligen svulstigare och mindre intim än i *En timme på Blå porten*, och platsen för handlingen ännu mera uppenbart salongslik än i Grönstedts enaktare, men i båda styckena finns en likhet vad gäller förutsättningarna för handlingen/konversationen: en grevinna uppvaktas av en kavaljer hon inte tänkt inleda något förhållande med. (I Mussets enaktare lyckas dock kavaljeren på slutet.) Strukturen med en slutpoäng förenar de båda enaktarna: grevinnorna, som utgör de kvinnliga huvudpersonerna i båda styckena, gör var sitt val. En traditionell dramaanalys - med beskriven konfliktupptrappning - skulle knappast kunna visa hur spänning skapas i någondera stycket.

Grönstedt (1845-1929) kom från en förmögen familj och vistades flera år i Paris¹⁸⁸. Endast 31 år gammal erhöll han medaljen Litteris et artibus och publicerade under sin levnad en rad skönlitterära och kulturhistoriska arbeten. För eftervärlden är han känd främst för sina personhistoriska skildringar, i *Mina minnen* (1-2, 1918). Han skrev emellertid, förutom *En timme på Blå porten*, ytterligare en enaktare som sattes upp på Dramatiska teatern, *Också en förlofning* (1876)¹⁸⁹.

Gåtstrukturen i *En timme på Blå porten*

Även om konfliktupptrappningen i *En timme på Blå porten* är ersatt av ett kringkretsande konversationsförlopp finns en form av handling: en äkta make utsätts för ett sorts test för att maken ska få reda på om han är henne trogen eller ej. Pjäsen är dock mera raffinerad än så. Maken ges tillfälle att själv vara otrogen men väljer att inte bry sig om inviten från en baron som dyker upp på värdshuset. (Han är för övrigt ditskickad av pjäsens äkta make, som fått en biljett av "en okänd dam" - i själva verket hans maka - men låtit biljetten gå vidare.)

Hur konversationen i pjäsen drivs framåt, genom ett gåtfullt sätt att uttrycka sig, ska vi se nu. Gåtor, eller gåtfullt formulerade frågor, väcker nämligen intresse för enaktarens innehåll och driver samtalet mellan grevinnan och baronen vidare (men också "dialogen" med publiken).

¹⁸⁸Uppgifterna om Johan Grönstedt är hämtade ur *Svenska män och kvinnor*, 3, red: Torsten Dahl, Stockholm, 1946, s. 131.

¹⁸⁹Även när enaktaren *Också en förlofning* sattes upp var författaren okänd för publiken. Michal skriver dock att det var Johan Grönstedt som skrivit pjäsen.

Dialogen består inte enbart av korta repliker utan innehåller också monologliknande inslag. Anslaget är lätt, likväl svulstigt - som i ett pianostycke av Chopin. Den handling som tar sig konkreta uttryck på scenen (om man får tro pjästexten, med scenanvisningar) är baronens inträde på scenen (s. 12) och uppasserskans frågor angående serveringen på värdshuset (s. 3, 8, 10, 12, 20, 22 och 31)¹⁹⁰. Grönstedt anknyter till proverbtraditionen genom att låta ett sentensliknande påstående deduceras fram, nämligen: "Vad en dam vill, det sker.", s. 33.

Den allra första gåtan är av visuell natur. Publiken kan med uppasserskan fråga sig varför en grevinna uppträder beslöjad på ett värdshus¹⁹¹. Spänningen stiger när det visar sig att hon beställt ett bord för två i ett avskilt rum.

Ännu mera undrar man över grevinnan när hon i scen tre, fyra, fem, sex och sju (s. 5-12) tänker högt. Det framkommer att hon är orolig för vad andra ska tycka och tänka om henne (s. 5). Hon speglar sig och drömmer: "Den här klädningen sitter inte illa... kunde kanske vara litet mera decolleterad... /.../. Han tycker inte om höghalsade klädningar och därför har jag klädt mig så här..." (s. 6). Det blir med andra ord mer och mer tydligt att hon väntar på en man hon är mån om. En tänkbar tolkning är att det faktiskt är sin egen make hon väntar på. Hon talar om sin man som inte velat begå "otillbörligheter" med henne genom att låta henne visa sig med honom ute och samtidigt hålla honom under armen.

¹⁹⁰Alla sidhänvisningar som rör pjästexten hänvisar till det opublicerade, enda existerande, handskrivna manuskript som finns av *En timme på Blå porten*, i Kungliga teatramas arkiv i Stockholm.

¹⁹¹Möjligen har *En räddande engel* här drag av en annan kortform, som också praktiserades i salongerna, nämligen "attitudes" - se not på sidan 74.

"Han" - möjligen maken - har heller aldrig låtit henne vara med om "små mysteriösa middagar" (s. 8). Hon låter sina tankar kretsa kring "egoistiska karlar" och avundas män i största allmänhet. Dessutom jämför hon sin egen situation med väninnan Claras. Clara har "lyckats", "Hennes stackars man törs knappast tänka, förrän hon gifvit honom lof dertill." (s. 7-8).

Grevinnan flyttar demonstrativt kuverten tätt tillsammans och fortsätter att tänka högt och titta på klockan. En tanke slår henne: "Om han kommer, är han ju otrogen mig." (s. 11). Varför så skulle vara fallet avslöjas dock inte ännu. Fast grevinnan blir mer och mer nervös ("Det minsta buller kommer mig att darra.", s. 12).

Som läsare (och publik) letar man efter orsaken till att grevinnan är orolig för att maken skall dyka upp men istället för att ge ett svar lägger författaren ut en dimridå. En baron dyker nämligen oväntat upp. Uppasserskan förstärker förvirringen men leder samtidigt "gåtan" ett steg närmare ett svar, med frågan: "Var det inte den herrn fruntimret väntade?" (s. 13 f.).

Grevinnan säger för sig själv: "Hvad jag är lycklig. Således är han mig trogen." (s. 13). Den "delgåta", som rör orsaken till grevinnans oro för att maken skulle dyka upp, får en förklaring. Det visar sig att baronen fått grevinnans brev av greven, med orden "Sådana der anonyma bref ha inte mera något behag för mig, sedan jag blifvit gift..." (s. 14).

Baronen hade protesterat när han fick inbjudan. Grevinnan skapar spänning kring sin person genom ytterligare en "gåta", frågan: "Och ändå är Ni här?" (s. 15).

Gåtlik är också nästa fråga till baronen: "Wet ni, min Baron, hvarföre jag skref den der biljetten till honom?" (s. 15). Hon berättar att hon så länge velat bli bjuden på en sådan där

middag "som man i en och annan roman får läsa så förföriska beskrifningar om" (s. 15-16).

Grevinnan börjar klä på sig. Då formulerar baronen en fråga ("inställsamt", enligt scenanvisningarna): "Men hvarföre så hastigt afstå från ett nöje som Ni så länge glädt Er åt." (s. 17). Grevinnan svarar på ett liknande sätt, i frågeform men inlindat: "Hvad tänker Ni på, min bästa Baron. För mig ner till vagnen." (s. 17).

Baronen förbereder framväxandet av enaktarens "sentens" ("Vad en dam *vill*, det sker", s. 33) genom att replikera: "Som Ni behagar, fru Grefvinna." (s. 17).

Baronen frågar grevinnan om de ändå inte kan äta den beställda middagen tillsammans, medan hon väntar på en vagn. De sätter sig till bords och baronen undrar vad det är som väckt grevinnans munterhet. Grevinnan svarar att baronen sagt "de der orden 'Servera oss' på ett sätt --- som ----", och "huvudgåtan" aktualiseras åter. Är grevinnan intresserad av någon annan man än sin make, möjligen? Har det funnits något annat skäl, än det att grevinnan inte vill bli sedd ute med "fel" man, när hon verkat nervös?

Baronen säger amoröst: "Hvem kan väl tänka på mat i ett ögonblick som detta, då ---" (s. 22) och grevinnan svarar med en fråga som inbegriper ett sorts påstående: "Huru kommer det sig att Ni, som är så bekväm af Er, gått hit." (s. 23). Baronen svarar gåtfullt att han mött "en... person... som." (s. 24). Grevinnan gissar: "ett fruntimmer" och baronen berättar att han inte kunnat låta bli att följa "två de mest förtjusande små fötter, chausserade i ett par bottiner med höga klackar" (s. 25). Om denna kvinna i själva verket varit grevinnan blir aldrig klargjort.

Grevinnan raljerar: "Ja, jag förstår... Ni älskar det sköna - och det trifs i alla former...". Hon undrar lekfullt: "Men säg mig har Ni aldrig råkat ut för något missöde på Edra ströftåg --

-", och fortsätter: "Till exempel att blifva förblandad med de der vanliga asfaltriddarne" (s. 28). Baronens formulerar svaret huvudsakligen som en fråga: "Men om ingen har lyckats, hvarföre fortfara så många dermed. Det är en gåta, som jag förgäfvets sökt lösa." (s. 28). I samma replik utvecklar han sitt "svar": "När man ser dessa fantastiska lockar, som svaja för vinden och som tyckes ropa åt alla håll följ mig, följ mig, huru är det väl möjligt, att motstå något sådant." (s. 29).

"Ironiskt" (enligt scenanvisningarna) menar grevinnan: "Ni är inte mycket artig mot damerna min käre Baron". (s. 32). Hon gissar att det finns en förklaring till hans beteende, han är nämligen medlem i "Sällskapet" ("Ni är bestämdt medlem i Sällskapet.?. Är Ni inte det? /.../ Jag hatar de der klubbarna, som locka Er ifrån oss och göra Er till oartiga egoister.", s. 32). Baronens för samtalen framåt med sin replik: "Men hvarföre det? I stället för att som Ni säger, hata klubbarna, borde Ni istället välsigna dem..." (s. 32). Baronens menar: "klubbarna taga emot hos sig alla dem som ni, mina damer, inte vilja behålla hos er." (s. 32). Han fortsätter sitt svar genom frågan: "Men hvar i all världen skulle Ni då göra af alla svartsjuka äkta män, alla sömniga pappor, alla grälsjuka bröder, alla efterhängsna resande, hvar, hvar skulle Ni väl göra af dem, om Ni inte hade klubbar att skicka dem till." (s. 33).

Grevinnan återger en frustrerande situation, med "gifna svar på alla frågor": "Hvart går du? På Sällskapet... Hvar har du varit? På Sällskapet. Hvad gjorde du i går afton? Jag var på Sällskapet... Går du med till mamma i morgon till middagen? Nej, jag har lofvat att äta middag på Sällskapet. Alltid Sällskapet. .. Sällskapet... Det kan göra en förtviflad." (s. 35-36). Baronens svarar gåtfullt: "Men de hafva ju inte tagit från världen mera än hvad världen gifvit dem... ingenting mera." (s. 36).

Konversationen övergår sedan till att bli alltmer amorös. Det dunkelt formulerade blir innehållsligt tydligare när kurtisen får en personligare och mera direkt ton. Den visar sig fylla funktionen att underbygga sentensen ("Vad en dam *vill*, det sker.", s. 33).

Baronen säger: "De som äro nog lyckliga, att bära Edra bojor, alldrig komma de till Sällskapet. Ack hvad förmå inte qvinnorna." (s. 36) och grevinnan har plötsligt ett val - att utveckla förhållandet till baronen eller ta avstånd från honom¹⁹².

En kärleksförklaring följer: "Men anar Ni då inte att det är Er jag menar, att jag inte sett någon qvinna förrän jag såg Er, att nu först vet jag hvad Kärlek---" (s. 38).

Ett inlindat "svar" formuleras som en fråga. Det utvecklas i en monolog där grevinnan klargör att hon inte tänker gå den breda väg syndare går utan den smala för botfärdiga - "en lång, lång väg, som aldrig tyckes sluta, verlden har stenlagt den med pligter och förbindelser..." (s. 41-42). Där ska hon, van "vid vägens enformighet", vandra med sin make för att nå "målet -- lyckan!" (s. 43).

Monologen blir med baronens reaktioner (enligt scenanvisningarna) melodramatisk. Baronen "torkar sig med näsduken i pannan" (s. 40) och "slår ut ett vinglas på duken" (s. 41). Han försöker efter monologen få förklara något, men avbryts av grevinnan. Inte heller får han följa henne hem.

Ändå får enaktaren ett öppet slut. Yttrandet "Vad en dam *vill*, det sker." (s. 33) har visserligen illustrerats, men vad damen innerst inne vill har aldrig blottats. Innan ridån faller ber baronen grevinnan blunda. Han menar: "Edra ögon skulle annars förråda Er." (s. 45). Detta hör till styckets slutpoäng.

¹⁹²En sorts vändpunkt, fast i så fall utan föregående konfliktupptrappning.

Trots en lättsam ton är enaktaren allvarligt syftande i den bemärkelsen att den handlar om behovet att ta ställning och vikten av att välja rätt. Detta förstärks av bildspråket. När baronen och värdinnan språkats vid en stund når enaktaren en sorts höjdpunkt. Grevinnan besvarar inte baronens inviter och den plansch hon i en monolog omtalar, med en bred väg för syndare och en smal för botfärdiga (s. 39), övergår i en bild med enbart *en* väg, "lång, lång" - "verlden har stenlagt den med pligter och förbindelser" (s. 41-42). Vägen är, enligt grevinnan, den enda väg som leder till lycka. Fast inte heller här kan man vara helt säker på att grevinnan verkligen menar att det hon säger är sant.

Konversationen präglas av dubbelhet. Denna blir tydligast i två konfrontationer, möten som i sin avskalade enkelhet bryter mot det glättade salongskonverserandet för övrigt.

Första gången detta sker är efter baronens kärleksförklaring (s. 37-38). Grevinnan säger: "Låt oss lämna det der ämnet (fint) för Er egen skull. Har ni, som är en så stor filosof, alldrig, tänkt Er möjligheten af att träffa tillsammans med en lika stor egoist, som Ni sjelf och som..." (s. 38). Hon fortsätter:

Ni skall snart förstå mig. Låt oss antaga, att sluppen fört Er tillsammans med en qvinna, som Ni tror Er hafva behagat genom Er elegans, Ert snille, Edra egenskaper -- hvad vet jag... Denna qvinna måste älska mig. Det är helt naturligt. Hvem kan väl motstå mig. (Baronen gör en gest.) Ni gör henne en förklaring och väntar att hon, rörd till tårar, skall tacka Er för Er godhet att sysselsätta Er med henne och vara färdig att offra allt för Er. (s. 39)

Den andra gången ett sorts okonstlat möte sker är när baronen överraskar grevinnan, innan ridån faller (efter

grevinnans monolog), med uppmaningen att hon ska blunda - annars skulle hon förråda sig.

En dubbel hållning driver ju också fram tänkbara svar på enaktarens "grundgåta": Är det verkligen maken grevinnan helst av allt skulle vilja äta en "mysteriös middag" med? Hon menar ju inledningsvis att hon inte är nöjd med sitt äktenskap och sin situation som kvinna:

Hvad karlarna äro egoistiska! När de blifvit öfvermätta på alla nöjen, så gifta de sig, för att komma i lugn och ro och blifva stadiga. Och vi, stackars hustrur, vi få finna oss vid det. Ah, de karlarna! (Efter en paus:) Ack om jag vore man! Hvad det skulle vara roligt! (s. 7)

Den (till synes) mållösa konversationen knyter an till sällskapslivets konversationskonst. Dialogen berör ju också sällskapslivet rent konkret: grevinnan är besviken för att maken använder umgängeslivets plikter som ursäkt för att undgå hennes planer för dem båda.

Medan grevinnan redogör för sällskapslivets negativa inverkan på äktenskapet beskriver emellertid baronen det som en räddning för detsamma. Dessa båda ståndpunkter utvecklas dock inte närmare. Ändå är baronens syn på det sociala livet värt att notera: den ger en bild av hur sällskapslivet kan ha gått till och skänker insikt om dess betydelse. Det formaliserade umgänget ger, enligt den manliga huvudpersonen, "gott humör" och skapar möjligheter att ventilera tankar och diskutera:

somliga äro allvarsamma, andra extravaganta, somliga äro gamla, andra unga, somliga äro snillrika, andra naiva, som ingenting förstå och ingenting kunna tala om, men som icke destomindre äro roliga på sitt sätt; en talar väl om en sak, en annan kriticerar den, en tredje afbryter diskussionen och en fjerde afslutar den med ett lyckadt infall, som försonar de

tvistande med hvarandra. Timmarna gå, man skiljes åt, hvar och en nöjd med sig sjelf, ty hvar och en har fått sagt hvad han velat och har kanske tillockmed haft tillfälle att säga en ordlek, som han aldrig trott sig kunna göra. Ideerna ha cirkulerat, man har hört en anekdot, som man inte kände till förut, och man skrattar ännu under hemvägen åt löjligheterna hos den eller den ---- (s. 34-35)

Som framgått är *En timme på Blå porten* helt beroende av dialogen - ingen egentlig handling förekommer ju. Hjärtefrågor dryftas, elegant men också präglad av den borgerligt intima salongskulturens ton. Replikerna bildar frågor som i själva verket utgör inlindade svar, vilka pekar åt olika håll i "gåtstrukturen" (där det gäller att komma närmare svaret om vad grevinnan egentligen vill). Även scenanvisningarna syftar till att upprätthålla styckets gåtfulla karaktär. Baronens och grevinnans "skrattande" (enligt scenanvisningarna), till exempel, förvandlar harmlösa yttranden till tveeggade budskap. Efter baronens lovsång till kvinnan, på s. 36-37, replikerar grevinnan "gäckande" med ett "Bravo, Baron... Ni föredrar Er poesi med en märkvärdig lätthet, som gör heder åt Edra vanor." (s. 37).

Grevinnan kan vara ganska vass i repliken:

Baronen: En öm, förtjusande qvinna, Vet ni väl hvad detta ord innebär för mig? En qvinna?

Grevinnan (gäckande): Det är ett gammalt ord. Har Ni gifvit det en ny betydelse? (s. 36)

Trots dubbelhetens möjligheter till ironiska tolkningar kan man inte tala om någon egentlig kritik av könsrollerna eller om någon djupgående kritik mot äktenskapet som idé. I grevinnans beskrivning av sin situation kan emellertid skönjas ett psykologiskt porträtt, med en hel del svärta, och en lust att rikta uppmärksamhet mot det institutionaliserade äktenskapet.

Ironiskt nog övergår den uppmärksamhet som ägnas dygd och äktenskapets betydelse i en (lätt) kritisk granskning av det institutionaliserade äktenskapet. I *En timme på Blå porten* kommer nämligen de uppbyggliga inslagen att tjäna framvisandets syften; i denna enaktare finns ju en dubbelhet och en grundläggande motsättning vad gäller enaktarens sentens ("Vad en dam *vill*, det sker", s. 33) och det enaktaren delvis illustrerar: en kvinnas missnöje med sin roll som kvinna i äktenskapet.

Trots missnöjet med sitt eget äktenskap är det inte förvånande att den kvinnliga huvudpersonen verbalt deklarerar sin trohet mot äktenskapet som idé, inte med kunskap om 1800-talets tonvikt på moralfrågor och uppfostran av flickor. Som jag visat (se s. 70) fanns ju även en tradition inom proverbes dramatiques att uppmuntra det kvinnliga släktet till "rätt" svar när moralfrågor fördes på tal.

I *En timme på Blå porten* kombineras moraliserande drag med det moderna genombrottets intresse för psykologi och (i viss mån) äktenskapsdebatt. Att detta kan ske på ett underhållande vis, beror rimligen på proverbes dramatiques-kulturens förbindelse med enaktstraditionen.

Av allt att döma rymmer proverbprincipens språk-användning, präglad av taktfullhet och antydningar, möjligheter för enaktsförfattares syften; genom att använda sig av kringkretsande konversationsförlopp kan de på ett relativt riskfritt sätt väva in brännbara ämnen i sina intriger. Hur detta arv av formaliserad konversationskonst kan användas för inlägg i det moderna genombrottets debatt, och bidra till en dramaturgisk utveckling för enaktarna, ska vi se i kommande analyser - bland annat i granskningen av *Den starkare*.

för ett bestöjt fruntimmer, du var
med häromdagen, din skålm? Ha,
ha, ha, man skulle ha tagit mig
för en liten klappis. (Efter en paus.)
Men det var som att tala till
en döf. Sådana der otillbörligheten
begär man inte med sin hustru,
säger han. Hm... och hvarföre
inte!.. Hvad Karlarna äro egoisti-
ska! När de blifvit öfvermåttas på
alla nöjen, så gifte de sig för att
komma i lugn och ro och blifva
stadiga. Och vi, stackars hustrur,
vi få finna oss vid det. Ah, de
Karlarna! (Efter en paus.) Ah, om
jag vore man! Hvad det skulle
vara roligt! (Efter en paus.) Clara
har rätt. Karlarna äro tyranner,
som en klok kvinna bör göra två
slafvar. Men, det är inte så lätt.
För Clara har det ändå lyckats.
Hennes stackars man tors knäppast

Utdrag ur *En timme på Blå porten* hämtad från sufflörens
pjäshäfte.

SPÅR AV TABLEAUX VIVANTS I ANNE CHARLOTTE LEFFLERS *EN RÄDDANDE ENGEL*

Även Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel*, från 1883, har underrubriken "Proverb". I *En räddande engel* kan också leken med uttrycket "en räddande ängel" ses som utgångspunkt för det salongskonverserande som utspinner sig under den balkväll som skildras i enaktaren. Ändå är beteckningen "proverb" inte helt relevant. Leffler fördjupar nämligen leken med uttrycket till att inbegripa en undersökning av vad uttrycket kan betyda och representera. För att diskutera och ifrågasätta uttrycket "en räddande ängel" utgår hon då inte enbart från proverbets gåtstruktur utan använder sig också av en dramaturgi grundad på det framvisade exemplets möjligheter. Man kan därför se *En räddande engel* som ett uttryck för salongskulturens växling mellan proverbes dramatiques och framvisade tableaux vivants, samt som en sammansmältning av dessa båda salongsuttryck¹⁹³. Jag väljer emellertid, här nedan, att se pjäsen huvudsakligen som en rad tablåer, inte minst för att detta synsätt överensstämmer med enaktarens ursprung i en episk tradition; när Anne Charlotte Leffler (1842-1892) skrev *En räddande engel* utgick hon från en novell hon publicerat i *Ur lifvet* (del 1, 1882), "En bal i societeten".

Vid premiären på Dramatiska teatern, den 15 oktober 1883, utgjorde *En räddande engel* förpjäs till Lefflers

¹⁹³Under 1800-talet utvecklades många blandformer. Detta visar inte minst Almqvist i "Hvad innebära poesien 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.

betydligt mera uppmärksammade pjäs, treaktsdramat *Sanna qvinnor*¹⁹⁴.

"Levande bilder" i *En räddande engel*

En räddande engel bryter i flera hänseenden med den klassiska dramaturgins krav på handling; spänningen bygger inte i första hand på en serie upptrappade händelser och en klimax. Leffler tar visserligen hänsyn till den klassiska dramaturgins krav på handling - ett triangeldrama skisseras - men åsidosätter samtidigt handlingskravet.

I enaktaren motiverar det skisserade triangeldramat ett kritiskt budskap om könsroller, ett budskap som framförs genom uppvisade exempel på mänskliga situationer. Detta framvisande sker parallellt med triangeldramats (magra) intrig, och liknar mer ett collage av bilder - tablåer - än dramatik av klassiskt snitt.

Spelplatsen för *En räddande engel* utgörs av en bal, och i den träder olika levande exempel 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.

Uppradandet av exempel är retoriskt verkningfullt och börjar med ett inledande exempel, Arla. En baron går fram till den unga flickan Arla och frågar henne, efter en kort konversation: "Nå har fröken Arla roligt?" (s. 2)¹⁹⁵. "Det är inte

¹⁹⁴*En räddande engel* är ottryckt men spelades inte mindre än 83 gånger mellan spelåren 1883 och 1888. (Det kan man se i Kungliga Theatramnas arkiv, i affischsamlingarna.)

¹⁹⁵Alla sidhänvisningar inom parentes gäller den utskrift på maskin av *En räddande engel* som Anne Charlotte Edgren Lefflers bror (Gustaf Mittag

som jag trodde", får han till svar. Konversationen dessförinnan rörde ännu en besvikelse för Arla - en uppsättning av *Romeo och Julia* på teatern.

