

—— Birgitta Johansson Lindh, »'Like a wild fowl in a cage'.
Female experience in Anne Charlotte Leffler's *Elfván*«

—— A B S T R A C T ———

Anne Charlotte Leffler's play *Elfván* (The Elf) (1880) depicts a young woman's first alienating experience of marriage. The motif of the young woman's difficulties to fit the role as the governor's wife in a small Swedish town is connected to the motif of her growing up, including her first sensation of sexual desire. The aim of the article is to illuminate how the embodied experience of a young bourgeois woman is created in the play. The main character's emotions and bodily sensations are highlighted. The analysis also deals with narration of the young girl's desire to expose her uniqueness for others to recognize. It furthermore sheds light on the depiction of the emancipating power of the young girl's access to her biography, which contributes to the widening of her narrow social space as a young bourgeois wife. In so doing Iris Marion Young's and Adriana Cavarero's different angles to feminist phenomenology are combined.

—— Birgitta Johansson Lindh (PhD) is senior lecturer in Comparative literature and Theatre studies, University of Gothenburg. Her current research project goes under the title: »Emotion and liberation – sentimental and melodramatic elements in women's socio-realistic plays of the modern breakthrough«.

—— Keywords: Anne Charlotte Leffler, Modern Breakthrough, drama, feminism, lived experience, identity

—— <http://lir.gu.se/LIRJ>

————— ■

■ — Birgitta Johansson Lindh — ■

■ — »SOM EN VILDFOGEL I EN BUR«.

Gestaltningen av kvinnlig erfarenhet i

Anne Charlotte Lefflers Elfvan — ■

■ — Jag skref alltid under alla perioder af mitt lif och min utveckling ur min erfarenhet, höll mig alltid till det verkliga lifvet, sådant jag kände det, uppfattade det; [...] i den mening att jag alltid lade mina egna i andras själsrörelser; inre konflikter och stämningar till grund för min diktning. Jag kan därför säga, att mitt eget eller mina närmaste vänners lif mer eller mindre naivt mer och mer medvetet, skymtar fram i allt hvad jag diktat.¹

Så skriver Anne Charlotte Leffler om sitt författarskap i ett självbiografiskt utkast från 1890. Som citatet anger hämtar hon inspiration i både sitt eget och den närmaste omgivningens liv, vilket har behandlats både av Maj Sylvan och Monica Lauritzen i deras biografiska forskning om Lefflers liv och författarskap.² I sitt eget äktenskap upplever Leffler sig som »en vildfögel i en bur« och i pjäsen *Elfvan* skildrar hon just en ung hustru med konstnärlig läggning, som har svårt att finna sig tillrätta i äktenskapet och i den småborgerliga miljön.³

Den unga borgerliga kvinnans konfliktfyllda möte med hustrurollen gestaltas i många av Lefflers arbeten. *Elfvan* framstår som en del av den reflektion och analys av den giftasvuxna kvinnans position och möjligheter att leva sitt liv, som upptar Leffler i hela hennes författargärning och som kretsar kring kärlek, kvinnans kropp och rörelsefrihet. *Elfvan* (Älvan) sattes upp på Nya teatern i Stockholm med premiär den 11 september 1880 och är en adaptation av novellen *Runa*, som Leffler fick publicerad i *Ny illustrerad tidskrift* 1878.⁴ Motivet med den unga hustruns anpassningssvårigheter flätas samman med gestaltningen av en flickas övergång från barn till vuxen. Centralt är flickans första förnimmelse av ett erotiskt begär.

I den biografiska forskningen om Anne Charlotte Leffler binds handlingsreferat och kommentarer om hennes dramer direkt till hennes privata erfarenheter. I den här artikeln vill jag närma mig kopplingen mellan liv och dikt i *Elfvan* på ett annat vis. Som central författare bland de radikala åttitalisterna, sätter Leffler samhällsproblem under debatt i sin litteratur, och dramat har dessutom ett didaktiskt läsar- och publikutlåt. De personliga erfarenheterna av äktenskapet omsätts i en analys och en kritik av samhällets genusstrukturer.

rer och det didaktiska tilltalet vilar på intentionen att läsaren/åskådaren ska göra en koppling mellan sin livsvärld och dramat. Det är länken mellan subjektiv erfarenhet och analysen av samhällets genusnormer som jag vill lyfta fram i min analys av *Elfvan*. Som kvinna i den borgerliga samhällsklassen delar Anne Charlotte Leffler en social position med andra svenska borgerliga kvinnor i det sena 1800-talets patriarkala samhälle. Jag utgår alltså från att Leffler i *Elfvan* gestaltar levd erfarenhet utifrån den position som borgerlighetens genusnormer anvisade en ung borgerlig svensk kvinna i hennes tid och utifrån ett livsprojekt som gör att situationen upplevs som otillfredsställande. I min analys vill jag belysa hur gestaltningen av huvudpersonens handlingar och de andra personernas blickar på dem skildrar sådan erfarenhet, och visa att denna gestaltning strävar efter att förändra borgerliga unga kvinnors position i den sociala verkligheten. Dramat och karaktärerna är estetiska konstruktioner. Mimesisrelationen till positionen och en levd erfarenhet i det sociala rummet uttrycks därför via de författarstrategier som Leffler utvecklar i relation till dramatiken och teaterns konventioner.