Den besvikelse Arla åskådliggör motiveras. Publiken delges Arlas osäkerhet och förväntningar: "Jag var så rädd att bli alltför hänförd - och ändå längtade jag. Jag tyckte jag kände hur musiken lockade och drog en in i dansen - och när jag tänkte på den upplysta salen och de vackra toaletterna med juveler och blommor..." (s. 4).

Arlas ord samspelar med den Julia-liknande bild som framtonar av henne¹⁹⁶. Enligt scenanvisningarna står Arla mellan sitt flickrum och balsalen, när hon konverserar.

Ytterligare ett exempel på besvikelse presenteras. Den oerfarna Arla kontrasteras med den luttrade Eugenie, en 30-årig grevedotter som trots sina många balbesök ännu är ogift. Enligt scenanvisningarna har hon så fort någon kavaljer närmat sig "smålett förhoppningsfullt" (s.6). När hon nu fokuseras sitter hon ensam kvar på scenen.

Bilden av Eugenie får en sidobelysning då hennes mor dyker upp och anklagar henne för brister i uppträdandet. Modern menar att hon är tråkig. "En ung flicka ska skratta och prata och se vänlig och glad ut" (s. 6). Med Eugenies "distingerade yttre" och "vackra toaletter" är det "oförlåtligt", enligt modern, att uppträda som hon gör (s. 6). Eugenie säger att hon "är så trött på det alltsammans. Ack om jag kunde slippa att gå på baler vidare!" (s. 6).

Denna bild av besvikelse och frustration - såväl för mamman som Eugenie - kontrasteras av en liten pojke, Arlas

Leffler) har gjort. Utskriften finns bevarad på Kungliga Biblioteket i Stockholm och följer det handskrivna manus sufflörens använde sig av när pjäsen sattes upp på Dramatiska teatern 1883.

¹⁹⁶Arla: "Men jag hade ju läst *Romeo och Julia* flera gånger och jag visste hur hon skulle se ut i hvarenda scen - så ung och skär -", "Kammarherrn": "Alldeles som fröken sjelf." - s. 2.

lillebror Evald. Han skriker inifrån barnkammaren och ett exempel på skillnader mellan könen vad avser möjligheten att påverka sin situation växer fram, när det visar sig att den lille Evald av sin pappa utlovas "allt hvad han vill" - trots att han varit "mycket olydig och stygg" (s. 7-8).

Nästa bild föreställer Gurli, Arlas yngre syster. Det är den tavla som är mest "levande" av alla - porträttet av Gurli utvecklas nämligen och blir fullbordat först vid enaktarens slut. När hon först presenteras representerar hon enbart oskuldsfull naivitet. Hon förväntar sig att den "rätta kärleken" ska komma "som en blix" (s. 10). Till skillnad från Arla är hon övertygad om att livet är som den iscensättning hon upplevt av *Romeo och Julia* på teatern.

Efter glimten av Gurli följer Cecilia, en balflicka som dansar vidare kväll efter kväll, fastän hon "är längesedan trött på det" (s. 12). Henne träffar vi i toaletterummet, snyftande på en schäslong, efter det att hon rusat ut ur balsalen. Cecilia blir ett exempel på kvinnans låsta situation när hon förklarar att om hon inte gick på baler skulle aftonen bli "så lång hemma", "när mamma och syskonen fara" (s. 12).

Bilden av den ogifta Cecilia växer. Den blir en del av en annan, större, hastigt förbiskymtande tavla: enligt scenanvisningarna går skådespelare ut ur ett kabinett medan Cecilia finns med på scenen. De går "par om par, utom två enkelt klädda flickor, som aldrig bli uppbjudna" (s. 12-13).

Cecilia berättar: "jag tar alltid konjak när jag mår illa. Det ska hålla mig uppe en timma till." (s. 13). Cecilias situation är låst därför att varken alternativet att stanna hemma, eller baltillställningar, är något som hjälper henne eller för henne vidare i en självvald riktning.

Tavlan som därpå följer föreställer en kapten Lagersköld, som i Arlas närhet "gör min af att falla på knä, men benkläderna äro för trånga" (s. 20). Han "kastar sig i stället ned i den lilla soffan bredvid henne", och säger till Arla:

"blif min räddande engel! endast genom dig kan jag besegra de mörka makter som hittills beherskat mitt lif." (s. 20). Frieriet, som kommer plötsligt på, borgar knappast för trovärdighet och blir ett exempel på en kärleksförklaring utan känslomässig förankring i den unga flickans önskingar och behov. Den som friar är äldre och erotiskt mera erfaren än Arla. En ganska deprimerande kvinnosyn växer fram och förstärker känslan av underläge i den unga flickans situation: en bild av en gäspande kammarherre som beklagar sig över att ha lovat dansa med en "liten mamsellchose" sveper förbi (s. 20).

Som näst sista bild visas en situation med Arla och hennes föräldrar upp. Pappa Statsrådet kommer in till Arla, som står ensam på scenen. (De övriga balgästerna har gått hem.) Dörrarna stängs när fadern börjar ett förmaningstal. Han menar att Arla under balen brustit i god ton. Den unga flickans maktlöshet åskådliggörs, när Statsrådet spår på sin kritik och anklagar Arla för att vilja reformera sällskapslivet.

Arlas mor kommer in från barnkammaren, och även hon är kritisk till sin dotters uppträdande. En vink om maktförhållandet, Arlas föräldrar emellan, ges dessutom: Statsrådet har klagomål att framföra också mot sin hustru, som värdinna och mor.

Orsaken till att Arla visat ett visst intresse för den inte önskvärde kavaljeren kaptan Lagersköld 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 inspärrade, äro alltid färdiga att falla i armame på förste bäste karl, som något så när förstår att sköta dem (s. 26)

Denna situationsbild, där Arlas maktlöshet exemplifierats, innehåller med andra ord ännu ett exempel: kvinnornas

uppföstran som förklaring till deras beteende och verklighetsfrämmande förväntningar. Som trovärdig förklaring till bal flickornas förvirring vinner det kraft i den sista och avslutande "tavlan": Gurli och Arla samtalar om kvällen som gått och kommer fram till att kapten Lagersköld gett båda samma kärleksförklaring. Gurli ligger på schäslongen i toaletterummet och Arla sitter framför toalettbordet.

Porträttet av Gurli får härigenom nyanser: hennes överspända förhoppningar om balens möjligheter att presentera henne en gudomligt skön och ädel Romeo modereras. På det viset blir Gurlis utveckling, åskådliggjord enbart genom två bilder, en omkastning där naivitet ersätts med insikt.

Arla finns med både i den första bilden och i den sista. För övrigt är hon till stor del en betraktare. Visserligen är tavlorna hon besejrad fyllda av rörelse - genom det som sägs och ageras, men de utgör också exempel som fryses och upplöses, när exemplen framvisats och blivit tydliga nog.

Bilderna har en argumentativ funktion såtillvida att de visar hur unga kvinnor utsätts för förtryck. Exemplen ger därmed kraft åt inledningens kritiska anslag (Arlas besvikelse), och förtydligar det.

Det mått av utveckling som pjäsen visar upp, genom framför allt Gurli, talar inte för balens fördelar - sett ur en ung kvinnas perspektiv. Enaktarens avslutning, det allra sista som händer på scenen, är för övrigt provocerande: Arla ber sin mamma läsa bibeln för henne och synes - trots sin kritiska grundinställning - anpassa sig efter vad som förväntas av henne.

Den slutpoäng enaktaren formar sig till är svår att se annat än som en provokation; är denna dramatiska omkastning, Arlas utveckling från självständighet till underdånigt

välanpassad dotter, verkligen önskvärd för enaktarens mottagare¹⁹⁷?

I *En räddande engel* får kontrastmontage i princip ersätta intrig för att skapa spänning: Arlas och Gurlis skilda uppfattningar om Romeo och Julia - uppsättningen kontrasterar till exempel varandra, en kvinnas respektive en mans möjligheter att påverka sin situation åskådliggörs (Eugenies hopplösa situation sätts bredvid bilden med Evald) och naivitet ställs mot erfarenhet¹⁹⁸.

Spänningsskapande är också metoden att kontrastera bilder, där åskådaren befinner sig på avstånd, med "närbilder". Leffler ger nämligen två av de unga damerna i enaktaren egen röst, vilka bryter mot den distanserade, framvisande effekt schablonerna har. Arla tänker högt, på sidan fyra: "Herrarne kunna nog säga en och annan artighet, men det är inte hvad jag menar med ridderlighet. Och inte tycker jag heller att dansen är vacker - det är ju ingen rytm uti den. Och så se herrarne så trötta och liknöjda ut - och damerna...". "De ä så pudrade", fortsätter Arla i sin nästa replik (s. 4).

I den därpå följande tänker hon vidare: "Och så ä de tillgjorda. Jag afskyr tillgjordhet. Om jag finge se en enda riktigt naturlig blick hos någon här i afton, tror jag att jag skulle springa fram och omfamna henne." (s. 4-5).

Cecilias röst kastar 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).

¹⁹⁷Slutpoängen, 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.

¹⁹⁸Även i Almqvists *Amorina eller Historien om de fyra* (Stockholm, 1960) skapas spänning genom mörker respektive ljus i "taflorna" (genom "Johannes" och "Amorina", exempelvis).

I enaktarens ifrågasättande av konventioner för unga kvinnor ligger en önskan om deltagande i förändringen av samhället utanför teatterrummet. Man kan möjligen också säga att ett ifrågasättande av teaterns konventioner implicit ligger i enaktarens sinnrika sätt att kringgå kravet på en handlingsinriktad intrig - genom att enbart ge konturerna av ett triangeldrama. Besvikelse, frustration och maktlöshet i de framvisade unga damernas situation motiveras med Lagerskölds handlingsinriktade "frieri", det som har drag av ett triangeldrama mellan Arla, Gurli och Lagersköld.

Det *En räddande engel* vill lyfta fram är ett ifrågasättande av balen som lämplig väg in i äktenskapet, och det är detta som visas med en rad exempel. Kritiken mot balen är i sig också ett sammanfattande exempel på att något är galet i det sätt på vilket flickor lär sig vara och förhålla sig till föräldrar, eget liv och äktenskap.

I Lefflers enaktare kan man 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. Det innehåll exempler lyfter fram, pjäsens olika vinklingar av kvinnans låsta situation och de känslor som är förknippade med maktlöshet, lämpar sig också väl för metoden att måla upp en bild för att sedan snabbt låta den upplösas.

DET FÖRTROLIGA BERÄTTANDET I VICTORIA BENEDICTSSONS *I TELEFON*

Victoria Benedictssons *I telefon*, från 1887, präglas av ett förtroligt, monologiskt berättande, med deklamatoriska inslag, som påminner om 1800-talets brevkultur och högläsning av prosa och poesi¹⁹⁹. Samtalstonen är genomgående intim, som i den borgerliga salongkulturen.

För att visa detta kommer jag att lyfta fram de exempel som finns på monologiska partier, fyllda av förtrolighet, och visa hur dessa sammantagna utgör ett subtilt inlägg i det moderna genombrottets debatt. Jag har också för avsikt att göra läsaren uppmärksam på att de monologartade passagera anknyter till den collageliknande dramaturgi som skisserats i de båda tidigare analyserna, med "dubbleringar" som spänningsförhöjande inslag.

De monologliknande partiernas betydelse i *I telefon*

I telefon är en form av askungesaga: den unga Siri har lämnats ensam med tråkigt renskrivningsarbete medan husets jämnåriga döttrar roar sig på bal. Stycket består, förutom av de monologliknande partierna, av samtal om vad som sagts i dessa framställningar. Redan i första repliken bryter *I telefon* mot det konventionella dramaturgiska kravet på konflikt-upptrappning. Detta, ska vi se, sker i ytterligare tre längre passager.

¹⁹⁹Då de monolog-liknande partierna näppeligen är nödvändiga för att publiken ska förstå delarna av en fullt utvecklad intrig, kan de knappast betecknas som avsidisreplikier.

Telefonsignaler ljuder, när publiken möter Siri vid skrivbordet²⁰⁰. Barndomsvännen Karl har ringt upp (tror Siri - egentligen är det Birger, fästmannen till en av de döttrar som ska på bal, som ringer). Siri frågar: "Varför har du inte ringt under de här två dagarna?" (s. 7 i Ernst Ahlgren, *Samlade skrifter, Sjätte bandet, Dramatik*, Stockholm, 1920)²⁰¹. Efter några råd till den hon talar med (som rör förkylningsproblem) presenteras följande inlägg i "dialogen" - här sammandragen till ett enda stycke, inte enbart för att framhäva monologiserande drag utan också för att kommentarerna från den Siri talar med inte yttras på scenen²⁰²:

Vet du, jag blir alldeles ensam hemma i kväll. De andra skall på bal.

Herre Gud, du må väl veta att jag inte har någon klänning att komma på bal med!

Jo, Ida skall med. Och notarien! Du kan tro att han slår vådligt för henne.

Ja, nog är hon förtjust i honom, det slår aldrig fel. Och farbror har grälat alldeles rysligt på henne. Det hörde jag själv, för dörren var inte riktigt stängd. Han sade, att hennes fästman är den bästa människa i världen, och att det var både synd och skam som hon bär sig åt emot honom.

Å, hon förlovade sig väl med honom därför, att han är så rik, kan jag tro.

²⁰⁰För att riktigt markera hur mycket hon har att göra har dessutom ett litet bord med syskrin placerats intill.

²⁰¹Alla sidhänvisningar till *I telefon* hänvisar till denna utgåva.

²⁰²Detta innebär emellertid inte att Siris framställningsform inte skulle påverkas av de tänkta svaren i telefonsamtalen, vid en teateruppsättning. Men en tänkbar framförandesituation på teatern utgör inte studieobjektet för denna analys.

/.../ jag har hört flickorna tala om honom. I sällskap är han tvär som en dogg, och så kommer han in i rummen med stora ridstövlar på. Han är inte alls chic. Vet du vad det är: chic?

Det är när man är riktigt stilig - som notarien. Ida säger alltid, att han är chic.

Du!? Nej, det blir du aldrig i tiden. /.../ Nu...

Jo, farbror säger, att han blir nog vice häradshövding efter nästa ting. Han kommer att sluta som statsråd, säger farbror, och...

"Monologen" tjänar till stor del syftet att förmedla en bild av Siris situation. "Samtalet" bryts när Siris styvfar häradshövdingen dyker upp.

Efter detta berättande, som tar sin början redan i första repliken, skulle man kunna tänka sig att pjäsförfattaren kände brådska att trappa upp någon form av konflikt, lämpligtvis den konflikt som består i att Birger och Ida inte förlovat sig av samma skäl - att något inte står rätt till med den omtalade förlovningen är ju än så länge bara antytt, med Siris ord. Men det gör inte Benedictsson. I stället fortsätter *I telefon* med ett småpratande om vem Siri egentligen talade med i telefon²⁰³. Husets balflickor visar upp sig, samt den omtalade notarien. Med andra ord visualiseras och dramatiseras askungemotivet, inte minst genom att Siri - om hon följer scenanvisningarna - gömmer ansiktet i sina händer medan ljudet från en bortrullande vagn hörs i bakgrunden.

Bilden av Askungen förändras dock något när Siri blir bjuden på godsaker av en hushållerska. Siri får också besök, av Birger. Hälsningsfraser utväxlas och han erbjuds, efter en förevisning av godsakerna, att stanna och smaka på dem.

²⁰³Häradshövdingen frågar, telefonen ringer igen men Siri avspisar den som ringer. Hon ombeds sy i en knapp.

En allvarlig ton smyger sig i stället in i samtalet, trots ett lätt raljerande anslag i konversationens kommenterande delar. Birger frågar Siri: "Men ni är allt ledsen att jag inte är Karl?" (s. 23). Siri svarar: "Inte ett dugg!" (s. 23). Svaret föranleder ytterligare en utvikning, där Birger ber Siri berätta om sig själv.

Nu följer en utvikning i monologform, som i sin förtrolighet är i det närmaste brevlik. Fast denna gång riktar sig Siri medvetet till Birger (s. 25):

Mamma hade inte varit annat än tjänsteflicka, och pappas släkt tyckte illa om, att han gifte sig med henne. Och så brydde de sig inte om att hjälpa honom. Och mamma blev så sjuk. Det var svårt för pappa att slå sig fram. Han hade arrenderat länsmannens gård, och vi bodde i en liten flygelbyggnad. Karl och jag lekte alltid tillsammans. - - - Jag var fjorton år, när mamma dog, och pappa gick bort för ett år sedan. Så var jag alldeles ensam, och farbror tog mig till sig, för jag hade ingenstans att taga vägen²⁰⁴.

Berättandet avbryts genom en kort fråga om Siris framtidsplaner. Svaret utgör en fortsättning på beskrivningen av hennes situation (s. 26):

Jo, först skall jag öva mig i allt vad jag kan göra här på kontoret, och om jag är så riktigt duktig, så vill farbror låta mig lära bokhålleri. Sen kan jag nog ta mig fram. /.../
Ibland längtar jag så förfärligt efter att få komma ut i världen.

²⁰⁴ Detta berättande bidrar till att ge en bild av förutsättningarna för dialogen (Siris känsla av instängdhet). Man kan också säga att "förhistorien" presenteras bl. a. genom denna utvikning.

Birgers kommentar blir nu minst sagt syrlig. Han undrar om det är granna kläder och presenter Siri åstundar, eller att få vara "fästmö åt en och kurtiserad av de andra". Genom detta aktualiseras den antydda konflikten mellan Birger och Ida, även om den inte nämnvärt trappas upp. Hans påföljande, kommenterande fråga är emellertid provocerande nog för att föra samtalet vidare: "Detta är vad kvinnorna mena med att komma ut i världen. Jaså, det är så ni vill ha det?" (s. 26).

Siri tar (föga förvånande) avstånd från hans beskrivning och drömmer vidare (s. 27-29):

Jag vill inte bli fåfång. Jag vill bli en god och hederlig och bra människa. - - - Det är visst dumt att tala om: - sådant skall man inte säga, bara göra det. /.../

Jag har det ju så bra. Det var heller inte min mening att klaga, jag har det ju så bra. Jag tänkte bara på, att det måste finnas så oändligt mycket i världen både ont och gott, och så många slags människor; och jag skulle vilja veta så mycket, och - ja, på ett kontor går den ena dagen precis som den andra; man blir lite ledsen när man får bannor, och man blir lite glad när man får beröm, men annars är det allt detsamma. Man blir aldrig r i k t i g t ledsen och aldrig r i k t i g t glad. Och man vet, att ingenting skall hända och att ingenting kan hända, utan bara att man blir en gammal, gammal nucka till sist. För det blir man. Och ändå har ingenting hänt! /.../

/.../ jag tycker det kunde hända någonting först. /.../

Det kunde komma en rik gammal fru - ryligt rik - och hon kunde tycka om mig och taga mig med sig långt, långt bort.

Birger kommenterar än en gång Siris tal: "Tror ni, att det skall komma någon sådan gammal fru?" (s. 29). Det tror hon inte, men då de blivit så förtroliga passar Birger på att pröva sin nya bekantskap. Han säger att han i själva verket är

utblottad, att han förlorat allt vad han äger och har genom att gå i borgen - en prövning "Askungen" visar sig klara med glans.

Hon hävdar nämligen att hon faktiskt tycker bättre om honom nu, sedan han blivit fattig, för hon "tål inte rika människor" (s. 31). Fanns det inte rika människor skulle hon inte känna sig "så urvuxen och ful och okunnig" (s. 31). Hon åskådliggör fint folks uppträdande så som hon minns det från farbroderns födelsedag, då hon själv upplevt sig som "en halvfjädrad råkunge" (s. 33). Birger kompletterar Siris bild av rika människor: "Nu skola de göra narr åt mig med." (s. 33, Siri: "Varför det!"). "Nu är jag också fattig och skall behöva gå i gamla kläder." (s. 33).

En snabb överläggning följer om huruvida Birgers fästmö borde upplysas eller inte, vad gäller hans (påstådda) ändrade förhållanden. Fokuseringen på Siri övergår för en stund i en koncentration på Birgers situation. Han berättar (s. 36-38):

Jag var inte mer än tjuvu år, när jag träffade Ida, och jag hade inte varit bekant med många flickor. Jag blev betagen i henne med ens: Jag visste inte varken om hon var elak eller god, jag visste bara, att hon var den vackraste flicka jag sett. Vi blevo bekanta först efter förlovningen, och ju närmare vi lärde känna varandra, dess mindre blev det kvar av vad jag trott var tillgivenhet. Hon är så kall, så förfärligt kall, och hon kylde också mig. Men jag behöver någon att hålla mig till, antingen jag är fattig eller rik, antingen jag kan ge presenter eller ej. Ser ni, det finns stora, vuxna karlar, som ha behov av ömhet precis som små barn.

Min mor dog när jag var en pys på nio år. Men jag minns henne så väl. Mörka höstkvällar, när det stormade riktigt, då kunde jag ligga med lakanet upp över öronen och skrämma upp mig själv med att hela huset skulle störta omkull. Och när jag såg upp tyckte jag att väggarna begynte vackla. Vilken obeskrivlig trygghet var det icke då, när mamma kom fram till min säng - tyst och stillsamt som hon

alltid brukade - stoppade täcket omkring mig och kysste mitt hår! Ibland kunde jag narra henne med att låtsas som om jag sov, och så helt plötsligt vända mig och slå armarna om hennes hals. Och som jag skrattade! Då var all rädsla försvunnen... Så väl jag minns det ännu, fast det är så länge, länge sedan! Det var så härligt att känna, hur det fanns en som höll av en så över allt annat i världen. Det var den lugnaste lycka, att få trycka sig in emot hennes axel och lita så fast på henne, tycka att hon hade makt till allting och veta, att hon alltid skulle vara densamma, att ingenting kunde hända, som skulle förmå henne att ändra sinne. /.../

Jag har alltid drömt mig, att det skulle finnas en kvinna, som kunde hålla så innerligt av mig, att allting annat bleve henne idel bisaker i jämförelse med detta enda: att vi ägde varandra. Jag ville, att hon icke skulle vara ledsn över att gå i de sämsta kläder, om så behövdes, eller över att bli ringaktad av andra, eller över att leva ett liv i enformigt arbete, bara för min skull - bara för att vi skulle få vara tillsammans. Tänk er: - att inte ha någonting annat i världen än min kärlek, och så detta arbete, som ni avskyr så djupt! Tror ni, att det finns en enda kvinna, som skulle känna sig lycklig med det?

Men tänk på den kvinna, som skulle binda sig vid mig! Hon skulle icke allenast vara dömd till denna arbetets enformighet, hon skulle även se sig undanskuffad i en vrå, som ni var det på er farbrors födelsedag.

Ett småpratande följer, om var de ska dricka sitt te och äta sina "läckra cakes" (s. 40). Birger bestämmer sig för att slå upp sin förlovning. Siris kommentar skapar spänning åt situationen: "Ja, min skull är det då inte; jag har ingenting sagt." (s. 42).

Den konflikt som bara antytts blir nu verklig. Det visar sig med all önskvärd tydlighet - utan egentlig upptrappning - att förhållandet mellan Birger och Ida inte är gott. Balgästerna kommer nämligen hem och fästmän Ida provas på ett liknande sätt som Siri. Det visar sig omedelbart att hon inte värderar Birger när han utger sig för att vara ekonomiskt utblottad.

Birger räcker Ida sin förlovningsring, och Birger och Siri avslutar enaktaren med en lekfull konversation om vem som har varit mest lumpen, han (Birger) som tagit emot förtroenden i telefon vilka inte varit riktade till honom eller hon (Siri) som (visar det sig) i smyg åsett uppgörelsen med Ida. Birger räcker Siri handen och föreslår henne en gemensam resa.

Småpratandet i styckena mellan utvikningarna i *I telefon* utgör raljanta kommentarer till de monologlika förtroeligheterna²⁰⁵. Konversationen är dramatiserande, inte bara i "monologpartierna". Man får till exempel förutsätta att Siri åskådliggjorde innehållet i sin replik på s. 32:

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 kråmade 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.

Ett uppenbart brott mot konventionell dramaturgi ligger i vändpunkten. Den framkommer helt odramatiskt (s. 30):

Birger: Vet ni vad det vill säga att gå i borgen?

Siri: Om jag vet! Jo - o. Det är något man förlorar på. Man kan mista allt vad man äger och har. Har ni gått i borgen?

Birger: Ja.

Siri: Då har ni förlorat?

²⁰⁵Eftersom utvikningarna öppet kommenteras - huvudsakligen av de båda huvudpersonerna, kring ett salongsbord - liknar avbrotten snarare deklamationer än avsidesrepliker.

Birger: Ja.

Siri: Allt vad ni äger och har?

Birger: Ja.

Siri: Då är ni fattig nu?

Birger: Ja. - Jag tror ni blev glad för det?

Siri: Ne - ej, inte glad; - för det var ju fasligt ledsamt. Men jag tycker bättre om er.

Exemplet (här ovan) visar emellertid även att Benedictsson, medvetet eller omedvetet, står i ett beroendeförhållande till klassiskt dramaturgisk tradition. Hennes dramaturgi är alltså inte enbart av det episkt berättande slaget. Ett ytterligare exempel på detta är också den konflikt som faktiskt svävar över Birgers och Siris samtal, nämligen den som rör den ofrånkomliga konfrontationen mellan Birger och Ida. Denna konflikt trappas ju upp på det viset att en brytning under enaktarens gång framstår som allt mer oundviklig för åskådaren.

Fast konflikten, den mellan Birger och Ida, ger förutom sin spänningsförhöjande verkan också intryck av att ha varit en förevändning för att en kvinna i Siris ställning ska kunna dryfta tankar om sin situation på scenen. Någon att anförtro sig åt måste till för att Siri ska kunna berätta om hur det är att vara ogift kvinna utan kapital i slutet på 1800-talet, och detta kan den tänkbara förvecklingen med två kvinnor och en man skapa intresse för.

Benedictssons uppläggnings av replikerna är collage-liknande, vilket inbjuder till en dialog med samhället; huvudpersonerna Siri och Birger tar steg från den skisserade verkligheten (i "monologpartierna") och ger sin syn på sig själva och det sammanhang som omger dem i det kommenterande samtalet. Fast som framgått tjänar Birgers ord

i hög grad syftet att komplettera Siris egen beskrivning av sin situation²⁰⁶.

För att fokusera Siris situation lyfts kontraster till balflickornas liv i sus och dus fram. Överhuvudtaget präglas *I telefon* av en estetik där motsatspar och "dubbelhet" - snarare än konfliktupptrappning - utgör spänningsskapande grepp.

Dubblerandet är genomgående: ett frieri har utspelat sig tidigare (långt innan pjäsen tar sin början) men ett nytt ser ut att påbörjas (med samme man inblandad). Siri är förvisad, som Askungen, men har sin värdighet i behåll. Dessutom underblåser repliker dubbelheten. Ibland sker detta med ironi, som i vändpunktens slutpoäng (s. 30): "Då är ni fattig nu?" (Siri), "Ja. - Jag tror ni blev glad för det?" (Birger), "Ne - ej, inte glad; - för det var ju fasligt ledsamt." (Siri).

Mera övergripande kan man säga att pendlingen mellan den personliga, intima hållningen i "monologpartierna", och det lätt distanserade, raljerande kommenterandet i passagerna mellan de förtroliga stunderna, bidrar till att skapa den framåtrörelse enaktaren annars skulle ha lidit brist på, med en så svag konfliktupptrappning. Spänning skapas också då de förtroliga stunderna avbryts. Publiken kan då kittlas av tanken på hur långt Siris och Birgers förening skulle kunna gå och bli nyfikna på vad de kommande förtroliga stunderna har att bjuda²⁰⁷.

²⁰⁶Detta att huvudintresset i hög grad kretsar kring Siri, och att enaktaren knappast bygger på en väl utvecklad intrig, noterade för övrigt en recensent i *Dagens Nyheter*, den 8/3 1887. I anmälan stod att läsa, att "författarinnans från hennes romaner väl kända och högt skattade förmåga af god karaktersskildring ej heller här sviker henne. Hufvudintresset i stycket fäster sig /.../ vid den unga Siri".

²⁰⁷Med denna dramatiska metod kan Benedictsson också ha ett prövande förhållningssätt; då psykologiserandet aldrig blir långtgående kan frågan om det eventuellt omoraliska i att ingå äktenskap utan (ömsesidig) kärlek prövas. Siri består ju vid Benedictssons prövning provet, när hon inte vänder Birger ryggen efter (påstådd) bankrutt, medan Ida befinns vara för lätt.

Trots det självutlämnande draget i "monologpartierna" fungerar utvikningarna som berättande exemplifieringar. Flera decennier före Brechts *Verfremdungstanke* uppmuntras åskådaren att ta ställning till Siris sociala situation, liksom till det äktenskap som inte är grundat på ömsesidig kärlek (det som är på väg att ingås mellan Birger och Ida).

Dramaturgin bidrar i själva verket till att lyfta fram Benedictssons utopi om äkthet och närhet mellan könen. Genom utvikningarna kan möten präglade av en uppriktighet, osannolik i sin fullkomlighet, ske mellan Siri och Birger - möten vilka framstår som än uppriktigare då de i samtalsväven kontrasteras mot förljugenheten i Birgers och Idas relation.

I telefon är också ett inlägg i den samtida debatten om kvinnans ställning. Enaktaren lyfter ju fram ett kvinnoöde och ger exempel på problem för en föräldralös ung kvinna utan kapital. En moralisk frågeställning formas av replikerna, om det rättmätiga i att en kvinna i Siris ställning inte kan påverka sin situation.

Denna frågeställning, och bilden av den utopiska relationen mellan en man och en kvinna, kunde av allt att döma förmedlas genom mönster hämtade från underhållande och privat berättande, samt från dramatisering för exempelvis en salongspublik. Möjligen kan man därför säga att salongskulturens intresse för att diskutera sociala spörsmål och själsliga tillstånd genom en enaktare som denna kunde föras vidare till en bredare allmänhet.



Säkert var telefonen som uppfinning ett spänningsförhöjande inslag i teateruppsättningen av *I telefon*. Här ser vi Ellen Hartman som "Siri". Bilden är hämtad ur Nordensvan, del 2, s. 377.

EN RETORISKT FRAMVISANDE DRAMATURGI I VICTORIA BENEDICTSSONS *ROMEOS JULIA*

I den första analysen visade jag att en spänningsförhöjande replikföring, grundad på en proverb-liknande gåtstruktur, präglar dramaturgin i *En timme på Blå porten*. Det faktum att spänning kan skapas genom tablå-liknande exempel, vilka kontrasterar mot varandra, uppmärksammades i den andra analysen, av *En räddande engel*. Hur dessa båda enaktsstrukturer, i kombination med den närhetsskapande dramaturgi som skisserades i den därpå följande granskningen, av *I telefon*, kan formas till en intrikat samtalsväv där framvisandet blir retoriskt verkningsfullt, ska analysen nedan visa. I *Romeos Julia*, från 1888²⁰⁸, är nämligen exemplifierandet så långt drivet att det antar formen av en argumentation, där förhållandena mellan könen och kvinnans ställning kan diskuteras på ett sofistikerat och verkningsfullt sätt. För att visa hur enaktsformen då kan utvecklas till ett kvalificerat alternativ till den aristoteliska konflikt-dramaturgin, inleder jag emellertid med en kortfattad redogörelse för hur pjäsen förhåller sig till de aristoteliska grundprinciperna.

Demonstrativt argumenterande drag i *Romeos Julia*

Enaktaren bygger till stor del sin spänning på nyfikenheten om vem "Romeos Julia" egentligen är; de samtal pjäsen skildrar för publiken närmare svar på denna gåta successivt (som i ett

²⁰⁸*Romeos Julia* gavs emellertid inte ut förrän 1890, i samlingsvolymen *Efterskörd*.

proverb), genom att presentera olika, kvalificerade gissningar. Är hon den diplomaten Zetterschöld hoppas och tror att hon är när han, tillsammans med författaren Almquist, uppsöker den firade skådespelerska som spelat "Julia" på teatern?

Pjäsen börjar dramaturgiskt traditionellt. Eftersom inte bara Zetterschölds förhoppningar uttrycks på scenen ("Hur måste inte den kvinnan kunna älska!", s. 58) utan också hans påstådda tjusarkraft och världsvana (Almquist: "Du har tekniken inne?", Zetterschöld: "Nåja... I Petersburgs salonger är tillfälle till övning", s. 56) stegras intresset för om Zetterschöld ska lyckas eller inte med sin uppvaktning²⁰⁹. Målet är att erövra "Julia".

Almquists närvaro förhöjer ytterligare spänningen; han menar att Zetterschöld kommer att misslyckas med att utföra sin plan. Detta anser han sig ha skäl att uttrycka, utifrån sin (påstådda) kännedom om "Julia" (som privat heter "fru Ramberg")²¹⁰.

Zetterschöld, som inledningsvis är styckets huvudperson, drivs alltså mot att konfronteras med den verklighetens "Julia" han uppsöker i hennes hem. I en aristoteliskt färgad dramaanalys skulle Zetterschöld även vara den som kommer till insikt i pjäsen.

I pjäsen finns också en form av peripeti. Zetterschölds replik: "Jag s k a l l gå och aldrig komma tillbaka." (s. 68) infinner sig efter det att fru Ramberg, en stund efter inledningen av mötet mellan Zetterschöld och fru Ramberg, sagt: "Jag skall gå era önskningar i förväg. Ni behöver inte förbereda någon lång belägring. Jag skall genast inviga er i allt." (s. 68).

²⁰⁹Pjäsens sidhänvisningar är från Ernst Ahlgren, *Samlade skrifter, Sjätte bandet, Dramatik*.

²¹⁰Så här i början påstår han att han känner henne. Längre fram i *Romeos Julia* berättar Julia/fru Ramberg att hon haft ett kärleksförhållande med Almquist.

Det intressanta är att förförelseprojektet i och med "peripetin" skjuts i sank; höjdpunkten blir en antiklimax. I och med detta kan Julia/fru Ramberg i stället hamna i fokus, liksom budskapet att en livs levande kvinna inte bör förväxlas med den roll hon förväntas spela. De språkliga klichéerna förvecklingen rymmer förtydligas nämligen i och med "peripetin"; de repliker som yttrats om fru Ramberg framstår som just de dubbelbottnade utsagor de är. En fördjupad karaktärsskildring framgår då - om synen på replikerna som enbart handlingsuppförande satser överges.

I själva verket är *Romeos Julia* i hög grad beroende av en retorik som är framvisande²¹¹. Den medverkar inte bara till att visa upp ett skeende utan bidrar också till att ge impulser till en förändring av attityder och värderingar; de i publiken som delar Zetterschölds inställning till kvinnan, "Julia", bör med andra ord ha genomgått en förändring vid pjäsens slut som avspeglar sig i deras beteende mot kvinnor utanför teatersalongen, eller i varje fall fått impulser till en attitydförändring.

Budskapet är först beroende av Almquists och Zetterschölds repliker, sedan av fru Rambergs. En tredje part, Almquist, finns som sagt med på scenen och bidrar till att skapa nyfikenhet om vem pjäsens Julia egentligen är. En fjärde part, fru Rambergs make, omtalas också, men bara som ett exempel på en kärleksfull äkta man och "kalkborgare" (s. 70). Tillsammans med fru Rambergs barn utgör han emellertid en fond mot vilken fru Ramberg kan uttala sig som hon gör.

Scenbilden, ett elegant möblerat rum med blommor, bladväxter och lyxföremål, hör till inledningen²¹². Rekvisitan,

²¹¹I klassisk retorik: demonstrativ.

²¹²Eller, med en retorisk term, enaktarens exordium. Detta och kommande begrepp, som åsyftar den retoriska analysen, är hämtade från den klassiska retoriken, se t. ex. Peter Dixon, *Rhetoric*, London, 1971 och Richard A.

med å ena sidan "ett sybord" och "en praktfull bukett" och å andra sidan ett använt skrivbord, genererar två olika uppfattningar om fru Ramberg - "Romeos Julia", som utgör styckets huvudperson²¹³. Detta "dubbla ethos" väcker intresse för personen genom sin kontrastverkan; scenbilden överensstämmer och skiljer sig samtidigt från publikens föreställningar om en firad skådespelerskas bostad - den hjälper på så vis till att ställa frågan om vem "Julia" är.

Genom inledningens presentation av de manliga agerande aktualiseras också pjäsens huvudfråga - Zetterschöld ser efter ett teaterbesök enbart "Julia" i "fru Ramberg" medan Almquist inte förväxlar "fru Ramberg" med den roll hon spelar på teatern.

Nyfikenhet på "Julia" skapas också genom en kort temaangivelse; Almquist förutspår att Zetterschöld kommer att ångra mötet med den tillbedda - "Du kommer att ångra det", menar Almquist (s. 55), "Du kommer att bränna dina kol förgäves. Fru Ramberg är en 'ärbar kvinna'." (s. 56)²¹⁴. Denna utsaga Almquist gör sammanfattar inledningen och utgör samtidigt avstamp för resten av diskussionen om vem Julia/fru Ramberg är²¹⁵.

De konflikter som bilden av Julia/fru Ramberg rymmer har fördjupats framför allt genom herrarnas samtal, men också genom markeringen av fru Rambergs/Julias självständighet: husets tjänarinna låter vid Zetterschölds och Almqvists entré meddela att fru Ramberg är upptagen (s. 55) och ber i sin nästa replik herrarna vänta ett ögonblick (s. 56).

Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms. A Guide of English Literature*, Berkeley, 1968.

²¹³Med "ethos" menar jag här den karaktär fru Ramberg tillskrivs genom författarens pjästitel, val av rekvisita, etc.

²¹⁴Scenanvisningen "med en axelryckning" i denna replik ökar tesens intresse; ett dubbelt budskap uppstår då man frågar sig om fru Ramberg verkligen är ärbar.

²¹⁵Retoriskt sett kan detta sägas utgöra styckets propositio.

Utsagan Almquist gjorde (om det lönlösa i att försöka erövra fru Ramberg) prövas och utvecklas i något som liknar en retorisk argumentation. Den bild Zetterschöld gjort sig av fru Ramberg, som en lidelsefull "Julia", går ju inte ihop med Almquists bild av fru Ramberg som en ärbar kvinna, gift med "ett kassaskåp" (s. 60). Zetterschöld spekulerar: "En ärbar kvinna kan under de flackaste yttre förhållanden gå och gömma på ett svärmiskt hopp om äventyret, som en kvinna alltid drömmer om..." (s. 60). Ett antal språkliga klichéer knyts till hans erövringsfantasier; "Konsten att vinna en kvinna består i att gripa till." (s. 56) menar Zetterschöld, för "Man skall inte känna de kvinnor man älskar" (s. 57). Är fru Ramberg ärbar, hindrar det inte att hon är dum (Almquist: "Stella Ramberg är - ja - hon är dum", s. 57). Klichéerna speglar de uppfattningar om kvinnor som kan bekräfta Almquists påståenden om fru Ramberg²¹⁶. Därför är Zetterschölds "motargument"²¹⁷ snarare invändningar som hjälper till att "bekräfta" en människans syn på kvinnor som kanske inte har med verkligheten, i det här fallet fru Ramberg, att skaffa ("Det är inte något fel, att en vacker kvinna är... låt oss säga mindre begåvad.", s. 57).

Samtidigt som en diskussion mellan Zetterschöld och Almquist förs, om vem den ärbara kvinnan är, skapas alltså spänning mellan illusion och den verklighet som förestår - mötet med fru Ramberg. Upptrappningen²¹⁸ kulminerar när Almquist avbryter Zetterschöld; "Jag har aldrig känt mig solidarisk med den allmänna meningen" (s. 61), menar Almquist, när Zetterschöld försöker förfäktas sina åsikter om fru Ramberg med "den allmänna meningen" som argument.

²¹⁶Klichéerna fungerar alltså som confirmatio.

²¹⁷Refutatio.

²¹⁸Gradatio.

"Tystnad" följer och en bakgrundsbeskrivning²¹⁹ börjar (s. 61). För Zetterschölds invändningar i det föregående avsnittet ändå en viss tyngd blir denna del ett sorts motargument till Almquists fördel - genom att avbryta Zetterschöld har den till synes balanserade Almquist fått möjlighet att utveckla sin syn på fru Ramberg, och för att Almquists ord ska få tillräcklig kraft blir bakgrundsbeskrivningen en del av "argumentationen" - Almquist har samarbetat med fru Ramberg vid en teateruppsättning och det verkligheten visat kan man ju inte tillbakavisa (s. 61 med början "Har du varit bekant...?").

Så gör då fru Ramberg äntligen sin entré och en ny, kort inledning²²⁰ på teaterstycket följer: 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 både på beläsenhet och självständighet ("Jag har läst era dikter." och "Jag tycker om dem.", s. 63). Almquist går, som han lovat Zetterschöld, och den extra inledningen är avslutad (s. 64).

De fyra kommande replikerna fungerar som en ny sammanfattande utsaga ("Ni tycker kanske..." - "Det kommer ni att ångra...", s. 64)²²¹. Egentligen är detta ett upprepande av den förra, "fru Ramberg är - en 'ärbar kvinna'" (s. 56), fast den nu kommer ur fru Rambergs mun och inte ur Almquists.

Även i den påföljande argumentationen sker en upprepning, men de tidigare uppfattningarna om fru Ramberg som rör hennes "ärbarhet", "dumhet" och "konstnärskap" får en ny innebörd²²². Fru Ramberg visar sig vara lyckligt gift och helt ointresserad av romantiska erövringar ("Jag är inte någon

²¹⁹Narratio.

²²⁰Exordium.

²²¹Propositio.

²²²På så vis använder sig författaren av den klasiska upprepningen, enumeration.

kuvad hustru, jag bevakas inte som en mans egendom; jag är en fri människa och kan göra allt vad jag vill.", s. 70). Hon genomskådar lätt Zetterschöld ("Er tillgjordhet har smittat.", s. 71) och visar sig ha en genomtänkt syn på sitt konstnärskap ("Julia kan älska, utan frågor, utan fruktan och baktanke.", s.70).

Även idén med bakgrundsbeskrivning som inlägg i "argumentationen" upprepas; erfarenheterna fru Ramberg gjort under tiden för samarbetet med Almquist återberättas, men nu sett ur fru Rambergs perspektiv. På så vis används "verkligheten" på nytt som bevis för att komma svaret närmare om vem fru Ramberg är. Hennes tankar om kärlek och konstnärskap vävs samman med Zetterschölds frågor.

Inte förrän fru Rambergs barn gör entré (s. 81) kommer dramats avslutning²²³, och "verkligheten" som argument för sanningen om fru Ramberg har kommit för att stanna i Zetterschölds och publikens minne. Fru Rambergs umgänge med barnen, innanför "trollmuren" kring hennes "slott", får Zetterschöld att avslutningsvis utbrista: "Jag tänker inte försöka en gång till. Farväl!" (s. 84).

Strukturen i *Romeos Julia* är med det här synsättet dubblerad. I pjäsens inledning ställs frågan: vem är "Julia" (och vem är hennes "Romeo")? En första uppfattning²²⁴ erbjuder ett svar, med Almquists ord: fru Ramberg är "ärbar" och "dum" (s. 57), ingen "Julia" alls (s. 58). Almquist menar att Zetterschöld kommer att ångra sitt möte med fru Ramberg (s. 55). Argumentationen, med Almquists bakgrundsbeskrivning²²⁵ som starkaste skäl, visar "verkligheten" ("sanningen" om "Julia").

²²³Peroratio.

²²⁴Propositio.

²²⁵Narratio.

Efter inledning nummer två (fru Rambergs inträde på scenen, s. 63), får Zetterschöld²²⁶ återigen höra att han kommer att ångra sig, men denna gång av fru Ramberg (s. 64). I replikskiftet hävdar fru Ramberg att hon visserligen är "en Julia" men mer än så, och hon har dessutom redan sin "Romeo". Fru Rambergs bakgrundsbeskrivning²²⁷ är hennes starkaste grund för bevis eftersom den visar "verkligheten". "Verkligheten" förtydligas också i och med barnens entré (s. 81), och styrker fru Rambergs uppfattning²²⁸.

Almquist och fru Ramberg får alltså fram sina uppfattningar, inom pjäsens ram, medan Zetterschöld är den som utsätts för dem. Almquist och fru Ramberg har avsnitt med samma funktion i helheten: genom dem får "verkligheten" ständigt sista ordet²²⁹.

Konverserandet får spänning genom de kontrasterande bilder som upprepningarna utgör - tydligast exemplifierat i mötet mellan de båda huvudstrukturerna i *Romeos Julia*.

Men även mindre, kontrasterande uppfattningar blir väsentliga för att det svårsagda och svåröverförbara ska gå fram. Det kanske mest konkreta exemplet på sådana kontrasterande bilder ligger i bakgrundsinformation: fru Rambergs lyckliga familjeliv (s. 58) ställs mot bilden av en besviken "Julia" som gift sig med ett kassaskåp ("kalkborgaren Romeo", s. 60), och redan på ett tidigt stadium ställs "äktenskap" mot "lidelse" - föreställningar som vid en upprepning kan problematiseras genom kollisionerna dem emellan.

²²⁶I den åtföljande "tesen", propositio.

²²⁷Narratio.

²²⁸Avslutningen/peroratio.

²²⁹Så tillvida har "verkligheten" en annan status än i *Den starkare*. I *Den starkare* är det också den som verbaliserar sig minst som lär känna sig själv.

Antiteser bygger upp en konflikt mellan "verklighet" och "illusion". Exempel på den så kallade verkligheten radas efter varandra: om "Rachel" sägs, till exempel, att hon "kunde inte skriva ett brev. Så är det ofta med skådespelerskor: deras röst och minspel ljuger fram en intelligens, som de alldeles sakna" (s. 61).

"Verkligheten" problematiseras i samma stund den visas upp och visar sig vara svårfångad; hur ska man till exempel kunna invända mot att det Zetterschöld ser, eller har sett på teatern ("Julia"), inte kan ligga till grund för en rimlig form av verklighetsuppfattning (Zetterschöld: "Ni ser lycklig ut - Julia.", fru Ramberg: "Jag är lycklig - Romeo", s. 75)?

"Jag gick att söka en konstnärinna och fann en människa. Jag ville bli bekant med en skådespelerska och lärde känna en fint tänkande kvinna... " (s. 83), menar "Zetterschöld" i slutet av *Romeos Julia*²³⁰. Detta kan sägas vara en sammanfattning av den utveckling Zetterschöld genomgått, hans insikt.

Den bild "Romeo" haft av "Julia" vittnar om en begränsad kvinnouppfattning. Romeos "Julia" är mannens kvinna, den osjälvtändiga flickan som låter sig erövras. "Fru Ramberg", däremot, är vardagslivets "stjärna" (hennes förman visat sig vara "Stella"²³¹) - en person som både omfattar det som finns och det som skulle kunna finnas²³². På det viset är "fru Ramberg-gestalten" en tidstypisk idealfigur jämfört med den predestinerade kvinnoroll "Julia-gestalten" representerar.

Samtidigt är det inte någon helt utopisk skildring av en kvinnoroll som lyfts fram. Benedictsson pekar inte på någon

²³⁰Det är värt att notera den påtagliga likheten med det kvinnliga diktjagets slutsats i den välkända "Dagen svalnar" av Edith Södergran.

²³¹"Stjärna", på latin

²³²Om Benedictssons syn på det kvinnliga subjektet skriver Levy, s. 119

lättköpt seger för den kvinna som skulle vilja försöka leva som fru Ramberg - för att övervinna den ensidiga, imaginära kvinnobild Shakespeares "Julia" representerar i enaktaren visar hon hur fru Ramberg måste anstränga sig²³³.

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 äktenskapet (s. 59), teorier han grundar på ideal som kommer i konflikt med den verklighet fru Ramberg omtalar.

Uppfattningen om den sociala bakgrundens predestinerande betydelse finns också med: det som format fru Rambergs privatliv och konstnärskap är bland annat hennes barndom i fattigdom (s. 75 och 79). Och precis som vi ska se i *Den starkare* finns ett intresse av att visa upp en sorts mental kraftmätning, och också en förståelse i slutet som gränsar till tankeläsning²³⁴.