I den första akten av dramat befinner vi oss på en mottagning i borgmästarens och Elfvens hem. Elfvan, den unga hustrun, som varit ute och vandrat i skogen kommer försent och försummar på så vis sina värdinneplikter. Akt två kretsar kring den mytologiska figuren Undine. I Fredrich de la Motte Fouqués novell från 1811 offerar denna vattennymf friheten i sin vattenvärld och gifter sig med en riddare för att få en själ. Novellen var oerhört populär under 1800-talet och motivet förekom i många scenversioner.⁵ I Lefflers pjäs är Undine motivet på en tavla som Elfvan sitter modell för. En baron som hon först råkat på i skogen är konstnären. I akt tre har Elfvan hals över huvud flytt från baronens slott, där hon nästan gett efter för hans erotiska närmanden. Hon lider ångerfulla kval innan hon försonas med borgmästaren och sitt äktenskap.

I *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* (1999) analyserar Mona Lagerström *Elfvan* med sikte på att visa hur pjästexten »speglar« den komplementaritetensideologi som var förhärskande i 1870-talets samhälle, med avseende på om dramat vidmakthåller eller revolterar mot nämnda ideologi.⁶ Lynn R. Wilkinson kom 2011 ut med monografen *Anne Charlotte Leffler and modernist drama. True women and new women on the fin-de siècle Scandinavian stage*. I den analyserar Wilkinson *Elfvan* för att visa Lefflers nyckelroll i den nya dramatik och teater som växte fram under de sista decennierna av 1800-talet, men också för att rekonstruera dialogen mellan dramatiker om äktenskap och kön under denna period.⁷ Genom att utgå från begreppet levd erfarenhet vill jag här betona hur dramat skildrar känslor och kroppslig upplevelse hos unga kvinnor i över-

gången mellan barn och vuxen. Jag menar att denna dimension är viktig att uppmärksamma för att synliggöra radikaliteten i dramats behandling av genusnormer och äktenskap.

— LEVD ERFARENHET OCH DET BERÄTTARBARA SJÄLVET —

När jag talar om borgerliga kvinnors position och erfarenheter gör jag det med hänvisning till den feministiska forsknings-tradition som tagit utgångspunkt i Simone de Beauvoirs fenomenologiska idéer i *Det andra könet*. Toril Moi betonar Beauvoirs syn på kroppen som en grundläggande situation och utgångspunkt för individens interaktioner med omvärlden. Kroppen både är en situation i sig och befinner sig i en sådan. Samhällets normer tilldelar individen ett kön beroende av hennes situation.⁸ Situationen och den ständigt pågående process där individens förståelse av sig själv och omvärlden skapas är socialt och historiskt betingade.⁹ Varje situation erbjuder ett mått frihet, och erfarenheten av den är förbunden med det projekt individen har i världen. Det sätt på vilket individen förstår sin situation och sina handlingar fångas i begreppet 'levd erfarenhet'.¹⁰ Det är med utgångspunkt i ovanstående som jag använder begreppet erfarenhet eller kvinnlig erfarenhet i analysen av *Elfvan*. Det jag undersöker är relationen mellan individens förståelse av sin situation och samhällets normer för borgerlig kvinnlighet, så som den gestaltas i Lefflers drama från 1880-talet.

Jag förenar Beauvoirs och Moïs fokus på kroppen med Iris Marion Youngs betoning av att erfarenheten upplevs och uttrycks via diskurser. Young understryker att all erfarenhet är medierad genom språk och symboler. Icke desto mindre finns aspekter av perception och handlingar som är konstituerade på annat sätt än lingvistiskt. Berättelser om erfarenhet, skriver Young, kan ses som ett specifikt modus av språklig praktik, som uttrycker subjektivitet. Det beskriver individers känslor, motiv och reaktioner, så som de påverkar och är påverkade av de sammanhang i vilka individerna befinner sig.¹¹ Jag betraktar *Elfvan* som en berättelse om sådan erfarenhet medierad genom det språk och de symboler som Anne Charlotte Leffler använder i sin dramatik och som influerades av tidens drama- och teaterkonventioner.