I *Romeos Julia* tar Victoria Benedictsson ett steg in i modern teater, i och med den fördjupade karaktärsteckningen av den kvinnliga huvudpersonen ("Julia"/fru Ramberg). En traditionell inledning, med en handlande protagonist, har bidragit till detta. Fast en genomgående handlingsinriktad, konflikt-dramaturgisk analys skulle knappast förmått förmedla den spänning som den fördjupade karaktärsskildringen av fru Ramberg skapar. Inte ens den konflikt som existerar, den

²³³Med Jette Lundbo Levys ord kan man uttrycka det så att den "dubbla blick", som omfattar det som finns och det som skulle kunna finnas - se Levy, s. 164. Och kanske är "den dubbla blickens" konkretisering möjlig just genom kombinationen av dels den övergripande aristoteliska struktur som inbegriper förväntade handlingar av Zetterschöld och Julia/fru Ramberg utifrån deras könsroller, dels genom det ifrågasättande av könsrollsbetendet som de mindre "teserna" om kvinnan i konversationen drar fram i ljuset.

²³⁴Denna förståelse, en sorts själarnas förening, har ju också funnits i *En timme på Blå porten* och *I telefon*.

mellan Zetterschölds önskan om att komma nära "Julia"/fru Ramberg, och "Julias"/fru Rambergs tänkbara motstånd, skulle bli riktigt tydlig om inte de språkliga klichéerna i pjäsens inledning ses som en form av teser, en sorts korta expositioner, vilka antingen bekräftas eller ifrågasätts.

Ändå behövs den intrig, som syftar till att visa hur det går för Zetterschöld med hans planer - inte bara för att publiken ska få en huvudperson att identifiera sig med. Slutet blir mera spännande genom förväntningarna på att Zetterschöld antingen ska lyckas eller misslyckas med sitt förförelseförsök. Just genom dessa förväntningar på en "uppgörelse" får ju Benedictsson också möjlighet att skapa intresse för sin utopi om en självklar respekt mellan könen - ett alternativ till det slut som skulle innebära ett nederlag för någondera parten i pjäsen²³⁵.

Demonstrerandet, framvisandet av uppfattningar, fungerar som en sorts avklädande av fru Rambergs kvinnoroller i *Romeos Julia*. Den manliga partens förutfattade meningar står i konflikt med fru Rambergs syn på sig själv, och under pjäsens gång kan Benedictsson genom kontrasterande föreställningar och upprepningar visa hur antaganden bekräftas beroende på den enskildes värderingar. Det faktum att konverserandet försiggår på en teaterscen hjälper dessutom till att objektivisera den kvinnliga huvudpersonens tankar; de kan på så vis bli allmänna, "sanna" och vedertagna ur ett samhällsperspektiv.

Av allt att döma kunde Benedictsson diskutera kvinno- rollen, och peka på teaterns möjlighet att skildra tankevärldar, genom att utnyttja traditionen av demonstrerande, exempli-

²³⁵Hennes ideal, att kunna förena kvinnlig kunskap med en manligt ordnande princip för tydliggörandets skull, kan kanske sägas vara realiserat i *Romeos Julia* - om man väljer att se den aristoteliska intrigen som en ordnande princip och det som flätas in i intrigen som uttryck för kvinnlig kunskap - se Levy, s. 134.

fierande teaterframträdanden i en gåtstrukturs skepnad. Det retoriskt demonstrativa framställningssättet anpassar alltså här enaktaren till en form lämplig för debattinlägg, samtidigt som det fungerar dramaturgiskt spänningsförhöjande.





Från generalrepetitionen och premiären av *Romeos Julia*, Göteborg och Groningen (Holland), 1995. Skådespelare: Helén Henriksson, Lars-Christer Karlsson och Hans Mosesson, regissör: Carin Mannheimer (dramaturgi och foto: Anna Lyngfelt). Denna pjäs, och utdrag ur övriga enaktare som analyseras i avhandlingen, spelades in av Radioteatern i Göteborg samma år.

DEN BEDRÄGLIGA FÖRTROLIGHETEN OCH STRINDBERGS *DEN STARKARE*

I *Den starkare*, från 1889, kan man se hur enaktsformen tar steget från tillfällesstyckets form till egen konstform²³⁶. Redan i *Romeos Julia* fanns tendenser till detta, en tät samtalsväv och ett laborerande med åskådarens förväntningar på en traditionell dramaturgisk uppbyggnad. Här komprimeras formen radikalt; proverbets gåtstruktur finns kvar, med enaktarens huvudfråga i centrum ("Vem är den starkare?"), likaså den retoriskt verkningsfulla exemplum-tradition som Leffler och Benedictsson utnyttjar (Leffler i kombination med uppvisade "tableaux vivants"). Men det retoriskt framvisande draget, som präglar de båda senares enaktare, har i *Den starkare* utvecklats till att fylla en undertexts funktioner²³⁷.

Strindberg själv sa sig vara påverkad av Carmontelle när han återupptog sitt intresse för enaktare, i slutet av 1880-talet²³⁸. De proverb Carmontelle skrev på 1700-talet såg han, i kombination med den grekiska tragedin, som utgångspunkt för sitt försök med "En scène, en quart d'heure"²³⁹. I proverbet, menade han, fanns "sakens kärna, hela utredningen,

²³⁶Här menar jag att tidiga enaktare, genom anknytningen till salongskulturen, på olika sätt visar likheter med de tillfällesevenemang och den tillfällesdiktning som där förekom.

²³⁷Med undertext menar jag då den underliggande betydelsen, det som författaren "ogentligen" har menat med sin text (i motsats till det som faktiskt står i den).

²³⁸Strindbergs tidiga enaktare, *I Rom* och *Den fredlöse*, finns omnämnda i inledningskapitlets pjäsförteckning.

²³⁹Detta påstår Strindberg i "Om modernt drama och modern teater", s. 301.

själarnes strid"²⁴⁰. Han såg också möjligheten att använda den moderna psykologins upptäckter, "i populär utspädning", just genom proverbet²⁴¹.

Den starkare fick ett blandat mottagande. Vid urpremiären, på Dagmar-teatret den 9 mars 1889, placerades pjäsen sist på programmet, efter *Fordringsägare* och *Paria*. Siri von Essen ("Fru X") spelade på svenska och - sägs det - missförstods av de danska kritikerna.

Ändå har *Den starkare* blivit en av Strindbergs mest kända pjäser, med en rad tolkningar på scenen som följd. Analyser av *Den starkare* är dock relativt sällsynta. Att visa hur Strindberg lyckas upprätthålla ovissheten om vem som är den starkare, återstår till exempel. För att diskutera detta är en retoriskt inriktad analys lämplig. Genom en sådan kan också förklaras hur bilden ("tablån") av ett instabilt äktenskap skapas, samt hur denna bild uppstår genom enaktarens proverbliknande gåtstruktur.

Argumentation i *Den starkares* gåtstruktur

Den starkare är formmässigt stramare än de tidigare analyserade enaktarna. Strindberg undviker risken med spänningsbrist i den dramatiska kortformen genom att göra förklarande utvecklingar starkt argumenterande²⁴².

²⁴⁰Ibid.

²⁴¹Ibid.

²⁴²Pjäsen kommer på så vis att likna ett klassiskt demonstrativt tal. Även i denna analys ber jag att få hänvisa till Dixon och Lanham, för närmare upplysningar om den retoriska terminologin.

Argumentationen i *Den starkare* bär spår av den gamla retoriska modell som kallas contentio²⁴³; argument för en talares åsikter i en viss fråga växlar med bemötanden av argument mot samma åsikter. Visserligen talar bara Fru X, men hon håller hela tiden på och bemöter invändningar (som hon förutskickar och som förstärks av Y:s skrott, m. m.).

Hur upplevelsen av hot driver monologen framåt, och hur demonstrerandet av titeln aldrig - till skillnad från i proverben - leder till något entydigt svar, ska jag visa här nedan. Sidangivelserna i den analys som följer hänvisar till utgåvan av *Den starkare* i *August Strindbergs Samlade Verk*²⁴⁴.

Till inledningen²⁴⁵ hör den scenbild publiken presenteras för: ett hörn av ett damkafé, två små bord, en soffa och några stolar. En av styckets två personer, Mlle Y, sitter ensam vid ett av borden. En halvdrucken ölbutelj och illustrerade tidningar, som hon har framför sig, formulerar hennes roll²⁴⁶. Fru X, styckets andra rollinnehavare, framstår som präktigare genom det som rekvisitan signalerar för hennes del: en japansk korg som hon bär på armen. Hon gör också sin entré ordentligt klädd i hatt och kappa. Men vad har hon att göra på ett damkafé?

Hur är dessa båda kvinnor relaterade till varandra, och vad kan en öldrickande kvinna tänkas häva ur sig?

Antagandet att de står i någon form av relation till varandra bekräftas av inledningsrepliken: Fru X använder Mlle Y:s tilltalsnamn när hon hälsar. Mlle Y nickar tillbaka och understryker på så vis hypotesens giltighet. För att ytterligare

²⁴³Contentio: tävlan.

²⁴⁴*August Strindbergs Samlade Verk, Nio enaktare, 1888-1892, 33.*

²⁴⁵Exordium.

²⁴⁶Rekvisitan betecknar de affekter som bör skapas hos åhörarna/åskådarna, den skapas Mlle Y: s ethos.

göra situationen klar för publiken säger Fru X till Mlle Y: "Du sitter här så ensam på julafton, som en stackars ungtkarl." (s. 13). Hennes nästa replik får henne förmodligen att framstå i än mer positiv dager, i publikens ögon²⁴⁷: "Vet du det gör mig riktigt ont att se dig; ensam, ensam på ett kafé och på själva julafton" (s. 13). Publiken ges intrycket av Fru X som en god, medkännande syster. Upprepningarna bidrar till att göra omständigheterna klarare för åskådarna. De skapar också spänning genom att bryta mot förväntningen om vad kvinnor gör en högtidsdag som julafton. Stämningen förtätas ytterligare när Fru X, som en jämförelse med tablån de själva utgör för publiken, verbalt målar upp en bild av ett brudpar för Mlle Y och åskådarna. Hon skildrar ett märkligt brudpar hon iakttagit i Paris: bruden satt och läste en skämttidning medan brudgummen spelade biljard med bröllopsvittnena (s. 13). Strindberg an knyter till publikens egna mardrömmar och försäkrar sig om en effekt genom att i en upprepning komprimera bilden till dess mest spektakulära beståndsdelar: "Han spelte biljard på bröllopsafton! - Och hon läste en skämttidning" (s. 13). Repliken/bilden blir en nyckel som för in i pjäsens handling.

Gesten då Mlle Y nickar övertygar publiken om att det som sägs om Mlle Y är riktigt. Nästa gest, inledningens avslutning då Fru X serveras choklad av en servitris, förhöjer liksom den tidigare gesten spänningen genom sin karaktär av vilopaus²⁴⁸.

Avsnittet fram till skjutandet (s. 14, från "Vet du vad Amelie!", s. 14) uppfattar jag som en bakgrundsbeskrivning²⁴⁹

²⁴⁷Repliken fungerar som *captatio benevolentiae* för Fru X: s räkning, det vill säga "erövrar" åhörarnas välvilja åt henne.

²⁴⁸Aposiopesis: innebär oftast ett plötsligt avbrytande av en påbörjad sats och antyder talarens smärta, upprördhet, etc.

²⁴⁹En *narratio*.

som sätter in publiken i det som har hänt och förutsättningarna för det som kommer att hända i pjäsen. En sorts argumentation²⁵⁰ följer sedan, som sträcker sig ända fram till en hopsamlingsrepliken i slutet (s. 19).

"Vet du vad Amelie!" säger Fru X i bakgrundsbeskrivningen (s. 14). En rad illustrationer avlöser varandra för att publiken ska kunna lära känna damerna och engagera sig i deras situation. Den första föreställer Mlle Y och hennes dåvarande fästman, när de firar jul tillsammans med fästmannens föräldrar på landet. Den andra är inte så tydlig men visar ett spännande liv på teatern - att jämföras med en idyllisk skildring av ett hem, signerad Fru X. I den idylliska bilden av hemmet skulle Mlle Y kunnat ingå. Den är alltså en lek med fantasin, en vision trots att den relaterar bakåt i tiden. Likartad visionär, men enbart knuten till framtiden, är den sista imaginära föreställningen: Fru X delar ut julklappar till sina barn.

Fru X förebrår Mlle Y för att hon inte förlåtit sin fästman (för något publiken inte får kännedom om). I Fru X ögon har Mlle Y därmed kastat sin lycka i sjön. Denna åsikt och två gester, Mlle Y:s föraktfulla min och Fru X skott med en korkpistol mot Mlle Y, ger en kompletterande känslomässig bakgrund till kvinnornas relation.

I argumentationen ingår belägg²⁵¹ dels för antagandena att Fru X skulle vara den starkare, dels för att Mlle Y skulle vara det. Andras eventuella åsikter i frågan bemöts också²⁵². Mlle Y:s "gest av fasa" binder samman bakgrundsbeskrivningen med den första hypotesen: att Fru X skulle vara den starkare (s. 14). Mlle Y visar sin sårbarhet och Fru X får ett övertag. Detta utnyttjar Fru X genom att anklaga Mlle Y

²⁵⁰Argumentatio.

²⁵¹Confirmatio.

²⁵²Refutatio.

för att vara långsint ("det vet jag du aldrig kan glömma", s. 14). Bestyrkandet, det vill säga intrycket att Fru X till skillnad från Mlle Y har situationen under kontroll, vänds dock snart till hennes nackdel²⁵³: Fru X är inte bara öppen i frågan om hon förorättat Mlle Y, hon visar en misstänkt talträngdhet som leder henne att försvara sig mot ett outtalat angrepp: "Jag gjorde det inte fastän du tror det!" (s. 14). Hon slår tillbaka med medel som inte står Mlle Y till buds, genom att värja sig med idyllen och prata om tofflorna hon ska skänka sin man. När tofflorna visas fram balanserar damerna varandra. Dramats övergripande fråga spetsas till: Vem är den starkare?

Tofflorna förbindar också delen med antagandet att Fru X skulle vara den starkare med nästa stycke, där det förmodas att Mlle Y är den starkare. Mlle Y ser upp från sin tidning "ironiskt och nyfiket" (s. 15). De gester som därpå följer, Mlle Y "skrattar högt" och "gapskrattar", betonar hennes övertag. Fru X uttrycker sin svaghet, och bekräftar hypotesen att Mlle Y är den starkare, genom att säga: "Vad skrattar du åt! Va! Va!" (s. 15). Fru X har emellertid sin makes ord på att den idyll hon tror på är sann och oförstörd. Hennes ord bevisar emellertid ingenting i sak²⁵⁴. Som belägg för att Mlle Y i själva verket är den starkare verkar det som följer: Fru X blir plötsligt rädd att Mlle Y, som så många andra kvinnor (enligt Fru X), visat intresse för hennes man.

Å ena sidan kan Fru X och publiken tänka sig en verklig orsak till intresse; den inflytelserika position maken har skulle kunna inbilla Mlle Y att han skulle kunna påverka engagemang för henne vid teatern. Fru X hävdar nämligen att "fruntimmerna äro alldeles galna" efter hennes man, eftersom de enligt Fru X tror att han "har något att säga över teaterns engagemanger" (s. 16). Å andra sidan kan inte publiken

²⁵³Blir till refutatio.

²⁵⁴Påståendet fungerar som refutatio.

utesluta att Fru X har ett så gott förhållande till sin man att hon faktiskt kan säga: "nu *vet* jag att han inte brydde sig om dig" (s. 16). Detta är typiskt. Under argumentationens gång byggs spänning upp genom den dualism, semantiskt sett, replikerna innehåller. En mening som "Om *du* skulle vilja skjuta *mig*, förvånade mig mindre efter som jag gått i vägen för dig /.../ fastän jag var alldeles oskyldig" (s. 14), vad bevisar den? När Mlle Y skrattar bevisar det visserligen hennes överlägsenhet, det styrker antagandet att hon är den starkare (s. 15). Men det tänkta beviset faller platt till marken inför scenens verklighet: hon kan lika gärna skratta åt Fru X:s lek med tofflorna på bordet (s. 15). X verbala förmåga spelar Y, publiken och X själv ett spratt. Handlingsförloppet bromsas i en kort paus, där X och Y "betrakta varandra förläget" (s. 16).

I argumentationens senare del visas vad som i människors ögon ger intryck av svaghet respektive styrka, fast fortfarande i skenet av frågan om vem som är den starkare. Fru X:s replik "Kom hem till oss i afton Amelie" har karaktären av en vädjan (s. 16). Fru X blottar sitt behov av goda relationer, och erkänner sin skuld för Mlle Y: hon "gick i vägen" för Mlle Y vid teatern en gång i tiden. Det som skulle lätta Fru X:s börda, att bekänna skuld, blir emellertid en belastning för henne eftersom det gagnar Mlle Y. Publiken får ett tänkbart skäl till Fru X:s uppförande: hon har hela tiden haft dåligt samvete gentemot Mlle Y. Åskådarna kan dock inte säkert veta om Fru X verkligen har orsak att känna som hon gör. Repliken "Kom hem till oss i afton Amelie" problematiserar själva dramats frågeställning: går det att få reda på vem som är den starkare när uppriktighet är ett så tveksamt begrepp (s. 16)? Fru X känner sig osäker på hur hon ska se på sig själv och sitt beteende: "Kanske det är därför att jag gick dig i vägen den gången - eller - jag vet inte alls - varför egentligen!" (s. 16). Handlingsförloppet stannar upp och Mlle Y "fixerar Fru X nyfiket" (s. 16).

Stirrandet förbereder publiken på en ny replik präglad av öppenhet. Fru X tyngs av förväntningarna på sig att säga något och lättar sitt hjärta: Mlle Y och åskådarna får veta att maken inte varit oberörd av Mlle Y:s närvaro när de tre umgåtts. På mannens reaktioner har Fru X dessutom förstått att maken varit besvårad av Mlle Y:s förlovning. För sin inre syn ser Fru X pusselbitarna falla på plats och reser sig häftigt. Hon frågar Y: "Varför slog du upp förlovningen? Varför kom du aldrig mer i vårt hus efter den betan? Varför vill du inte komma till oss i afton?" (s. 17). Fru X vänder i ett slag belägget²⁵⁵ för att Mlle Y skulle vara den starkare till ett motbevis²⁵⁶, och dramat antyder ett möjligt svar: den starkare är den som för stunden kontrollerar situationen. När Mlle Y "gör min av att vilja tala" vet åskådarna och Fru X dock inte om det är för att förklara sig, försvara sig eller förneka det Fru X sagt (s. 17). De dubbla budskapen mynnar ut i mångtydighet.

Det näst sista långa inlägget av Fru X bildar avslutning på argumentationen. Inledningen, bakgrundsbeskrivningen och argumentationen har fungerat som upptrappning²⁵⁷ inför denna sekvens. Jag tar nu ett steg utanför den dispositionellt-retoriska strukturen, för att se på de de språkligt-retoriska grepp som används i denna sista del.

Repliken är egentligen inte utformad som den avslutning man skulle kunna förvänta sig här utan står i avslutningens ställe - den står där som någonting som skulle ha varit där men aldrig tog sin riktiga form, därför att Fru X nu är satt ur spel²⁵⁸. Spänning skapas genom att Mlle Y, trots detta, inte med säkerhet kan anses vara den som är den starkare.

²⁵⁵Confirmatio.

²⁵⁶Refutatio.

²⁵⁷Gradatio.

²⁵⁸Peroratio: talets avslutning, sammanfattning av tidigare framförda argument som också appellerar känslomässigt till åhörarna.

"Tyst! Du behöver inte säga något för nu fattar jag allt själv!" säger Fru X i en replik som har uppräkningsform²⁵⁹ men excellerar i substanslöshet. "Det var därför och därför och därför!" menar Fru X (s. 17). Hon, och kanske publiken, har låtit sig övertygas av diverse odefinierbara känsloargument. "Nu stämmer alla räkningarna! Så är det!" säger Fru X, som inte verkar kunna leva utan ordning i sitt liv och kräver en förklaring till det som sker (s. 17).

Hon verkar inte vilja bli störd med sina hypoteser. Fastän Mlle Y gjort min av att vilja tala pratar Fru X vidare och understryker med en gest hur illa hon tycker om Mlle Y: hon flyttar sina saker till ett annat bord än det Mlle Y sitter vid.

En amplifikation börjar²⁶⁰. En rad iakttagelser Fru X gjort stärker hennes misstankar om en relation mellan Mlle Y och maken. X kommenterar det tänkta paret's gemensamma smak. "Chokolad", som Fru X just druckit, knyter an till dramats tidigare innehåll (s. 17). Hela enaktaren förvandlas på ett plan till en gest där Fru X, utan att veta om det förrän i slutet, dricker "Mlle Y:s dryck" ("din chokolad", s. 17); hon tömmer hennes giftbägare - en gest som förstärker orden och bekräftar antagandet att Mlle Y skulle vara den starkare.

Som ett urskuldande, en retorisk remotio criminis²⁶¹ för Fru X förseelse mot Mlle Y, fungerar meningarna "Din själ kröp in i min som en mask i äpplet, åt och åt, grävde och grävde tills det bara var skalet kvar med litet svart mjöl! Jag ville fly dig, men jag kunde inte". Mlle Y binds emellertid genast till sitt "brott"²⁶² (s. 17). Kvinnornas öden vävs samman, Fru X kan inte ställas till svars för sitt beteende som, enligt

²⁵⁹Enumeratio.

²⁶⁰Amplificatio: förmering, mångfaldigande.

²⁶¹Remotio criminis: urskuldande av brottet.

²⁶²Relatio criminis: bindning av den anklagade till brottet.

henne själv, helt och hållet varit beroende av Mlle Y:s: "du låg som ormen med dina svarta ögon och förtrollade mig" (s. 17-18). I ett bildspråksmättat stycke ("jag kände hur vingarne ... och nu ligger jag där", s. 18) skildras två "evor" i syndafallet med en nedåtgående rörelse: Fru X berättar att hon från att ha känt vingar lyftas slutat som "jättekrabba", lik Mlle Y. Upprepningar och överdrifter (hyperboler) skapar undergångsstämning.

I något som liknar en commiseratio, det avsnitt i ett rättegångstal då det gällde att påverka åhörarnas känslor visavi den anklagade, appellerar Strindberg till åskådarnas sensationshunger²⁶³: "Fy vad jag hatar dig, hatar dig, hatar dig!" säger Fru X och försöker i sitt besinningslösa tillstånd väcka medkänsla hos publiken²⁶⁴, i egenskap av förorättad kvinna (s. 18). Mlle Y:s tigande likställs med likgiltighet och oförmåga att älska och hata. Motsatspar, antiteser, som "lyckliga eller olyckliga" och "hata eller älska" ger ett intryck av två stridande viljor som försöker balansera varandra (s. 18). Upprepningar och allitterationer förstärker denna effekt ("lugn, likgiltig, likgiltig" t. ex., s. 18).

För ett ögonblick framstår Mlle Y som besegrad. Detta sker genom en anknytning till deras "gemensamma dryck", "chokoladen". "Och om du lärt mig dricka chokolad eller någon annan lärt mig det, kan komma på ett ut!" menar Fru X och visar sitt oberoende med en gest: hon dricker en sked ur koppen (s. 18). Samtidigt börjar hon föra den sorts argumentation som samtidigt kan vändas mot henne igen, men med nya skäl som hämtats ur amplifikationen: "Chokolad är mycket hälsosamt för övrigt! Och om jag lärt kläda mig av dig - så *tant mieux*". Hon tröstar sig med sin egen storsinnet:

²⁶³I stället för till deras bättre jag - klassiska retoriker vädjar vanligen till lyssnarnas bättre sidor.

²⁶⁴Miseratio.

"Men det var nog din mening att jag skulle gå min väg - som du gjorde, och som du nu sitter och ångrar - men ser du det gör jag inte!" (s. 18). Kulmen på hennes tvetydiga resonemang fungerar också genom sin psykologiska aspekt som en ny infallsvinkel på problemet om vem som är den starkare och vad som gör en människa svag: "Och varför skulle jag bara ta det ingen annan vill ha!" (s. 18).

Fru X har upptäckt att hon med ord åtminstone för ett ögonblick kan framstå som den starkare av de två ("Kanske du, när allt kommer omkring att jag i detta ögonblick verkligen är den starkare", s. 18). Hon prövar sin makt med en rimlek: "och nu är det med mig som med tjuven - att när du vaknade så ägde jag vad du saknade!" (s. 18-19)²⁶⁵. Så sammanfattar Strindberg sin diskussion om den starkare; inre styrka är en förvandlande kraft men förgänglig, eftersom den är beroende av människors värderingar.

Dramats slut anknyter till amplifikationen ("dina författare" t. ex., s. 17 och 19). Att kaos har vänts till ordning understryks med en gest; de tofflor Fru X i ursinne kastat ifrån sig (s. 17) tar hon upp igen, innan hon går (s. 19).

Tofflorna, som är två till antalet, har hjälpt publiken att inte bara associera till kvinnorna i kamp utan också till en parrelation (gesterna s. 15, 17 och 19). Strindberg spelar på åskådarnas känslor och berör äktenskapsmoral²⁶⁶. Eftersom en stor del av hans publik är borgerlig är det motiverat att låta Fru X, som försöker skydda den hotade institutionen äktenskapet, tala medan Mlle Y tiger - åskådarna kan utgå från sig själva och får på så vis en skjuts in i pjäsens handling från början. Fru X:s, liksom Mlle Y:s, anknytning till teatern blir

²⁶⁵Denna rimlek kan ses som ett exempel på arvet från konversationskonst i salongskulturen.

²⁶⁶Han utnyttjar med andra ord opinionen, se t. ex. Kurt Johannesson, *Svensk retorik från Stockholms blodblad till Almedalen*, Stockholm, 1983, s. 159.

ett intresseväckande inslag, särskilt i förhållande till äktenskapsmoraltemat. Kan Fru X, om hon är skådespelare, som yrkeskvinna förespråka äktenskapet? Inte bara Mlle Y:s roll utan även Fru X:s omprövas under styckets gång.

Nästan allting Fru X påstår kan ifrågasättas och vändas mot henne. För vem av de båda damerna ska åskådarna känna medlidande? Vems handlande gör publiken upprörd? Som den skickliga ordkonstnär Strindberg är leker han med uttryck som skildrar å ena sidan medlidande²⁶⁷, å andra sidan indignation och harm²⁶⁸. Han använder paradoxer för att visa det mest paradoxala: att den retorik Fru X och publiken är fången i inte förmår annat än att bevisa sin egen begränsning. Ett själsligt tillstånd kan uppvisas men dess orsaker inte bevisas; "den starkare" finns i den enskilda åskådarens föreställningsvärld.

Man kan säga att den form av salongskonversation som utmärkt tidigare enaktare, som Johan Grönstedts *En timme på Blå porten* (1871) och Benedictssons *Romeos Julia*, här finns i koncentrat: det artigt antydda och dubbeltidiga utnyttjas till att skapa en psykologisk rysare.

Den intellektuella och mentala kamp som förs mellan kvinnorna i *Den starkare*, en "hjärnornas kamp" med inslag av suggestionpsykologi²⁶⁹, konkretiserar och objektiviserar moralproblem så att moraliserande undviks.

Strindberg är i "Om modernt drama och modern teater" klar över vad han eftersträvar. Han beundrar Zola, som enligt honom "sökt det betydelsefulla, och ur den lilla verkligheten urtagit essensen, framvisat den regerande naturlagen, och insatt detaljen i sitt sammanhang, såsom den underordnade

²⁶⁷Compassio.

²⁶⁸Indignatio.

²⁶⁹Mlle Y:s inverkan på Fru X är ju närmast hypnotisk - Fru X luras av Mlle Y att blotta sitt inre.

maskindelen"²⁷⁰. Med Strindbergs ord varken ursäktar eller anklagar Zola på scenen, "utan inskränker sig till att skildra förloppet, ange handlingens motiv, visa fram dess följder, och i de brottsliges samvetskval ser han endast en yttring av störd social harmoni, följderna av vana och ärvda föreställningar"²⁷¹.

Något utopiskt drag, som i exempelvis Benedictssons enaktare, finns inte heller i *Den starkare*. Ändå kan man säga att en ordspråksliknande sens moral formuleras av Strindberg, i samband med utarbetandet av *Den starkare*: "Vi borde dock betänka att allting i världen avhänger av vana och opinion"²⁷².

En sådan sens moral, eller utsaga, skiljer sig då från de mera konkret syftande och etablerade ordspråk som ursprungligen illustrerades i proverbkulturen. Ändå är spelet med mångtydighet kring ett givet tema ("Vem är den starkare?"), i kombination med en antydd kärleksförbindelse, med all sannolikhet ett arv Strindberg utvecklar och för vidare in i det moderna genombrottets teater²⁷³.

Den starka effekt som uppstår när bilden av ett sönderfallande äktenskap kombineras med fraser som håller illusioner vid liv är ny i proverbtraditionen. Strindberg fokuserar ju ordens begränsade möjligheter i konversationsakten; han använder sig av verbala turneringar för att lyfta fram sällskapslivets förljugenhet.

Kanske kan man säga att Strindberg med *Den starkare* faktiskt hittade "fröet till en blivande form", ett frö han själv

²⁷⁰Strindberg, "Om modernt drama och modern teater", s. 287.

²⁷¹Ibid.

²⁷²Ibid., s. 292.

²⁷³Strindberg tar bland annat fasta på det brott mot komik i proverbtraditionen som Musset representerar, när Musset trots beskrivningar av briljanta konversationsakter lyckas förmedla känslor av smärta, i exempelvis *Lek ej med kärleken*.

tyckte sig finna i proverbtraditionen²⁷⁴. *Den starkare* kom ju att följas av en rad enaktare av Strindberg på 1890-talet, vilka i sin tur kan sägas utgöra förövningar till de kammerspel han skrev strax efter sekelskiftet.

²⁷⁴Ibid., s. 301.

DEN AVVÄPNANDE FÖRTROLIGHETENS DRAMATURGI, SAMMANFATTNING OCH SLUTSATSER

Av svenska enaktare är det egentligen bara August Strindbergs sena arbeten, till exempel *Den starkare* (1889) och *Paria* (1890), som är kända för eftervärlden. Strindbergs egna ord (främst i "Om modernt drama och modern teater") har också fått ligga till grund för den vedertagna uppfattningen att han var den som introducerade enaktsformen i Sverige, genom intryck från André Antoines Théâtre Libre (som öppnade 1887).

I själva verket har en enaktstradition funnits i Sverige långt före Strindbergs intresse för enaktaren som konstform, och frågan är om han inte i sin iver att plädera för en "ny" dramatisk form bortser från de enaktare som faktiskt skrevs och spelades runt omkring honom i Stockholm mot 1800-talets slut. På Dramatiska teatern sattes till exempel 29 enaktare upp, mellan spelåren 1869-70 och 1889-90 - däribland Strindbergs allra första enaktare, *I Rom* (1870) och *Den fredlöse* (1871).

Av Dramatiska teaterns enaktsrepertoar kan man utläsa att styckena ofta spelades utan författarnamn, eller under pseudonym, vilket antyder att enaktarnas status knappast var hög. Att döma av de många relativt okända namnen på pjäsförfattare kunde enaktsformen utnyttjas som språngbräda, i hopp om framtida pjäsbeställningar från teatern. Inte oväsentligt är då att studera varifrån enaktsförfattarna hämtar inspiration till kortpjäserna - uppenbarligen är ju inte enbart Antoines verksamhet relevant för en förklaring av enaktarnas framväxt.

Att den befintliga forskningen om enaktare är knapphändig, och att en orsak till detta kan vara svårigheter att analysera enaktare, har jag diskuterat i forskningsöversikten. En förklaring till det sistnämnda kan vara att enaktsförfattare oftast inte följer den vedertagna dramaturgiska modellen, med en upptrappad konflikt.

Av de fem enaktare som analyseras i avhandlingen är tre hämtade från Dramatiska teaterns repertoar: Johan Grönstedts *En timme på Blå porten* (1871), Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel* (1883) och Victoria Benedictssons *I telefon* (1887). De båda övriga är Benedictssons *Romeos Julia* (1888) och Strindbergs *Den starkare* (1889). De avviker alla, mer eller mindre, från mönstret för längre teaterstycken; de är med andra ord inte utformade som helaftonsstycken i miniatyr, inte centrerade kring en konflikt eller intrig. I stället framstår salongslivets dramatiserande underhållningsformer, vilka genom proverbtraditionen är förbundna med salongskulturens konversationskonst, som viktiga inspirationskällor. Man kan till och med tala om en växelverkan mellan "repertoaren" på salongskulturens privata "scener" och de enaktare som sattes upp på scener avsedda för offentligheten. Denna växelverkan, och dramaturgiskt spänningsskapande alternativ till konflikt-dramaturgin, syftar avhandlingen till att utreda, liksom den utveckling av enaktsformen som kan iakttas under det moderna genombrottet. Detta görs huvudsakligen i analyserna, vilka föregås av en presentation av Dramatiska teaterns enaktsrepertoar och det moderna genombrottets idédebatt i inledningskapitlet, följd av en forskningsöversikt och metoddiskussion i kapitel två samt en redogörelse för salongskulturens teaterintresse i kapitel tre.

Dramatiserande uttrycksformer i salongskulturen

Inom salongskulturen gavs tillfälle till övning i dramatiserande former. Inte minst kvinnor hade i den privata sfären möjlighet att pröva sina dramatiska talanger, genom framföranden av egna eller andras dikter, genom musikaliska framträdanden, utklädningslekar och levande charader. Inspiration hämtades under första hälften av 1800-talet från bland annat Goethes *Valfrändskap* (1812), som beskriver hur iscensättningen av "levande bilder", tableaux vivants, gick till: i ett sällskap utväljs några att efterlikna en känd tavla, dessa klär ut sig och det övriga sällskapet får sedan gissa vilket konstverk de föreställer. Bruket av levande bilder fick emellertid inslag också av mim, och koncentrerades inte nödvändigtvis till kända dukar. Mytologiska gestalter var till exempel populära att efterlikna.

En annan form av underhållning i salongskulturen, med rötter i fransk hovkultur, är proverbes dramatiques. Denna lek, eller snarare umgängesform, gick ut på att ordspråk eller sentenser gestaltades för en grupp salongsinbjudna, som fick lista ut vilka talesätt som åskådliggjordes. Salongsunderhållning med proverbes dramatiques förekom bland annat vid Gustav III:s hov. Så sent som under det moderna genombrottet finner man också enaktare med underrubriken "Proverb" (se pjäsförteckningen i inledningskapitlet).

De underhållande inslagen i salongskulturen skulle ge ett improviserat intryck men var i själva verket ofta väl förberedda nummer för en kräsen "publik". Mottagarna var visserligen öppna för spontana infall men såg som sin uppgift att odla kultiverade uttrycksformer för sällskapslivet. Leken med proverbes dramatiques byggde inte enbart på improvisation - det visar bland annat proverbförfattaren Carmontelles samlingsverk, med nedtecknade proverbes

dramatiques, vilken gavs ut postumt av Madame de Genlis 1825.

Strindberg är, något förvånande, en beundrare av salongsdramatikern Carmontelle. Han skriver, vid 1880-talets slut:

Men om vi ej vilja gå tillbaka till paradiset (här åsyftas den grekiska tragedin - min anm.), så ha vi på sjuttonhundratalet en herre som hette Carmontelle, vilken först odlade den grenen i stor skala, som av honom uppkallades Proverbes Dramatiques, varav han tryckte tio band och lär ha lämnat hundra (?) band i manuskript efter sig. /.../ I proverbet fick man sakens kärna, hela utredningen, själarnes strid, /.../ utan att man behövde störas av vapenlarm eller statist-processioner²⁷⁵.

Citatet visar att en nu helt bortglömd författares verk hölls levande till slutet av 1800-talet, samt att Strindberg menade att det kortformat Carmontelle laborerade med hade något väsentligt att tillföra verksamheten på de offentliga scenerna i Sverige.

Det som dessutom gör salongsverksamheten intressant är att den innebar en möjlighet också för kvinnor att aktivt påverka konst, kultur och politik; den relativt stora andelen kvinnliga enaktsförfattare kan bland annat förklaras med de salongstraditioner där kvinnor tillåtits delta aktivt vid utformandet av framträdanden inför publik. Även de diskussioner som förekom i salongerna, om äktenskap, sociala spörsmål och moral, främjade av allt att döma framväxten av pjäser i en akt. Hos Anne Charlotte Leffler träffades till exempel regelbundet flera av de författare som skriver enaktare åt Dramatiska teatern, bland andra Amanda

²⁷⁵Strindberg, "Om modernt drama och modern teater", s. 301.

Kerfstedt, Alfhild Agrell och Ernst Lundqvist, och diskuterar konstnärliga frågor som rör teater. Även Victoria Benedictsson (som ju egentligen inte är någon typisk salongsgäst i Stockholms sällskapsliv) får inspiration från sammankomsterna, vilka gick under namnet Svältringen. För Anne Charlotte Leffler ter sig för övrigt övergången från "salongsdramatik" till stycken avsedda för offentligheten helt naturlig. En av hennes första pjäser, *Under toffeln* (1874), var avsedd för salongsbruk men spelades på Dramatiska teatern 1876.²⁷⁶

Av allt att döma går det att tala om en växelverkan mellan privata och offentliga scener under hela 1800-talet. I avhandlingen utgör enaktaren *Les charades en action ou La soirée bourgeoise* (1813) ett tydligt exempel på detta. Pjäsen kan ses som en anvisning för salongsunderhållning, eftersom förberedelserna inför en salongskväll, liksom inslag av tableaux vivants och proverbes dramatiques, demonstreras.

Närmast följer nu kortfattade presentationer av avhandlingens analyser. Förutom att belysa den växelverkan jag redogjorde för ovan, tjänar de syftet att uppmärksamma det faktum att enaktarna delvis skiljer sig åt i sitt förhållande till salongskulturen. Analyserna visar också att enaktarna inte utgör någon enhetlig genre, genom de olikheter vad beträffar

²⁷⁶Leffler skriver i ett brev till modern, 10/10 1874, att Signe (född Sköldberg, gift Hamilton) bett henne skriva en komedi åt sig, sin man och system Tekla (senare gift Wrangel). Leffler tänkte själv spela en av rollerna. Denna uppgift finns i Mona Lagerströms kapitel "Under toffeln", i hennes kommande doktorsavhandling med den preliminära titeln *1800-talets borgerliga drama som uttryck för ett klass- eller genusmedvetande. En studie i Bjørnstjerne Bjørnsons och Anne Charlotte Lefflers äktenskaps- och kärleksdramatik före Ett dockhem* (Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet). Leffler nämner även i sin dagbok, 12/10 1874, att hon skrivit en liten komedi åt Signe, hennes man, Tekla "och mig", men att hon nu tänker skicka in den till Dramatiska teatern.

spänningsförhöjande medel som de uppvisar vid de dramaturgiska närläsningarna²⁷⁷.

Johan Grönstedts *En timme på Blå porten*

Även om Johan Grönstedts *En timme på Blå porten* (1871) - trots underrubriken "Proverb" - inte är ett proverb i den ursprungliga betydelsen, med ett välbekant ordspråk som gåta hela teaterföreställningen igenom, bär enaktaren spår av den proverbtradition som odlades i salongerna. Ett sentensliknande påstående deduceras fram: "Vad en dam vill, det sker." (s. 33 i pjästexten). I centrum för stycket står nämligen en grevinna, som under pjäsens gång ges möjlighet att vara otrogen med en baron. Trots sin egen beskrivning av ett otillfredsställande äktenskap avstår hon, åtminstone i handling, från snedsprång.

Konversationen i enaktaren drivs framåt genom ett gåtfullt sätt att uttrycka sig; gåtor, eller gåtfullt formulerade frågor, väcker intresse och för samtalet mellan grevinnan och baronen vidare (men också "dialogen" med publiken).

Dialogen är inte bara elegant utan också präglad av den borgerligt intima salongskulturens ton. Replikerna hyser frågor som i själva verket utgör inlindade svar, vilka pekar åt olika håll i "gåtstrukturen" (där det gäller att komma svaret närmare om vad grevinnan egentligen vill). Även scenanvisningarna syftar till att upprätthålla styckets gåtfulla karaktär.

²⁷⁷Ytterligare exempel på att de enaktare som diskuteras i avhandlingen inte utgör en genre, lämnas på sidan 30.

Trots att grevinnan uttrycker missnöje med sitt äktenskap är det inte förvånande att hon samtidigt deklarerar sin trohet mot äktenskapet som idé, särskilt inte med kunskap om salongkulturens tonvikt på moralfrågor och 1800-talets uppfostran av flickor. Som jag visat fanns även en tradition inom proverbes dramatiques att uppmuntra det kvinnliga släktet till "rätt" svar, när moralfrågor fördes på tal.

Ändå övergår den uppmärksamhet som ägnas dygd och äktenskapets betydelse i en lätt kritik av det institutionaliserade äktenskapet, genom att enaktarens spänning till stor del grundas på en motsättning, vad gäller enaktarens sentens ("Vad en dam *vill*, det sker") och det enaktaren illustrerar: en kvinnas missnöje med den kvinnoroll som beskär hennes frihet i äktenskapet. Denna dubbla hållning visar sig vara symptomatisk för de enaktare som ingår i min studie.

Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel*

Även Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel* (1883) har underrubriken "Proverb"; uttrycket "en räddande ängel" kan också ses som utgångspunkt för det konverserande som utspinner sig under den balkväll som skildras i enaktaren. Ändå är proverbeteckningen inte helt relevant. Leffler fördjupar nämligen leken med uttrycket till att inbegripa en undersökning av de skilda betydelser uttrycket kan representera. För att diskutera och ifrågasätta uttrycket "en räddande ängel" utgår hon då inte enbart från proverbets gåtstruktur utan använder sig också av en dramaturgi grundad på det framvisade exemplets möjligheter. På grund av det senare har jag i analysen valt att anknyta till salongkulturens tradition med demonstrerade tableaux vivants.

I *En räddande engel* träder olika levande exempel fram - oftast unga damer ("räddande änglar"), som genom sina tankar

eller sitt beteende bildar argument i den diskussion Leffler vill föra om unga flickors inträde i äktenskapet. Pjäsen är på så vis ett inlägg i samhällsdebatten.

De levande bilderna, "tavelexemplen" i *En räddande engel*, åskådliggör snedfördelningen i maktförhållandet mellan könen. Deras argumentativa funktion ligger således i att de visar hur unga kvinnor utsätts för förtryck. Det mått av utveckling som pjäsen visar upp, genom de unga systrarna Arla och Gurlis upptäckter under balkvällens gång, talar då inte för balens fördelar - sett ur unga kvinnors perspektiv.

I *En räddande engel* har tablåerna alltså fyllts med ett samhällsförankrat, modernt innehåll. Istället för kända dukar lyfts schabloner fram som exempel och argument i den pågående debatten om äktenskapet och kvinnans ställning. Det brännbara innehåll som pjäsen behandlar, exemplen på kvinnans låsta situation och de känslor som är förknippade med maktlöshet, lämpade sig troligen också väl för den tablå-dramaturgi som målar upp en bild för att sedan snabbt låta den upplösas.

Victoria Benedictssons *I telefon*

Victoria Benedictssons *I telefon* (1887) präglas av ett förtroligt, monologiskt berättande, med deklamatoriska inslag, som påminner om 1800-talets brevkultur och högläsning av prosa och poesi. Växlingen mellan de monologartade passagerna och diskussionerna om dessas innehåll skapar en collageliknande dramaturgi, med snarlika upprepningar som spänningsförhöjande medel (ofta dubblade exempel).

I telefon är en form av askungesaga: den unga Siri har lämnats ensam med tråkigt renskrivningsarbete medan husets jämnåriga döttrar roar sig på bal. Det är de monologliknande

partierna som till stor del förmedlar bilden av Siris situation; askungemotivet visualiseras och dramatiseras.

Genomgående sker brott mot dramaturgiskt konventionella krav på konfliktupptrappning. Ändå står *I telefon* i ett något starkare beroendeförhållande till klassiskt dramaturgisk tradition än de tidigare analyserade enaktarna. I *En timme på Blå porten* och *En räddande engel* får publiken tänka sig kärleksförvecklingar - här visas de i viss mån fram, med parter som konfronteras med varandra.

Fast den överhängande konflikt som finns i stycket, mellan Birger ("Askungens prins") och Ida (som Birger är förlovad med), ger förutom en spänningsförhöjande inverkan på enaktaren intrycket av att vara en förevändning för att en kvinna i Siris ställning ska kunna dryfta tankar om sin situation på scenen. Någon att anförtro sig åt (Birger) måste helt enkelt till för att Siri ska kunna berätta om hur det är att vara ogift kvinna utan kapital i slutet på 1800-talet, och det är detta som förvecklingen med två kvinnor och en man skapar intresse för.

Frånsett underhållningsvärdet bidrar dramaturgin, med den framåtrörelse de dubblerade exemplen skapar, inte bara till att belysa en obemedlad kvinnas situation utan också till att åskådliggöra Benedictssons utopi om äkthet och närhet mellan könen. Genom utvikningarna (i de berättande, "monologiserade" partierna) kan möten präglade av en uppriktighet, osannolik i sin fullkomlighet, äga rum mellan Siri och Birger - möten som för övrigt framstår som än uppriktigare, då de i samtalsväven kontrasteras mot förljugenheten i Birgers och Idas relation.

Benedictssons *Romeos Julia*

I analysen av *Romeos Julia* (1888) visar jag hur proverbstrukturen, i kombination med tablålika exempel och en närhetsskapande dramaturgi (vilken skisserades i den närmast föregående granskningen), kan formas till en intrikat samtalsväv där framvisandet blir retoriskt verkningsfullt. Exemplifierandet är nämligen så långt drivet att det antar formen av en välavvägd argumentation, där förhållandena mellan könen och kvinnans ställning diskuteras. Enaktaren antar på så vis formen av ett kvalificerat alternativ till konflikt-dramaturgin.

Enaktaren bygger till stor del sin spänning på nyfikenhet om vem "Romeos Julia" egentligen är; de samtal pjäsen skildrar leder successivt publiken närmare svaret på denna gåta (som i ett proverb), genom att presentera olika, kvalificerade gissningar. Är hon den diplomaten Zetterschöld hoppas och tror att hon är när han, tillsammans med författaren Almquist, uppsöker den firade skådespelerska han sett spela "Julia" på teatern?

Precis som i *I telefon* laborerar Benedictsson parallellt med kärleksförvecklingar av triangeldramats typ (Zetterschöld - fru Ramberg - fru Rambergs make eller möjligen Zetterschöld - Fru Ramberg - Almquist) - fast här enbart på ett idéplan. *Romeos Julia* är beroende av den intrig som syftar till att visa hur det går för Zetterschöld med hans planer, för att publiken ska få en huvudperson att identifiera sig med och för att enaktaren blir mera spännande genom förväntningarna på att Zetterschöld antingen ska lyckas eller misslyckas med sitt förförelseförsök. Samtidigt tjänar enaktarens "intrig" syftet att skapa intresse för utopin om en självklar respekt mellan könen - enaktarens slut är medvetet alternativt, det innebär inte ett nederlag för någondera parten i pjäsen.

Julia/Fru Ramberg framstår som en idealtyp i pjäsen. Trots att hon förkroppsligar Benedictssons utopi om en framgångsrik yrkeskvinna, ärbar maka och mor hindrar emellertid inte detta att karaktärsteckningen av henne fördjupas. Detta sker genom att traditionen av demonstrerande, exemplifierande teaterframträdanden utnyttjas.

Strindbergs *Den starkare*

I *Den starkare* (1889) finns proverbets gåtstruktur kvar, med enaktarens huvudfråga i centrum ("Vem är den starkare?"), likaså den retoriskt verkningsfulla exemplum-tradition som framför allt Leffler och Benedictsson utnyttjar. Det retoriskt framvisande drag som präglar de båda senares enaktare, har emellertid i *Den starkare* utvecklats till att tjäna en undertexts syften.

Något utopiskt drag, som i exempelvis Benedictssons båda enaktare, finns inte i *Den starkare*. Ändå kan man säga att en ordspråksliknande sens moral formuleras av Strindberg, i samband med utarbetandet av *Den starkare*, nämligen: "Vi borde dock betänka att allting i världen avhänger av vana och opinion"²⁷⁸. Den intellektuella och mentala kamp, som förs mellan kvinnorna "Fru X" och "Mlle Y", konkretiserar och relativiserar nämligen moralproblem, vilket gör att moraliserande framstår som ointressant i sammanhanget (trots att ett äktenskapsbrott skisseras).

En sens moral, eller utsaga, som den nyss nämnda, skiljer sig då från de mera konkret syftande och etablerade ordspråk som illustrerades i proverbkulturen. Den starka effekt som uppstår när bilden av ett sönderfallande äktenskap

²⁷⁸Strindberg, "Om modernt drama och modern teater", s. 295.



Anna Klemming som "Julia" i *Romeo och Julia*

kombineras med fraser, vilka håller illusioner vid liv, är ny i proverbtraditionen; Strindberg fokuserar ordens begränsade möjligheter i konversationsakten och använder sig av verbala turneringar för att visa fram sällskapslivets förljugenhet.

I *Den starkare* kan man säga att äldre konstformer, med rötter i salongskulturen, möter nya teater- och vetenskapsideal. Ett intresse för psykologi och tankeöverföring, som tidigare funnits som en tendens i *En räddande engel* och *Romeos Julia*, blir här enaktarens essens; den salongskonversation, som utmärkt tidigare enaktare, koncentreras så att det artigt antydnda kan utnyttjas för att skapa en psykologisk rysare. Risken med spänningsbrist undviks genom att göra förklarande utvecklingar starkt argumenterande.

Möjligen fann Strindberg, genom skrivandet av enaktare, "fröet till en blivande form"²⁷⁹. *Den starkare* kom ju att följas av en rad enaktare av Strindberg på 1890-talet, vilka i sin tur kan sägas utgöra förövningar till kammarspelen strax efter sekelskiftet.

Enaktarnas utveckling mot en komprimerad konstform

Det återstår mycket att göra för den som vill utforska enaktsformens förutsättningar och betydelse - forskningsområdet är ju nytt. Analysmodeller för äldre dramatik (före modernismen), som inte grundar sig på en handlingsinriktad konflikt-dramaturgi, skulle till exempel behöva utvecklas ytterligare. I min avhandling åskådliggörs emellertid flera olika sätt att analytiskt nalkas en äldre dramatisk kortform.

²⁷⁹Med sitt enaktsprojekt, i slutet på 1880-talet, hoppades han hitta "fröet till en blivande form" - ibid.

Tillsammans demonstrerar också analyserna en utveckling av enaktsformatet under det moderna genombrottet.

Även i den mest moderna enaktaren i min studie, *Den starkare*, visar det sig att spår av proverbtraditionens grundläggande princip finns kvar, nämligen den att genom gåtfullt inlindade frågor och svar successivt närma sig kärnan för en konversations innehåll. De moraliserande dragen (eller medvetet icke-moraliserande dragen, som i Strindbergs fall), i en underhållande språkdräkt, utgör sannolikt också ett arv från proverbkulturen.

Vanan att på ett sofistikerat sätt diskutera amorösa frågor i salongs-kulturen kunde också vidareföras och utvecklas i det moderna genombrottets enaktare. Detta skapade en möjlighet att via enaktsformen ta upp frågor som rör kvinnans ställning och äktenskapet. Som jag visat torde särskilt de kvinnliga författarna, Leffler och Benedictsson, ha haft glädje av att enaktsformen kunde ges ett dylikt innehåll.

Rimligen påverkade också salongs-kulturens lek med tableaux vivants enaktarnas struktur och collageliknande form, och bidrog till att ge dem karaktären av framvisade exempel. Tableaux vivants-traditionen går dock inte att skilja från proverbtraditionen - detta har inte bara analyserna visat utan också det i avhandlingen redovisade exemplet *Les charades en action ou La soirée bourgeoise*. Påpekas bör då att även tableaux vivants-traditionen synes ha utnyttjats för en förmedling av ett samhällsförankrat budskap.

I mina analyser har jag återkommit till betydelsen av upprepningar av snarlika exempel (oftast dubbleringar), för att skapa intresseväckande kontraster och därmed spänning. Det är denna kombination av upprepningar som ligger till grund för den collageliknande strukturen. Den är dock inte helt avhängig proverb- eller tablå-traditionen utan skapas också genom en kombination av samverkande, närhetsskapande dialoger, vilka kontrasteras med deklamatoriska inslag.

Att framvisandet av olika uppfattningar kan användas retoriskt, bland annat för att belysa utopier, har jag också visat. I synnerhet Benedictsson utnyttjar enaktsformen på detta vis, medan Strindberg medvetet synes ta avstånd från förmedlandet av utopiska visioner - hans enaktare bryter ju med traditionen av moraliserande inslag.

Strindberg komprimerar enaktsformen radikalt. Han utnyttjar proverbets gåtstruktur men använder den till att belysa ordens begränsade möjligheter i konversationsakten, så att det förtroliga samtal som tidigare präglat enaktsformen framstår som bedrägligt. Det som möjliggjort en dylik utveckling av formspråket är då den gradvisa ökningen av användandet av en retoriskt exemplifierande argumentation. Detta har förtätat samtalsväven och utvecklat de salongsliknande kortformsinslagen till en konstform, där åskådaren inte kan känna sig säker på att det som dialogen suggererar har någon som helst täckning annat än i åskådarens egen föreställningsvärld.

SUMMARY

Among Swedish one-act dramas only Strindberg's late plays, like *Den starkare* (*The Stronger*, 1889) and *Paria* (1890), are well-known to audiences and literary critics today. Strindberg's own words, that he had brought the dramatic form to Sweden from André Antoine's Théâtre Libre in Paris, are also considered to be true. Yet a tradition of one-act plays in Sweden was a fact long before Strindberg took an interest in this dramatic form. A study of the repertoire at The Royal Dramatic Theatre in Stockholm, indicates that 29 Swedish one-act plays were set up between the seasons of 1869-70 and 1889-90, among them the early one-acters Strindberg wrote himself: *I Rom* (*In Rome*, 1870) and *Den fredlöse* (*The Outlaw*, 1871).

From studying the repertoire of The Royal Dramatic Theatre during the period mentioned above, it is clear that the names of the playwrights of one act-plays often were left out. This indicates that "the genre" of one-acters at the time was regarded a comparatively low one. It is also evident that playwrights used one-acters with the hope of being asked to write other, perhaps longer plays and obtaining recognition.

Obviously, more than a study of the activities at Théâtre Libre is needed to explain the increase of one-acters in the late 19th century. Also, since the one-acters cannot be regarded as full-length plays in miniature, it is of great interest to study where the one-act playwrights derived their inspiration from. This has not been examined before. On the whole one-acters from this period have not been the subject of studies by many critics. One reason for this could very well be the problem of discussing a dramatic form that does not correspond to ordinary, conventional dramaturgy, demanding that conflicts

take place between the actors on stage, and that there be a climax and conclusion related to the conflicts initiated.

In this thesis, five one-act plays are examined, of which three have been played at The Royal Dramatic Theatre: Johan Grönstedt's *En timme på Blå porten* (1871), Anne Charlotte Leffler's *En räddande engel* (1883) and Victoria Benedictsson's *I telefon* (1887). The other plays are Benedictsson's *Romeos Julia* (1888) and Strindberg's *Den starkare* (1889).

These one-acters differ, more or less, from the concept of dramaturgy described above. They are not focused on a conflict or an elaborated plot. Instead, dramatizing activities of 19th century literary salons seem to have had an impact on one-acters. One may even speak of an interaction between the repertoire set up on public stages and on private ones (in the homes, arranging literary salons). This interaction, and the dramatic devices representing alternatives to the dramaturgy of conflict are discussed in the thesis, as well as the development of one-acters during the period of the modern breakthrough in Sweden (1870-90).

This is mainly accomplished through the analyses of the plays. However, the analyses are preceded in the thesis by a presentation of the repertoire of The Royal Dramatic Theatre and the late 19th century debate (chapter one), followed by a survey of research on the one-acters (chapter two) and a general view of the interest of theatre that took place in literary salons (chapter three).

Within the private sphere, women not least had a chance to explore their dramatic talents, by performing well-prepared charades, pieces of music and poetry readings. Inspired by Goethe's *Die Wahlverwandtschaften* (printed in Sweden in 1812), the guests at literary salons also set up *tableaux vivants*. The thesis explains how this was done: in a company

some of the guests tried to resemble a well-known painting or a mythical character, and the audience was supposed to guess what picture, or character, the tableau vivant represented.

Another kind of entertainment, originating from French court performances during the 17th and 18th centuries, is an early expression of charades, namely *proverbes dramatiques*. This game, or rather form of social interaction, consisted of a proverb being dramatized by some members of the party while the others were trying to guess which one it was. These performed proverbs often alluded to romance, and although they appeared improvised they were sometimes prepared in advance. In Sweden, *proverbes dramatiques* were performed at the court of King Gustaf III. Even during the period of the modern breakthrough, several one-acters played at The Royal Dramatic Theatre were subtitled "Proverbe".

Somewhat surprisingly, Strindberg was a great admirer of an 18th century French writer of *proverbes dramatiques*, Carmontelle (Louis Carrogis, 1717-1806). What Strindberg seems to value in Carmontelle's *proverbes dramatiques*, is the idea of a "plot" not lacking concentration, and the limited number of actors involved. The reason for Carmontelle's being known to Strindberg and to people taking part in literary salons during the 19th century, was probably the publication in 1825 of four volumes (posthumously), of Carmontelle's *proverbes dramatiques*, edited by Madame de Genlis .

The traditions from earlier salons also generally seemed to influence authors during the period of the modern breakthrough. The tradition not only of performed dramatized pieces, but also the discussion in the salons on the role of a married woman, led into the lively late 19th century debate on marriage and the roles of women. The (one-act) playwright Anne Charlotte Leffler also gathered people writing one-acters at her place, to discuss questions that concerned the theatre of

the time. Moreover, one of Leffler's first plays, *Under toffeln* (1874), was initially written to suit performers in the private sphere. Yet it was performed, two years later, at The Royal Dramatic Theatre.

An earlier 19th century example of interaction between the public and private spheres is the one-act play *Les charades en action ou La soirée bourgeoise* (1813). The play can be regarded as instructional entertainment in literary salons, since it first indicates the preparations that should be made for the performances in a bourgeoisie home, and then shows the pieces of *tableaux vivants* and charades that have been prepared. This one-acter also makes it clear that *tableaux vivants* cannot really be separated from the tradition of *proverbes dramatiques* and that traditions were mixed. This, the analyses in the thesis also indicate.

The first one-acter examined, is Johan Grönstedt's *En timme på Blå porten* (1871). The play has the subtitle "Proverb". Even if it could not be regarded as a *proverbe dramatique* in its original sense, with a well known proverb being dramatized, the one-acter is built up around the repetition of a proverb-like statement, that is supposed to arouse the interest of the audience. In the context of the play, the statement "Vad en dam vill, det sker." ("What a lady wishes to happen, will happen.") has many possible meanings, and the audience is supposed to discover them. The conversation between a countess and a baron is made interesting by the clues presented. Yet the tone of the conversation is intimate and private, according to the ideal of the bourgeoisie literary salons.

The fact that the countess seems unsatisfied with her marriage and the role she is supposed to play as a woman, does not mean, however, that she refrains from verbally defending the idea of marriage. In that sense, the one-acter is

linked to the tradition of didactic *proverbes dramatiques*, parallel to the entertaining ones, aiming at influencing young women to make conversation only with the right answers in mind.

In my study, the next play presented is Anne Charlotte Leffler's *En räddande engel* (1883), subtitled "Proverb". The analysis shows this to be a *tableaux vivant*-like one-acter more than a proverb. To discuss the title, the expression "en räddande engel" ("a guardian angel"), Leffler uses a number of examples illustrating the expression, especially examples indicating what it means as an ideal controlling young women. The underlying question in the play is where these angel-like ideals of women come from. An answer is hinted at: it is the upbringing of girls that encourages angel-like behaviour. The setting, a ball, demonstrates how the ideal makes young women vulnerable.

Victoria Benedictsson's *I telefon* (1887), is a Cinderella-like story, but what the audience meets is an outspoken, frustrated Cinderella. Her declamatory parts, complaining and explaining, can be compared with the readings of prose and poetry by women in the literary salons. What creates excitement in the play is the interaction between these declamatory parts and the private, intimate comments on what has been "recited".

There is more of a plot in this one-acter than in the other ones examined. A young, wealthy man becomes interested in getting to know "Cinderella", which makes him split up with the woman he is engaged to. The dialogue, between "Cinderella" and himself, also aims to show that the ideal conversation, resulting in a truly utopian relation, is possible.

In the analysis of *Romeos Julia* (1888), I go back to the structure of the *proverbes dramatiques*, to show that interest is awakened in the "plot" by presenting clues demonstrating

different ideals about women. The *tableaux vivants* concept is also used here to exemplify the expectations a young man could have of women.

In the play an actress, is visited unexpectedly by a male admirer, who has seen her playing the part of "Juliet" in *Romeo and Juliet*. He is confronted, however, with a private woman who does not fulfil his expectations. Still, the woman (the married actress) he meets at home does not disappoint him either. The play ends up with mutual respect and a balance between the two of them - thus, this one-acter by Benedictsson is utopian, too. When Benedictsson wrote the play, she seems to have been aware of the expectation of a climax. She turns it, instead, into an anti-climax and refuses to let either of the opponents "win" the game.

Strindberg's *Den starkare* (1889) breaks with the idea of one-acters showing utopian or ideal states of reality, step by step sketching a picture of a marriage falling apart. Only one person is speaking in the play, in that sense it resembles the declamatory parts of *I telefon*. The proverb-like dramaturgy is also of great importance. Excitement is created by the question to be solved: who is the stronger of the two women confronted with each other? Like in earlier dramaturgy of *proverbes dramatiques*, the answer presented generates even more questions than there were before, all to keep the audience's attention. Perhaps Strindberg, then, could use this dramaturgical device and combine it with his interest in psychology and human behaviour when writing his chamber plays (after his series of one-acters, in the 1890's).

A great deal of research remains to be done in this field. For instance, more highly elaborated methods for analysing non-conflict dramaturgy written before modernism, are needed. By presenting the one-acters analysed here chronologically, and by examining how the traditions from

literary salons have been mixed and used, I have shown how the dramatic form becomes more and more concentrated during the period of the modern breakthrough. I have also pointed out the dramatic devices that make this possible: the *tableaux vivants*-like collage of opinions, more or less personified by examples being dramatized, the repetition of similar (but not really analogous) cases and lines similar to the ones in *proverbes dramatiques*, with answers which do not include only answers to the questions being made, but also new questions.

This dramaturgy would hardly have been possible to describe and explain within the traditional fields of drama research. As the thesis shows, studying the influence from dramatization in the private spheres of literary salons is relevant, when analysing late 19th century one-acters. The analyses show how leaving the traditional domains of drama provides a new way of understanding them.

Språkgranskat av Linda Schenck

**APPENDIX. KOMPLETTERANDE
UPPLYSNINGAR OM DE ENAKTARE SOM
SATTES UPP PÅ DRAMATISKA TEATERN FRÅN
OCH MED SPELÅRET 1869-70 TILL OCH MED
SPELÅRET 1889-90, DOCK EJ ÖVERSÄTTNINGAR**

Förteckningen nedan bör ses som en introducerande översikt, då ingen dylik existerar. Om inget annat anges har Michals Tal- och Sångpjeser uppförde å Stockholms samtliga teatrar och öfriga lokaler spelåren 1863-1913 använts som källa för uppgifter om författarnamnen. Genom Michals verk har jag också kunnat kontrollera om antalet speltillfällen överensstämt med teateraffischernas uppgifter på Kungliga teatrarnas arkiv. För uppgifter om enaktarnas underrubriker har jag utgått från sufflörens handskrivna manuskript (om inget annat anges). Uppgifterna inom citationstecken, vilka ibland inleder texten under rubriken "Handling", är också hämtade därifrån.

EVAS SYSTRAR

Tryckt i *Edvard Bäckströms samlade skrifter, II, Dramatiska dikter*, Stockholm, 1890

Premiär: 12/11 -69

Spelad: 1869-70, 1871-72, -72, -74, -75, -80 o. -87

Pjäsförfattare: Edvard Bäckström, men vid pjäsannonseringen inget författarnamn utsatt, i alla fall inte förrän -71 (9/9)

Underrubrik: "Svenskt original", 11/6 -72 "Interieur"

Längd: 46 s.

Handling: "Händelsen föregår i Upsala, i Maj 1860." Realistiska ambitioner, komisk. Om mostrar som väntar på systemsonen som ska komma hem efter avslutad examen. Förväntan i luften. Den unge mannen låtsas först ha misslyckats och accepteras därigenom av sin tillbedda, som plötsligt dykt upp.

SVÄRFAR KOMMER

Otryckt, av allt att döma. Handskrivet manuskript finns inte heller kvar i Kungliga teatrarnas arkiv.

Premiär: 19/2 -70

Spelad: 1870 (2 gånger)

Pjäsförfattare: Edvard Bäckström, vid pjäsannonseringen dock inget författarnamn utsatt

Underrubrik: "Farce i 1 Akt. Svenskt original." (Denna uppgift från Michal, *Tal- och Sångpjeser...*)

FÖRSTA MAJ

Tryckt i Edvard Bäckström, *Samlade skrifter, II, Dramatiska dikter*

Premiär: 22/2 -70

Spelad: 1870 (5 gånger)

Pjäsförfattare: Edvard Bäckström, men vid pjäsannonseringen inget författarnamn utsatt

Underrubrik: "Dramatisk teckning i 1 Akt. Svenskt original." (enligt sufflörens handskrivna manuskript), "Proverb. 1 akt" (i ovan nämnda tryckta version)

Längd: 30 s.

Handling: "Solna kyrkogård, första Maj 1858." Ej på vers men starkt lyrisk. Syskon samtalar om kärlek på kyrkogården. Romantiskt vemod och sentimentalitet som i viss mån bryts mot det förnuft som en av bröderna, en läkare, representerar. Ett uppdykande brev bidrar till ett frieri. Ideal, unga kvinnan Maria: "pligten det främsta".

I ROM

Tryckt och redigerad i *August Strindbergs Samlade Verk, Ungdomsdramer II*, Stockholm, 1991

Premiär: 13/9 -70

Spelad: 1870 (10 gånger)

Pjäsförfattare: August Strindberg, men vid pjäsannonseringen inget författarnamn utsatt

Underrubrik: "Dramatisk situation i 1 Akt. Svenskt original."

Längd: 35 s.

Handling: "Händelsen föregår år 1795." Tankar om konsten, konstens värde och en konstnärs arbetsvillkor anknyter till det moderna genombrottets debatt, trots att handlingen är förlagd till dåtid. En konstnär ser ut att få förkorta sin vistelse i Rom - ett brev kommer. Dålig mecenat avlöses dock av "Sir Hope", en "deus ex machina" (med författarens ord). Möjligen lär sig konstnären lita på försynen (Ödet? Gud?) i slutet. Subtil kritik mot vers och dålig naturlyrik. Kort sånginslag, monolog.

CARINAS LJUS

Tryckt i *Nu, Månadsskrift*, 2:a årgången, 1876, Stockholm (utg.: Johan Grönstedt), samt i *Samlade skrifter af Edvard Bäckström, II, Dramatiska dikter*

Premiär: 22/4 -71

Spelad: 1871 (6 gånger)

Pjäsförfattare: Edvard Bäckström

Underrubrik: "Svenskt original i 1 Akt, af Edvard Bäckström"

Längd: 38 s.

Handling: "Capri 1864". En storm rasar på Capri och Carinas beundrare Beppo befaras ha omkommit i vågorna. En överste och en överstinna är samtidigt rädda att förlora sitt barn i en sjukdom. Pjäsen visar att tro och böner räddar liv, såväl för katoliker (Carina) som protestanter (översten och överstinnan).

DEN FREDLÖSE

Tryckt och redigerad i *August Strindbergs Samlade Verk, Ungdomsdramer II*

Premiär: 16/10 -71

Spelad: 1871 (6 gånger)

Pjäsförfattare: August Strindberg, men vid pjäsannonseringen inget författarnamn utsatt

Underrubrik: "Sorgespel i 1 Akt, af författaren till "I Rom" (enligt pjäsaffischen), "Dramatisk dikt" (i den senast tryckta upplagan, den jag refererar till ovan).

Längd: 51 s.

Handling: "På Island, omkring år 1100." Ett fornordiskt motiv som behandlar den principiella konflikten mellan hedendom och kristendom. Thorfinns hybris krossas och leder honom till en självuppgörelse. På vers.

EN TIMME PÅ BLÅ PORTEN

Otryckt

Premiär: 25/10 -71

Spelad: 1871 (5 gånger)

Pjäsförfattare: Johan Grönstedt, men vid pjäsannonseringen pseudonymen "I. J. Y." utsatt

Underrubrik: "Proverb i 1 Akt, af I. J. Y."

Längd: 24 s. i sufflörens handskrivna manuskript

Handling: "Händelsen tilldrager sig i våra dagar på ett af Stockholms utvårdshus." En hustru har genom en biljett försökt förmå sin make att dyka upp på ett värdshus men en annan man kommer. Erotisk laddning. Kvinnoperspektiv om äktenskap och trohet - otrohet. Lång monolog i slutet som rör äktenskapsmoral. (För en analys, se avhandlingen, s. 85, f.f.)

EN NYÅRSAFTON

Otryckt

Premiär: 2/1 -73

Spelad: 1873 (6 gånger)

Pjäsförfattare: okänd, vid pjäsannonseringen inget författarnamn utsatt

Underrubrik: "Dramatisk skizz i 1 Akt. Svenskt original."

Längd: 62 s. i sufflörens handskrivna manuskript

Handling: Om kärlek i tre former: mor - son, trotjänarinna - sonen, man - kvinna. Ett frieri får relationerna att hetta till, ett oväntat brev kommer emellertid alla kärlekar att harmoniseras. Även om en ung mans längtan efter konsten. Språkligt realistisk. Med sånginslag.

EN JULNATT

Otryckt

Premiär: 23/1 -73

Spelad: 1873 (7 gånger)

Pjäsförfattare: "C. Fahlcrantz", troligen Carl Johan Fahlcrantz (indikerat av *Svenskt biografiskt lexikon*), men författarnamnet ej angivet vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Dramatisk teckning på vers i 1 Akt. Svenskt original."

Längd: 48 s. i sufflörens handskrivna manuskript

Handling: "Handlingen försiggår å baronens egendom, Julnatten 1871." Under julnatten, med oväder, dyker baron Fredriks misskända kusin Elin upp. Slutar med att baronen friar till Elin. Situationen, med en baron på ett gods som efter samtal med en vän får upp ögonen för en ung kvinna i sin närhet, liknar Marsollier des Vivetières *Le Parti Sage*; eller *Det var hans bästa råd* i samlingen *Ordspråk Förestälte Uti Comedier* (vilken också innehåller Carmontelles *Kaffe-huset*, se s. 60).

MELLAN BRÖDERNE

Tryckt i *Samlade skrifter af Edvard Bäckström, II, Dramatiska dikter*

Premiär: 5/12 -73

Spelad: 1873-74 (13 gånger)

Pjäsförfattare: Edvard Bäckström, men författarnamnet ej angivet vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Skådespel i 1 Akt, af Edvard Bäckström."

Längd: 37 s.

Handling: "Stockholms slott. En vinternatt år 1560." Om Gustav Vasas återförening med sonen Erik, vilken ej kan ske utan böner och bevis på nåd. I svensk, historisk miljö används det bibliska motivet om den förlorade sonens återkomst. Brodern Johan är inblandad. På vers. (Själva motivet liknar de som användes vid tableaux vivants-uppsättningar, se avhandlingen s. 86.)

SIRI

Otryckt

Premiär: 22/1 -74

Spelad: 1874 (10 gånger)

Pjäsförfattare: Oscar Wijkander, författarnamnet dock ej angivet vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Komedi i 1 Akt, Svenskt original."

Längd: 49 s. i sufflörens handskrivna manuskript

Handling: "Scenen är i en Svensk småstad." Realistisk ambition men något svårförståelig psykologi. 40-årig ogift doktor gifter sig med Siri, som han är förmyndare för. Doktorn erkänner för sig själv de varma känslor han hyser för flickan. Ändå flickan som friar i slutet. Trög dialog.

EN JULGRAN

Tryckt i *Samlade skrifter af Edvard Bäckström, II, Dramatiska dikter*

Premiär: 2/1 -75

Spelad: 1875 (7 gånger)

Pjäsförfattare: Edvard Bäckström, men författarnamnet ej angivet vid annonseringen

Underrubrik: "Interiör i 1 Akt, Svenskt original af Edvard Bäckström."

Längd: 30 s.

Handling: "Fru Palms landtegendom 1868." Fru Palms döde make uppträder som vålnad, vilket leder till en försoning mellan makarna. Drag av frälsningsmotiv. På vers.

OCKSÅ EN FÖRLOFNING

Otryckt

Premiär: 16/2 -76

Spelad: 1876 och -77

Pjäsförfattare: Johan Grönstedt, men författarnamnet ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Komedi i 1 Akt af Johan Grönstedt"

Längd: 52 s., "Spelar 36 minuter" enligt sufflörens handskrivna manuskript

Handling: "Scenen är i Skåne, sommaren 1875." Tre män i en salong konverserar om spel och kvinnor. En ung kvinna prövar om männen kan skriva vers och spela piano. Detta bidrar till att hon väljer en av dem till make. Skäl anges för välbeställd flicka att gifta sig rikt. Borgerskapsinriktad: adel med depraverat leverne. Om möjligheterna med att bo i en stad.

MIN BRORSON, PEDANTEN!

Otryckt

Premiär: 22/5 -77

Spelad: 1877 o. -79

Pjäsförfattare: Edvard Forsberg, enligt uppgifter från Drottningholms teatermuseum, men författarnamnet ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Komedi i 1 Akt på fria vers. Svenskt original."

Längd: 92 s. i sufflörens handskrivna manuskript

Handling: "Handlingen försiggår på Öfverstens gods." Roande kverulans, odlad av en överste och en major, om att "stöpa tiden i en annan form", då "mannen var en man ännu" (första scenen). Överstens unga dotter, som först inte vill gifta sig, går med på att träda in i det äkta ståndet. På vers.

PAULINES BEUNDRARE

Tryckt som enskilt verk i Stockholm, 1897

Premiär: 22/5 -77

Spelad: 1877 (6 gånger)

Pjäsförfattare: "G. H. Fröding" (troligen Gustaf Hugo Fröding, 1842-1930, se *Svenskt biografiskt lexikon*), författarnamn dock ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Komedi i 1 Akt. Svenskt original."

Längd: 30 s.

Handling: "Händelsen tilldrar sig hos Märtha på landet." Ett adresskort har ändrats på en brevöfsändelse, vilket uppdragas i en salong. Muntrationer. Ett frieri.

NEJ ELLER JA?

Otryckt

Premiär: 3/5 -78

Spelad: 1878 (6 gånger)

Pjäsförfattare: "Gunlög", en pseudonym som förekom vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Skådespel i 1 handling. Svenskt original af Gunlög."

Längd: 46 s. i sufflörens handskrivna manuskript

Handling: "Handlingen försiggår på major Skölds landtegendom våren 187-" Realistiskt om samtidens försvarsvilja, anknyter till införandet av en ny värnpliktslag. Pliktkänsla (att göra sin värnplikt) sätts mot samtidens teoretiserande och ifrågasättande. En flicka leder ung man på rätt väg. Ett frieri. Ändå reflekterande blivande fru - skulle ej gå med på "resonnemangsparti". Argumenterande. Slutar med sånginslag.

HVARFÖR?

Tryckt i Alfhild Agrell, *Dramatiska arbeten*, Stockholm, 1883

Premiär: 25/2 -81

Spelad: 1881 (5: e gången 15/3)

Pjäsförfattare: Alfhild Agrell, författarnamn dock ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Komedi i 1 akt. Svenskt original."

Längd: 52 s. (i ovan tryckta version), "40 minuter" spelar pjäsen enligt sufflörens handskrivna manuskript

Handling: Trots underrubriken en äktenskapstragedi ända till slutet, då ett brev kommer som en överraskning. Realistisk strävan att skildra ett nygift pars svårigheter och kvinnlig underordning (ekonomiskt). Om kvinnoideal. Motsättning stad - land, gammal (moster) - ung (fru). Jämvikt/Balans i slutet. Fyndiga formuleringar, ironi. Allusion till *Ett dockhem*. Spänning skapas genom att man inte vet vem man ska lita på i enaktaren - som senare i Strindbergs *Den starkare* (se avhandlingen, s. 130 f.f.). Måkan har spelat (amatör-) teater.

ROCOCO

Otryckt

Premiär: 6/12 -81

Spelad: 1881, -82, -85 (även 1900 och 1912)

Pjäsförfattare: Harald Molander, författarnamn dock ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Kom., Sv. or."

Längd: 113 s., "Spelar 50 Minuter" enligt sufflörens handskrivna manuskript

Handling: "Paris 1756". Om kärleksförvecklingar på en maskerad som har varit och om förhoppningar på nästa, vilka förmedlas genom brev från den unga Dafne (osedvanligt svårläst manuskript).

LILLA NINA

Otryckt

Premiär: 4/2 -82

Spelad: 1882 (3 gånger)

Pjäsförfattare: Amanda Kerfstedt, författarnamn dock ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Skådesp. i 1 a. Sv. or."

Längd: 132 s., spelar "1 timme 10 minuter" enligt sufflörens handskrivna manuskript

Handling: Om det nya, instabila samhället, med skillnader stad - land och arbetaruppror. Även om problem i äktenskapet för ett nygift par. Ur nygifta Ninas perspektiv: om make som vill uppfostra, om uppfostran för flickor och "att inte vara livet vuxen". Trots realismen melodramatiska överraskningseffekter. Osannolikt lyckligt slut. Språkligt ganska rapp. Kommenterar tidens följetonger.

KONUNGENS GUDDOTTER

Tryckt som enskilt verk i Helsingfors, 1882

Premiär: 18/12 -82

Spelad: 1882 o. -83

Pjäsförfattare: Wilhelm Bolin, författarnamnet dock ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Dramatisk genreteckning af Wilh. Bolin"

Längd: 70 s.

Handling: "Händelsen är i Fontainebleau, om hösten 1540." Om kärleksförvecklingar i historisk miljö, lyckligt slut. Vill plädera för en human världsåskådning.

EN LITEN SOLSTRÅLE

Otryckt

Premiär: 18/12 -82

Spelad: 1882 o. -83

Pjäsförfattare: Selfrid Kinmansson, författarnamn dock ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "kom. i 1 akt, sv. or."

Längd: 94 s. enligt sufflörens handskrivna manuskript

Handling: Lätt moraliserande om att man bör gifta sig och skaffa barn, en ung man kommer till insikt. Frieri i slutet, överraskning. Talspråk, men ingen direkt realistisk ambition - trots uttryckta behov av "detta prosaiska som kallas bord och stolar, skedar och gafflar", för att kunna gifta sig (andra scenen).

EN RÄDDANDE ENGEL

Otryckt, men finns i ett maskinskrivet exemplar på Kungliga biblioteket (signum L4A:4:2:6), efterlämnat av författarens bror, Gustaf Mittag Leffler

Premiär: 15/10 -83

Spelad: 1883, -84, -85, -87 o. -88 (83:e gången 26/5!)

Pjäsförfattare: Anne Charlotte Edgren Leffler, "Anne Charlotte Edgren" utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Proverb i 1 akt af Anne Charlotte Edgren."

Längd: 62 s. (det maskinskrivna exemplaret 74 s.)

Handling: "Handlingen tilldrager sig hos Statsrådet." Om sällskapsliv och institutionaliserad kurtis. Vid en bal dryftar kvinnor tankar om kärlek, Arla och Gurli gör sina erfarenheter. Om förhållandet mellan könen och falskhet - äkthet. Om borgerskapets ambitioner och uppfostran av flickor. Även om att gå på teater och läsa romaner (för att få kunskap om världen). En dramatiserad novell. (För en analys, se avhandlingen s. 97 f.f.)

MELLAN BARKEN OCH TRÄDET

Otryckt

Premiär: 4/2 -84

Spelad: 1884

Pjäsförfattare: Ernst Lundqvist, men författarens namn ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Proverb i 1 Akt af Ernst Lundqvist"

Längd: 67 s. i sufflörens handskrivna manuskript

Handling: Ett nygift par bor med makens syster, vilket leder till svartsjuka. Systemen spelar paret ett spratt, vilket får de unga nygifta att komma varandra så nära som "barken och trädet" (se slutscenen). Språkligt realistisk. Balans i slutet - två par bildas. Handlar bitvis om en makas roll. Refererar till annan teaterverksamhet (amatörskådespeleri). Lång monolog i slutet.

MELLAN BJUDNINGARNE

Otryckt

Premiär: 4/1 -85

Spelad: 1884 o. -85

Pjäsförfattare: Frans Hedberg, men författarens namn ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Komedi i 1 akt af Frans Hedberg"

Längd: 107 s., "Spelar 40 minuter" enligt sufflörens handskrivna manuskript

Handling: "Handlingen i Stockholm hos Hjelm." Om könsroller ur en mans perspektiv, rör dagen efter bröllopet. Konversation, t. ex.: "Min gud, hvad jag är olycklig!" (andra scenen). Genom besök av en äldre, vis kvinna lär sig den unga nygifta frun att bli en god hustru (den äldre som en deus ex machina). Moraliserande, en demonstrativ försoning mellan makarna.

EN SÉANCE

Otryckt

Premiär: 15/11 -84

Spelad: 1884 o. -85

Pjäsförfattare: "Fröken Roos", troligen Mathilda Roos (indikerat av *Svenskt biografiskt lexikon*), författarnamn ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Skämt i 1 akt. Sv. or."

Längd: 72 s. i sufflörens handskrivna manuskript

Handling: Om hur en ung flicka får tillåtelse att gifta sig med en uppvaktande kavaljer samt om förnuftets seger över tankeläsningsseanser. Borgerskapstillvänd - förfinade "kongl. Sektern", som leder en seans, framstår som löjlig. Om att läsa tidning och intressera sig för hjärnans funktioner. Verklighetsideal. Talspråksambition, konversant.

FÖRLÅT MIG!

Otryckt

Premiär: 15/3 -86

Spelad: 11: e gången 30/9 -86, 17: e gången -87

Pjäsförfattare: Emelie Lundberg, författarens namn dock ej utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Kom. i 1 akt af Emilie Lundberg"

Längd: 102 s. i sufflörens handskrivna manuskript

Handling: "Scenen i Stockholm, tiden nuvarande." Ett nygift par har en konflikt som konkret rör städning av makens arbetsrum. En uppdykande vän bidrar till en vändpunkt: en "lätsad" försoning leder till en "äkta" (ger karaktären av en pjäs i pjäsen). Språkligt realistisk men psykologiskt problematisk (i viss mån dock svårt att avgöra ironisk halt i dialogen). Balans kvinna - man. Möjligen får kvinnan ge vika då det är hon som står för repliken "Förlåt mig!" - hon accepterar en kvinnoroll?

GRILLER

Otryckt

Premiär: 11/10 -86

Spelad: 1886

Pjäsförfattare: "Frk Ekell"

Underrubrik: "Kom. i 1 akt. Sv. or."

Längd: 87 s., "Spelar 44 minuter" enligt sufflörens handskrivna manuskript

Handling: Realistisk strävan, ska man låta sig fångas i "äktenskapets förhatliga råttfälla" eller ej (första scenen)? Kvinnoperspektiv, ironi? En kvinna omvärderar en friare och säger ja; sens moralen är att hon haft grillen som trott att hon skulle bli förtryckt, förolämpad och bedragen som gift. Hon har misskänt männen och därmed varit "en stygg flicka" (se slutscenen). Samtidigt om moraliskt slappa män och samtidens pessimism. Flirt med borgerskapet (adelsnamnet "Murkelstam", t. ex.) Även om att klä ut sig (sällskapspektakel omnämns). Viss parodi.

I TELEFON

Tryckt i Ernst Ahlgrens *Samlade skrifter*, VI, *Dramatik*, Stockholm, 1920

Premiär: 7/3 -87

Spelad: 1887

Pjäsförfattare: Victoria Benedictsson, men inget författarnamn utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Bagatell i 1 akt. Sv. or."

Längd: 46 s.

Handling: "Händelsen föregår på Häradshöfding Eskilssons kontor." Realistisk till språk och innehåll - trots det plötsliga frieriet i slutet? Vill lyfta fram sociala förhållanden och levnadsvillkor. Vad har en medellös ung kvinna utan föräldrar för möjlighet att påverka sitt liv? Kärleksförvecklingar i enaktaren flätas samman med denna frågeställning. (För en analys, se avhandlingen s. 105 f.f.)

DIAMANTBRÖLLOPET

Otryckt, av allt att döma. Handskrivet manuskript finns inte heller kvar i Kungliga teatrarnas arkiv.

Premiär: 21/1 -89

Spelad: 1889

Pjäsförfattare: "Oscar Wijkander", men inget författarnamn utsatt vid pjäsannonseringen

Underrubrik: "Tillfällighetsstycke i 1 akt med sång och dans af Oscar Wijkander" (Denna uppgift från Michal, *Tal- och sångpjeser...*)

Längd: ?

Handling: ?

LITTERATURFÖRTECKNING

Otryckt material

De 27 otryckta enaktarna som finns bevarade i form av sufflörens pjäshäften i Kungliga teaterns arkiv är ej medtagna i denna förteckning. De finns upptagna dels i pjäsförteckningen på sidan 15, dels i Appendix. Pjäsen *En räddande engel*, av Anne Charlotte Leffler, återfinns också i ett maskinskrivet exemplar på Kungliga Biblioteket (signum L4A:4:2:6).

Lagerström, Mona, kapitlet "Under toffeln", i hennes kommande doktorsavhandling med den preliminära titeln *1800-talets borgerliga drama som uttryck för ett klass- eller genusmedvetande. En studie i Bjørnstjerne Bjørnsons och Anne Charlotte Lefflers äktenskaps- och kärleksdramatik före Ett dockhem* (Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet)

Michal, Emil, *Tal- och Sångpjeser uppförde å Stockholms samtliga teatrar och öfriga lokaler spelåren 1863-1913*

Tryckt material

Agrell, Alfhild, *Dramatiska arbeten*, Stockholm, 1883

Ahlgren, Ernst, *Samlade Skrifter, Sjätte bandet, Dramatik*, Stockholm, 1920

Ahlström, Stellan, *Strindbergs erövring av Paris. Strindberg och Frankrike*, Stockholm, 1956 [Diss.]

Almqvist, Carl Jonas Love, *Amorina eller Historien om de fyra*, Stockholm, 1960

Almqvist, Carl Jonas Love, *C. J. L. Almqvist. Monografi. Samlad och utgifven för att lätta öfversigten och bedömandet af vissa bland tidens frågor*, Jönköping, 1844-45

Aston, Elaine, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London, 1995

Austin, Gayle, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Michigan, 1990

Benedictsson, Victoria, se Ahlgren, Ernst

Berggren, Jacob August, *100 charader*, Stockholm, 1871

Bjørnson, Bjørnstjerne, *De nygifte*, Stockholm, 1866

Bolin, Wilhelm, *Konungens guddotter*, Helsingfors, 1882

Brandell, Gunnar, *Nordiskt drama - studier och belysningar*, Uppsala, 1993

Brandes, Georg, *Den franske Aesthetik i vore Dage. En Afhandling om H. Taine*, Köpenhamn, 1870 [Diss.]

Brenner, Clarence D., i "Le développement du proverbe dramatique en France et sa vogue en XVIIIe siècle", s. 1-56 i *University of California Publications in Modern Philology* (red. Rudolph Altrocchi, G. D. Bonno, S. G. Morley, G. R. Noyes o. L. M. Price), vol. XX, Berkeley, 1942

Brockett, Oscar G., *History of the Theatre*, Boston, 1982

Brockhaus Enzyklopädie, band 13, Mannheim, 1990

- Brown, Janet, *Feminist drama. Definition and Critical Analysis*, London, 1979
- Burke, Peter, *Samtalskonstens historia*, Göteborg, 1995
- Bäckström, Edvard, *Edvard Bäckströms samlade skrifter, II, Dramatiska dikter*, Stockholm, 1890
- Carmontelle, *Proverbes et comédies posthumes de Carmontel*, Paris, 1825
- Case, Sue - Ellen, *Feminism and Theatre*, London, 1988
- Cederschiöld, Gustaf, *Om kvinnospråk och andra ämnen. Anteckningar och reflexioner*, Lund, 1900
- Charader*, Stockholm, 1814
- Charlotta, Hedvig Elisabeth, *Hedvig Elisabeth Charlottas dagbok*, del 1 (översatt och utgiven av Carl Carlson Bonde), Stockholm, 1908
- Collett, Camilla, *I de lange Nætter*, ett utdrag ur Colletts bok finns på s. 232-248 i *Fra gamle dage. Memoarer, dagbøger, salmer og dikt av kvinner ca. 1660-1880* (red. Elisabeth Aasen), Oslo, 1983
- Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms*, London, 1982
- Dahlerup, Pil, *Det moderne gennembruds kvinder*, Köpenhamn, 1983 [Diss.]
- Dahlgren, Lotten, *Frances von Koch*, Stockholm, 1933
- Dahlgren, Lotten, *Lyran. Interiörer från 1870- och 80-talens konstnärliga och litterära Stockholm*, Stockholm, 1913
- Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures* (red. Jaques Demougin), Paris, 1985-1986

Dixon, Peter, *Rhetoric*, London, 1971

Edmar, Anna, "Nanna Börjessons Fröken Elisabeth", *Meddelanden* (red. Sverker Göransson), nr. 4, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1989

Elam, Ingrid, "Esaias Tegnér - klassicist och nationalskald", s. 283-307 i *Den svenska litteraturen. Uppllysning och romantik, 1718-1830*, del 2 (red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc), Stockholm, 1988

Freytag, Gustav, *Die Technik des Dramas*, Leipzig, 1863, 1872 o. 1876

Fröding, G. H., *Paulines beundrare*, Stockholm, 1897

Geete, Anna Hamilton, *I solnedgången. Minnen och bilder från Erik Gustaf Geijers senaste lefnadsår (1840-44)*, del 1, Stockholm, 1910

Geete, Anna Hamilton, *I solnedgången. Minnen och bilder från Erik Gustaf Geijers senaste lefnadsår (1845-46)*, del 2, Stockholm, 1911

Gierow, Carl-Olof, *Documentation-évoction. Le Climat littéraire et théâtrale en France des années 1880 et "Mademoiselle Julie" de Strindberg*, Stockholm, 1967 [Diss.]

Goethe, Johann Wolfgang von, "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", s. 137-39 i *Werke*, band 6 (utg. Erich Trunz), Hamburg, 1965

Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Wahlverwandtschaften*, Uppsala, 1812

Goethe, Johann Wolfgang von, *Valfrändskap*, Stockholm, 1903

Hansson, Stina, *Salongsretorik, Beata Rosenhane (1638-74), hennes övningsböcker och den klassiska retoriken*, Göteborg, 1993

Heggestad, Eva, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, Uppsala, 1991 [Diss.]

Hesselaa, Birgitte, "Kan detektiver synge? Om den amerikanske dramaturgi - og om behovet for en anden", s. 41-58 i *Kritik 85*, København, 1988

Holm, Ingvar, *I en akt*, Lund, 1985

Holmquist, Ingrid, "Att söka lycksalighetens ö. Malla Silfverstolpe och salongskulturen", s. 32-55 i *Romantikens kvinnor. Studier i det tidiga 1800-talets litteratur*, (red. Birgitta Ahlmo-Nilsson, Eva Borgström och Ingrid Holmquist), Stockholm, 1990

Holmquist, Ingrid, "Kvinnligt och manligt i Malla Silfverstolpes salong", s. 34-46 i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1995: 2-3

Holmström, Kirsten Gram, *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1850*, Stockholm, 1967 [Diss.]

Horn, Vivi, *En fjärilslek. Emilie Högvists levnadssaga*, Stockholm, 1942

Höllerer, Walter, *Spiele in einem Akt. 35 exemplarische Stücke Herausgegeben von Walter Höllerer in Zusammenarbeit mit Marianne Heyland und Norbert Miller*, Frankfurt am Main, 1961

Ibsen, Henrik, *Samlede verker*, Oslo, 1978

Johannesson, Kurt, *Svensk retorik från Stockholms blodbad till Almedalen*, Stockholm, 1983

Knapp, Bettina L., *The Reign of the Theatrical Director. French Theatre 1887-1924*, New York, 1988

La Fontaine, Jean de, *Fables de La Fontaine*, Tours, 1867

La Fontaine, Jean de, *Fabler. Tolkning, inledning och noter av Gustaf Holmér*, Stockholm, 1986

Lagerroth, Ulla-Britta, "Almqvist och scenkonsten", s. 253-288 i *Perspektiv på Almqvist* (utg. Lagerroth och Bertil Romberg), Stockholm, 1973

Lagerroth, Ulla-Britta, "Geijers Skärslipargossen - en tableau vivant", s. 69-78 i *Geijer-jubileet i Uppsala 1983. Föreläsningar hållna vid symposium 12 och 13 januari 1983*, Stockholm, 1983

Lamm, Martin, *Strindbergs dramer, Första delen*, Stockholm, 1924

Lamm, Martin, *Det moderna dramat*, Stockholm, 1948

Lanham, Richard A., *A Handlist of Rhetorical Terms. A Guide of English Literature*, Berkeley, 1968

Lavallé, Théophile Sebastien, *Madame de Maintenon et la maison royale de Saint-Cyr*, Paris, 1862

Lenngren, Anna Maria, "Charader av Anna Maria Lenngren", s. 5-8 i *Axplockning på egen och främmande mark* (utg. av Carolina Sophia Ahlbom), Stockholm, 1865

Lenngren, Anna Maria, *Dikter. Med akvareller av Fritz von Dardel*, Malmö, 1955

Levy, Jette Lundbo, *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor: ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap*, Stockholm, 1982

Liebst, Bente, Merete Stistrup Jensen och Karen Klitgaard Povlsen, *Hjertets breve. Kvinders brevlitteratur i Danmark, Tyskland og Frankrig 1650-1920*, Ålborg, 1988

Linder, Gurli, *Sällskapsliv i Stockholm under 1880- och 1890-talen*, Stockholm, 1918

Linder, Sten, *Ernst Ahlgren i hennes romaner. Ett bidrag till det litterära åttitalets karakteristik*, Stockholm, 1930

Lyngfelt, Anna, "Anne Charlotte Edgren Lefflers *En räddande engel* - en enaktare med drag av 1800-talets tableaux vivants-tradition?", s. 161-166 i *Edda*, 1994:2

Lyngfelt, Anna, "Att förena blidhet med skärpa", s. 133-152 i *Det glömda 1800-talet* (red. Yvonne Leffler), Karlstad, 1993

Lyngfelt, Anna, "August Strindberg's One-Act Play *The stronger*", s. 56-62 i *Theatre Studies Publications*, Glasgow, 1991

Lyngfelt, Anna, "Den avväpnande förtroligheten", s. 27-34 i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 1992:1

Lyngfelt, Anna, "Den rätta kärleken kommer som en blix!", s. 12-17 i *Bulletin för Nordiska Teaterforskare*, Göteborg, 1991

Lyngfelt, Anna, "Enaktaren i Sverige 1870-90, en del av en kvinnlig dramatisk tradition?", s. 213-220 i *Litteratur og kjønn i Norden* (red. Helga Kress), Reykjavik, 1996

Lyngfelt, Anna, "Proverbes dramatiques-traditionens förhållande till det sena 1800-talets enaktare", s. 283-296 i *Nordica*, band 12, 1995

Lyngfelt, Anna, "Strindbergs *Den starkare*, ett moderniserat proverb", s. 82-97 i *Strindbergiana. Elfte samlingen* (red. Boel Westin), Stockholm, 1996

Lyngfelt, Anna, "Nanna Börjessons *Fröken Elisabeth*", se Edmar, Anna

Lönnroth, Lars, "Brages harpa - Geijer och den götiska renässansen", s. 261-282 i *Den svenska litteraturen. Upplysning och romantik, 1718-1830*, del 2 (red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc), Stockholm, 1988

Madsen, Børge Gedsø, *Strindberg's Naturalistic Theatre: its relation to French naturalism*, Seattle, 1962

Mansén, Elisabeth, *Konsten att förgylla vardagen. Thekla Knös och romantikens Uppsala*, Lund, 1993 [Diss.]

Marsolliers des Vivetières, B. J., *Ordspråk, förestälte uti comedier, öfversatte ifrån fransyskan*, del 1 och 2, Uppsala, 1772

Maugirard, Mme Victorine, *Les soirées de société ou Nouveaux proverbes dramatiques dédiés à la reine Hortense*, Paris, 1813

Mersan, du, och Sewrin, Charles Augustin de Bassompierre, *Les charades en action ou La soirée bourgeoise*, Paris, 1813

Meyers enzyklopädisches Lexikon, band 14, Mannheim, 1975

Müller, Adam, "Vom Gespräch", s. 27-48 i *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall im Deutschland*, Leipzig, 1816

- Musset, Alfred de, *En dörr skall vara öppen eller stängd*, Stockholm, 1928
- Musset, Alfred de, *Comédies et proverbes*, Paris, 1861 och 1888
- Ney, Birgitta, *Bortom berättelserna. Stella Kleve - Mathilda Malling*, Stockholm, 1993 [Diss.]
- Nolin, Bertil, *Den gode europén. Studier i Georg Brandes' idéutveckling 1871-1893 med speciell hänsyn till hans förhållande till tysk, engelsk, slavisk och fransk litteratur*, Uppsala, 1965 [Diss.]
- Nolin, Bertil, "Det moderna genombrottet", s. 178-199 i *Den svenska litteraturen. De liberala genombrotten, 1830-1890*, del III (red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc), Stockholm, 1988
- Nordensvan, Georg, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, band 1-2, Stockholm, 1917-18
- Nya charader och gåtor*, Uppsala, 1880
- Ollén, Gunnar, *Svensk amatörteaterhistoria 1865-1978*, Stockholm, 1979
- Olsson, Thomas, *Idealism och klassicism. En studie kring litteraturhistoria som vetenskap under andra hälften av 1800-talet med utgångspunkt i C. R. Nybloms estetik*, Göteborg, 1981 [Diss.]
- Ong, Walter J., *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Göteborg, 1990
- Ordbok öfver svenska språket utgifven af Svenska Akademien*, band 5, Lund, 1925

Paul, Fritz, "Strindberg og monodramaet", s. 283-295 i *Edda*, 1976:5

Pfister, Manfred, *Das Drama*, München, 1977

Pipping, Git Claesson, *Könet som läsanvisning. Georg Eliot och Victoria Benedictsson i det svenska 1880-talet, en receptionsstudie*, Stockholm, 1993 [Diss.]

Povlsen, Karen Klitgaard, "Mellan hovkultur och vardagsrum. Salongskulturen", s. 16-22 i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2, Fadershuset*, Höganäs, 1993

Quitard, Pierre Marie, *Proverbes sur les femmes, l'amitié, l'amour et le mariage*, Paris, 1861

Runeberg, Fredrika, *Anteckningar om Runeberg. Min pennas saga av Fredrika Runeberg* (utg. Karin Allardt Ekelund), Helsingfors, 1946

Ryum, Ulla, "Kan kvinder skrive dramatik?", s. 102-130 i *Teatrets kvinder* (red. Britta Lundqvist), Gråsten, 1984

Räftegård, Börje, "Salongernas prosa", s. 251-260 i *Den svenska litteraturen. Upplysning och romantik, 1718-1830*, del 2 (red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc), Stockholm, 1988

Sauter, Willmar, *Teaterögon. Publiken möter föreställningen: upplevelse-utbud-vanor*, Stockholm, 1986

Schmölders, Claudia, *Die Kunst des Gesprächs. Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie*, München, 1979

Schnetz, Dieter, *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*, Bern, 1967 [Diss.: Erlangen]

Silfverstolpe, Malla Montgomery-, *Malla Montgomery-Silfverstolpes Memoarer* (utg. Malla Grandinson), del II, Stockholm, 1914

Silfverstolpe, Malla Montgomery-, *Malla Montgomery-Silfverstolpes Memoarer* (utg. Malla Grandinson), del III, Stockholm, 1920

Steene, Birgitta, *August Strindberg. An Introduction to his Major Works*, Stockholm, 1982

Strindberg, August, *August Strindbergs Samlade Verk. Nio enaktare, 1888-1892*, del 33 (red. Lars Dahlbäck), Stockholm, 1984

Strindberg, August, *August Strindbergs Samlade Verk. Ungdomsdramer II. I Rom, Den fredlöse, Anno fyrtiåtta*, del 3 (red. Lars Dahlbäck) Stockholm, 1991

Strindberg, August, *Fadren, Fröken Julie*, Stockholm, 1986

Strindberg, August, "Om modernt drama och modern teater", s. 290-298 i *Samlade skrifter av August Strindberg. Likt och olikt. Sociala och kulturkritiska uppsatser från 1880-talet*, Sjuttonde delen, Senare bandet, Stockholm, 1913

Ståhlberg, Wilhelmina, *Brefställare för damer*, Stockholm, 1857

Svenska män och kvinnor, band 3 (red. Torsten Dahl), Stockholm, 1946

Svenska och franska charader (utg. Joh. C. Opphoff), Stockholm, 1823

Svenskt biografiskt lexikon, band 15 (red. Bengt Hildebrand), Stockholm, 1956

Svenskt biografiskt lexikon, band 16, (red. Erik Grill), Stockholm, 1966

Sylvan, Maj, *Anne Charlotte Leffler, En kvinna finner sin väg*, Stockholm, 1984 [Diss.]

Szondi, Peter, *Det moderna dramats teori 1880-1950*, Stockholm, 1972

Sørensen, Anne Scott, "Den litterære salon", s. 27-31 i *Edda* 1992:3

Tjäder, Per Arne, *Det unga Sverige. Åttitalsrörelse och genombrottsepok*, Lund, 1982 [Diss.: Göteborg]

Torsslow, Stig, *Edvard Bäckström och hans dramatiska diktning*, Göteborg, 1947 [Diss.]

Törnqvist, Egil, "Den starkare/The Stronger - a Monodrama", s. 64-70 i *Strindbergian Drama*, Stockholm, 1982

Törnqvist, Egil, "Den strindbergska enaktaren", s. 261-265 i *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature, 1870-1905* (red. Bertil Nolin och Peter Forsgren), Göteborg, 1988

Törnqvist, Egil, "The Modern(ist) One-Act Play", s. 175-198 i *Facets of European Modernism* (red. Janet Garton), Norwich, 1985

Törnqvist, Egil, *Transposing Drama*, London, 1991

Wilhelmy, Petra, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin, 1989

Wingren, Gottfried, *Svensk dramatisk litteratur under åren 1840-1913*, Uppsala, 1914

Wirmark, Margareta, *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, Stockholm, 1989

Öhrström, Eva, *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige, Göteborg, 1987 [Diss.]*

PERSON- OCH SAKREGISTER

- d'Abancourt, Willemain, 67
Agrell, Alfild, 11; 17; 23;
59; 60; 148
Ahlgren, Ernst (se även
Benedictsson), 18
Ahlström, Stellan, 36
allkonstverk, 50
Almqvist, Carl Jonas Love,
76; 97; 103
analysmetoder, 45; 46
antiteser, 125; 139
Antoine, André, 9; 72; 144
argumentativ funktion, 102
argumenterande, 117
aristotelisk dramastruktur, 46
Aston, Elaine, 55
Atterbom, Per Daniel
Amadeus, 63; 64; 77
Augier, Emile, 37
Austin, Gayle, 55
- Benedictsson, Victoria, 7; 11;
18; 29; 36; 38; 45; 59; 60; 83;
105;
117; 130; 141; 142; 148; 151;
153
Berggren, Jacob August, 66
Bergman, Bo, 59; 65
Bergström, David, 10
- Bjørnson, Bjørnstjerne, 22;
26; 60
Björkegren, Olga, 60
Bolin, Wilhelm, 17
Brandell, Gunnar, 29; 44; 45;
46
Brandes, Georg, 11
Braunerhjelm, Augusta, 27
Brecht, Bertolt, 115
Bremer, Fredrika, 59; 63
Brenner, Clarence D., 67; 70
brevkultur, 49
Brocket, Oscar G., 37; 44
Brown, Janet, 55
Burke, Kenneth, 55
Burke, Peter, 49
Bäckström, Edvard, 15; 16;
26; 27
Börjesson, Nanna, 26; 27
- Carinas ljus*, 15; 21; 169
Carmontelle, 67; 71; 73; 85;
130; 146
Case, Sue-Ellen, 29; 54
Cederschiöld, Gustaf, 54
charader, 65; 81; 146
Charlotta, Hedvig Elisabeth,
69
collage, 98

- Collé, Charles, 72
 Collett, Camilla, 64
 Cuddon, J.A., 8
 Curman, Calla, 60
- Dagmarateatret, 131
 Dahlerup, Pil, 38
 Dahlgren, Lotten, 61; 62
Den fredlöse, 11; 15; 21; 144; 170
Den starkare, 7; 10; 28; 32; 36; 41; 43; 47; 83; 130; 131; 144; 154
 determinism, 41
Diamantbröllopet, 7; 13; 18; 21; 182
 didaktisk, 24
Die Wahlverwandschaften, 75
 Dixon, Peter, 119; 131
 Dorvigny, Louis
 Archambault, 70
 Dramatiska teatern, 12; 13; 20; 24; 61; 82; 144; 147; 148
 Drottningholms
 teatermuseum, 13
 dubbelhet, 92
 dubblerande, 114
 Dumas den yngre, Alexandre, 37
 Durand, Madame, 67
- Edgren, Anne Charlotte (se även Leffler), 17
 Edholm, Erik af, 26
 Edmar, Anna (se även Anna Lyngfelt), 26
 Ecell, Frk, 18
 Elam, Ingrid, 63
En julgran, 16; 21; 23; 25; 173
En julnatt, 16; 171
En lektion, 25
En liten solstråle, 17; 21; 22; 23; 25; 178
En nyårsafton, 16; 20; 22; 171
En räddande engel, 7; 17; 19; 21; 23; 24; 25; 32; 83; 97; 150; 178
En séance, 18; 22; 25; 180
En timme på Blå porten, 7; 15; 21; 23; 24; 25; 32; 83; 85; 141; 149; 170
Evas systrar, 15; 22; 23; 167
 exemplum-tradition, 130; 154
- Fahlcrantz, C., 16
 Forsberg, Edvard August, 16
 framvisande, 95; 119; 127
 Freytag, Gustav, 45
 frieri, 22
 Fröding, G. H., 16
Fröken Julie, 9; 10
 fördelta roller, 65

- föreställningsanalys, 47
Förlåt mig!, 18; 21; 23; 25;
 180
Första maj, 15; 22; 25; 168
- Garnier, C. G. T., 70
 Geete, Anna Hamilton, 58;
 63; 77
 Geijer, Agnes, 63; 77
 Geijer, Anna-Lisa, 63
 Geijer, Erik Gustaf, 51; 59;
 63; 65; 77
 Geijerstam, Gustaf af, 10; 59;
 60
 Geijerstam, Karl af, 59; 60
 Genlis, Madame de, 67; 68;
 70; 71; 147
 Gierow, Carl-Olof, 36
 Goethe, Johann Wolfgang
 von, 40; 49; 50; 74; 146
 Gosse, Etienne, 68
Griller, 18; 21; 22; 23; 25;
 181
 Grote, Harriet, 62
 Grönstedt, Johan, 7; 15; 16;
 36; 45; 82; 83; 85; 86; 87;
 141; 149
 Gunlög, 17; 20
 Gustav III, 69; 146
 gåtor, 86; 93; 149
- Hallström, Per, 59
 Hansson, Ola, 41
 Hansson, Stina, 48
 Hedberg, Frans, 18
 Heggstad, Eva, 38
 Heidenstam, Verner von, 59;
 62
 Hesselaa, Birgitte, 55
 Hofmannsthal, Hugo von, 43
 Holberg, Ludvig, 63; 65
 Holm, Ingvar, 35; 38
 Holmquist, Ingrid, 38; 51
 Holmström, Kirsten Gram,
 50; 51; 74; 81
 Horn, Vivi, 78
 Hugo, Victor, 37
Hvarför?, 17; 21; 23; 25; 176
 Hwasser, Elise, 60
 Högqvist, Emilie, 78
 Höllerer, Walter, 35
- I Rom*, 11; 15; 21; 144; 169
I telefon, 7; 18; 21; 22; 32;
 83; 105; 151; 182
 Ibsen, Henrik, 11; 26; 48; 58;
 60
 intrig, 103; 127; 153
- Jensen, Merete Stistrup, 49
 jeux des proverbes, 66
 Johannesson, Kurt, 140
- Katarina II, 68
 Kerfstedt, Amanda, 17; 59;
 60; 148

- Key, Ellen, 59; 60; 61
 Kierkegaard, Søren, 11
 Kinmansson, Selfrid, 17
 klassiskt dramaturgisk tradition, 98; 113
 klimax, 97
 Knapp, Bettina L., 9
 Knös, Thekla, 63
 Koch, Frances von, 59; 62
 komedi, 23
 kommenterande samtal, 28
 komprimering, 156
 konfliktdramaturgi, 29; 33; 52
 kontrasterande bilder, 103; 114; 120; 124; 127
Konungens guddotter, 17; 21; 177
 konversationskonst, 49
 Kovalevsky, Sonja, 59; 60
 Kraemer, 77
 Kungliga teaterns arkiv, 13; 19; 39
 kvinnans ställning, 30; 32; 104; 115; 126

 La Fontaine, Jean de, 68
 la pièce bien faite, 44
 Lagerlöf, Selma, 60
 Lagerroth, Ulla-Britta, 51; 76
 Lagerström, Mona, 148
 Laisse, Madame de, 67; 70
 Lamm, Martin, 10; 36; 37

 Lanham, Richard A., 131
 Larsen, Nathalia, 10
 Lavallé, Théophile, 69
 Leffler, Anne Charlotte, 7; 11; 17; 24; 45; 59; 60; 82; 83; 97; 130; 147; 150
 Leffler, Gustaf Mittag, 98
 Lenngren, Anna Maria, 65; 66
Les charades en action ou La soirée bourgeoise, 78; 148
 Levertin, Oscar, 59; 60
 Levy, Jette Lundbo, 38; 125; 126; 127
 Liebst, Bente, 49
Lilla Nina, 17; 21; 23; 24; 25; 177
 Limmell, Fredrika, 56; 60; 61; 62
 Linder, Gurli, 57; 58; 60; 62
 Linder, Sten, 38
 Lindgren, Hellen, 60
 Lundberg, Emilie, 18
 Lundegård, Axel, 59; 60
 Lundqvist, Ernst, 18; 60; 82; 148
 Lyngfelt, Anna, 29
 Lönnroth, Lars, 51

 Madsen, Børge Gedsø, 36
 Maeterlinck, Maurice, 43
 Maintenon, Madame de, 53; 69

- Mannheimer, Carin, 129
 Mansén, Elisabeth, 63
 Marsolliers des Vivetières, B. J., 72
 Maugirard, Mme Victorine, 67
 Maupassant, Guy de, 103
Mellan barken och trädet, 18; 21; 23; 25; 82; 179
Mellan bjudningarne, 18; 21; 23; 24; 179
Mellan bröderne, 16; 21; 172
 Melsted, Henning von, 59
 Mersan, du, 78
 Michal, Emil, 14; 27; 86; 166
Min brorson, pedanten!, 16; 21; 174
 Molander, Harald, 17
 Molière, Jean Baptiste
 Poquelin, 39
 monolog, 105; 108; 112; 113; 114; 115
 motsatspar, 139
 Mouslier de Moissy, Alexandre Guillaume, 70
 Müller, Adam, 49
 muntlig kultur, 48; 54
 Murat, Mme la comtesse de, 67
 Musset, Alfred de, 85; 142

 naturalismen, 10

Nej eller ja?, 17; 21; 22; 23; 24; 25; 175
 Ney, Birgitta, 38
 Nolin, Bertil, 38
 Nordensvan, Georg, 27; 37; 60; 116

Också en förlofning, 16; 22; 25; 173
 Oehlschläger, Adam
 Gottlob, 64
 Ollén, Gunnar, 10; 41
 Olsson, Thomas, 38
 Ong, Walter J., 48
 ordlekar, 64
Ordspråk, förestälte uti comedier, öfwersatte ifrån fransyskan, 72
 Oscar I:s pjässamling, 78

Paria, 36; 41
 Paul, Fritz, 40
Paulines beundrare, 16; 22; 174
 performance-teori, 47
 Pfister, Manfred, 43; 46; 47
 Pipping, Git Claesson, 38
 pjäsförteckning, 15
 Povlsen, Karen Klitgaard, 49; 57
 proverb, 23; 26; 82; 97; 130; 143; 149; 150

- proverbes dramatiques, 51;
 66; 67; 82; 95; 146; 150
 Prytz, Alvide, 59
 psykologiska porträtt, 94

 Quérard, 71
 Quitard, M., 70

 realism, 37
 Richard A., Lanham, 119
Rococo, 17; 21; 25
Romeos Julia, 7; 28; 32; 47;
 83; 117; 141; 153
 Roos, Fröken, 18
 Rosseau, Jean-Jacques, 40
 Ruhe, Algot, 59
 Runeberg, Fredrika, 64
 Ryum, Ulla, 55

 salongskulturen, 56
Samum, 36
 Sauter, Willmar, 47
 schabloner, 104
 Schiller, Friedrich, 64; 65
 Schmölder, Claudia, 49
 Schnetz, Dieter, 43
 Schnitzler, Arthur, 43
 Schröder, Johan Henrik, 77
 Scribe, Eugène, 26; 37; 44
 Sewrin, Charles Augustin de
 Bassompierre, 78
 Shakespeare, William, 74

 Silfverstolpe, Malla
 Montgomery-, 38; 52; 56; 65;
 76
 Siri, 16; 22; 172
 Skandinaviska
 Försöksteatern, 10; 36
 slutpoäng, 73; 102
 Snoilsky, Carl, 60
 Soriau, E., 43
 språkliga klichéer, 121
 Staël, Madame de, 67
 Steene, Birgitta, 40
 Strindberg, August, 7; 8; 9;
 15; 35; 40; 43; 45; 46; 60; 83;
 130; 131; 141; 144; 154
 Ståhlberg, Wilhelmina, 48
 sufflörens pjäshäften, 13; 96
 Svältringen, 60; 148
Svärfar kommer, 7; 13; 15;
 20; 167
 Sylvan, Maj, 24; 60; 61
 Szondi, Peter, 40; 41; 42
 Sørensen, Anne Scott, 56
 sällskapsspektakel, 25
 Söderberg, Hjalmar, 45
 Södergran, Edith, 125

 tableaux vivants, 50; 74; 130;
 146
 tablåer, 77
 Taine, Hippolyte, 11
 teateraffischer, 13
 Tegnér, Disa, 63

Tegnér, Esaias, 63
Théâtre Libre, 9; 35; 43; 144
Tjäder, Per Arne, 38
Torsslow, Stig, 12; 15; 27
tragedin, 44
Törnqvist, Egil, 39; 40; 42;
46; 47

Ullman, Gustaf, 59
underhållning, 23; 62
underrubriker, 23; 26
upprepningar, 124; 127; 139
Uppsalakretsen, 63; 77
utklädning, 64
utopi, 115; 154

Valfrändskap (se även *Die
Wahlverwandtschaften*), 146
Varnhagen, Rahel, 54; 57
Verfremdungstanke, 115
vändpunkt, 112
värdinnerrollen, 59

Wied, Gustav, 10
Wieselgren, Oscar, 36; 37
Wijkander, Oscar, 16; 18
Wikström, Amélie, 60
Wilhelmy, Petra, 56
Wingren, Gottfried, 36
Wirmark, Margareta, 46

Zola, Émile, 11; 141

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet. Redaktörer: Stina Hansson och Lars Lönnroth

1. Hans-Erik Johannesson, *Studier i Lars Gyllenstems estetik. Hans teorier om författarskapets villkor och teknik t o m Barnabok*, 1978
2. Gerd Kvart, *Arbetsglädje och gemenskapstro. En studie i Josef Kjellgrens författarskap*, 1979
3. Sven Hugo Persson, *Från grymhetens till motståndets estetik. Peter Weiss tidiga författarskap och dramat Marat/Sade*, 1979
4. Thomas Olsson, *Idealism och klassicism. En studie kring litteraturhistoria som vetenskap under andra hälften av 1800-talet med utgångspunkt i C.R. Nybloms estetik*, 1981
5. Stina Hansson, "Afsatt på swensko". 1600-talets tryckta översättningslitteratur, 1982
6. Gunnar Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund*, 1981
7. Eva Lilja Norrind, *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Wilhelm Ekelund och Edith Södergran*, 1981
8. Sten Torgerson, *Översättningar till svenska av skönlitterär prosa 1866-1870, 1896-1900, 1926-1930*, 1982
9. Mayre Lehtilä-Olsson, K.G. Ossiannilsson och arbetarrörelsen. En studie i en ideologisk konfrontation, 1982
10. Brita Wigforss, *Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf*, 1983
11. Stina Hansson, *Svenskans nytta, Sveriges ära. Litteratur och kulturpolitik under 1600-talet*, 1984
12. Inger Månesköld-Öberg, *Att spegla tiden - eller forma den. Ola Hanssons introduktion av nordisk litteratur i Tyskland 1889-1895*, 1984
13. Ingrid Elam, "...i kärleken blott hjelte..." Den romantiska versberättelsen i Sverige 1820-1850, 1985
14. Stephen A. Mitchell, *Job in Female Garb: Studies on the Autobiography of Agneta Horn*, 1985
15. Saga-Marianne Norlén, *Novellsamlingen Kriser och kransar. Ett okänt prosaverk av Birger Sjöberg*, 1985
16. Sven Thorén, *I Zions tempel. Carl Michael Bellmans andliga diktning*, 1986
17. *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905*, red. B. Nolin & P. Forsgren, 1988
18. Stina Hansson, *Svensk brevskrivning. Teori och tillämpning*, 1988
19. Stig Hallgren, *Jean Paul och Sverige - en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800-1840*, 1988
20. Stina Hansson, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650-1720*, 1991
21. Yvonne Leffler, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, 1991
22. Håkan Bengtsson, *Konfrontation och försoning. En studie i Fredrik Ströms romanserie Rebellerna*, 1992
23. *Kritik och teater. En vänbok till Bertil Nolin*, red. T. Forser och S. Göransson, 1992
24. Ulla Evers, *Hettan av en gud. En studie i skapandetemat hos Edith Södergran*, 1992
25. Stina Hansson, *Salongsretorik. Beata Rosenhane (1632-74), hennes övningsböcker och den klassiska retoriken*, 1993
26. Rick McGregor, *Per Olof Sundman and the Icelandic Sagas. A Study of Narrative Method*, 1994
27. Birgitta Svensson, *Den omplanterade svenskheten. Kulturell självhävdelse och etnisk medvetenhet i den svensk-amerikanska kalendern Prärieblomman 1900-1913*, 1994.
28. Sten Torgerson, *Översättare av fiktionsprosa på den svenska bokmarknaden 1866-1900. En frekvensundersökning*, 1996
29. Anna Lyngfelt, *Den avväpnande förtroligheten. Enaktare i Sverige, 1870-90*, 1996

Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier

1. *Från fornyrdislag till fri vers. Studier framlagda vid Första nordiska metrikkonferensen.* Utg. av Sven Bäckman, Anita Kruckenberg, Eva Lilja. 1989
2. *Versmåit. Studier framlagda vid Andra nordiska metrikkonferensen.* Utg. av Eva Lilja, John Swedenmark, Kristian Wåhlin. 1991
3. *Metriken som tolkningshjälp. Metriska diktanalyser.* Utg. av Elena Dahl, Eva Lilja. 1993
4. David Kornhall, *Vers och tonaccent. Om den svenska tonala ordaccenten som poetiskt verkningsmedel.* 1994
5. *Metrik och modernism. Rapport från Tredje nordiska metrikkonferensen.* Red. Lars Huldén och Helena Solstrand-Pipping. 1993. (Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 584. Studier i nordisk filologi 72.)
6. *Rytmen i fokus. Studier framlagda vid Fjärde nordiska metrikkonferensen.* Utg. av Sven Bäckman, Eva Lilja, Bengt Lundberg. 1995

Historieskrivningen om enaktare i Sverige har utgått från Strindbergs egna ord, vilka implicerar att han genom påverkan från Théâtre Libre, i Paris, grundlade en ny dramatisk kortform i slutet av 1880-talet. Denna bild av enaktarnas uppkomst nyanseras i *Den avväpnande förtroligheten. Enaktare i Sverige 1870-90*, då den enaktstradition som redan fanns i Sverige presenteras.

I avhandlingen analyseras enaktare av Johan Grönstedt, Anne Charlotte Leffler, Victoria Benedictsson och Strindberg. En översikt av de enaktare som spelades på Dramatiska teatern, 1870-90, ingår också. För att förklara enaktarnas dramaturgi sätts pjäserna i förbindelse med salongskulturens numera bortglömda dramatiserande former, såsom proverbes dramatiques och tableaux vivants.

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga
institutionen vid Göteborgs universitet nr 29