Young talar om genus som serialitet. En serie är ett kollektiv, vars medlemmar passivt förenas av den relation deras handlingar har till den sociala miljön.¹² Ordet serialitet ska understryka att kollektivet har en oorganiserad karaktär och avser rutinens och vanehandlingarnas nivå i den sociala existensen, vilken är normbunden och socialt strukturerad.¹³ Den sociala miljön har tilldelat individer som delar en serie en position som de måste hantera.¹⁴ I *Elfvan* intresserar jag mig för en position som tilldelats unga kvinnor som delar serien kvinna

och dessutom serien borgerlig samhällsklass. Att position delas av flera individer i en serie medför att subjektiv erfarenhet har en ideologisk strukturell dimension. Även om varje individ kan reagera och handla på olika sätt utifrån positionen finns också en gemensam grund för erfarenheten genom de likartade handlingar som riktas mot individerna i den.

Positionen ung borgerlig kvinna bestäms således utifrån samhällets normer och ideologiskt- materiella förhållanden. Med grund i de meningar, begränsningar och möjligheter som knyts till kvinnans situation bestäms *vad* hon är och utifrån detta hennes handlingsutrymme. Adriana Cavareros feministiska idéer bygger vidare på Hanna Arendts distinktion mellan den filosofiska bestämningen av *vad* någon är och *vem* någon är.¹⁵ Kvinnor är enligt Cavarero klämda mellan två typer av maktlöshet som berör både deras status som unika personer och definitionen av dem som kvinnor. I tillägg till den generella bristen på det hon kallar politiska scener, där en kvinna kan exponera sin unika personlighet genom handling och därmed visa *vem* hon är, finns den genomgripande symboliska ordningen, vilken definierar *vad* hon är, till exempel maka, mor, eller älskarinna, det vill säga något i relation till en man. Den patriarkala traditionen tenderar att reducera *vem* en kvinna är till *vad* hon är.¹⁶ Att skaffa utrymme för kvinnan att visa *vem* hon är har således en frihetlig dimension och kan bidra till en vidgning av den socialt bestämda position som kvinnan tilldelats.

Cavarero knyter identitet till en persons individualitet och för den är hennes livshistoria central. Hanna Arendt poängterar att människan, befinner sig i en konstituerande relation till andra människor, vilket Cavarero tar fasta på när hon påpekar att varje människa är beroende av en annan människa för åtkomsten av sin livshistoria, genom vilken hen får en känsla av att äga ett unikt själv.¹⁷ »The narratable self« är ett nyckelbegrepp i Cavareros idéer och det avser ett själv som korresponderar med livshistorien.¹⁸ Känslan av ett unikt själv åtföljs av ett begär efter den enhet som berättelsen om denna historia ger identiteten och den kan bara upplevas genom exponeringen för och i interaktionen med andra människor.¹⁹ Cavarero ser identitet som en »instabil och substanslös enhet« som varje människa har ett begär efter att känna.²⁰ Exponering för omvärlden är således nödvändig för upplevelsen av att äga ett unikt själv med en enhetlig identitet. Samtidigt exponeras människan för andras ord och handlingar, vilka är påverkade av diskursens bestämning av *vad* hen är.²¹ I min analys av *Elfvan* är Cavareros idé om människans begär att få sitt unika själv bekräftat och den frihetliga dimensionen som finns i att exponera *vem* en kvinna är redskap för att belysa den levda erfarenhet som skildras i dramat och för att visa hur dramat gestaltar en utvidgning av gränserna för den borgerliga kvinnans position.

— FLICKANS FRIHET OCH DEN BORGERLIGA
HUSTRUNS INSTÄNGDHET —

I första akten lyfts de normer fram som formar positionen för en ung borgerlig hustru. De representeras av de kvinnor som ingår i borgmästarens närmsta bekantskapskrets och som har samlats i borgmästarhemmet för att delta i en middagstillställning. Den unga fruns beteende kolliderar med kvinnornas förväntningar på henne redan innan hon gör entré. Elfvan borde ha agerat värdinna men är inte hemma för att ta emot sina gäster, och sällskapet beklagar borgmästaren: Han hade gjort bättre i att gifta sig med »en enkel, huslig flicka«. De poängterar också att en hustrus liv och vilja ska underordnas makens behov. När Elvan väl kommer skvallrar de om att hennes klädsel inte anstår »en allvarsam och väl uppfostrad flicka«. De ritar ut anständighetsgränserna och förväntningarna på hennes uppförande och utseende. De bevakar att hon håller sig inom den position som de rådande genusnormerna föreskriver för en ung fru. Hemkomsten från »strövtåg i skogen« kliver Elfvan rakt in i middagstillställningen.²² Hon är klädd i »en kort, enkel klädning« och har »en stor trädgårdshatt på hufvudet, och på armen en stor korg med stenar och mossa, som hon sätter ifrån sig vid dörren« (s. 11). Titelpersonen skildras som ett romantiskt naturbarn. Redan hennes naturmytiska namn markerar att hon är ett med naturen. Genom att gestalta henne så ställs natur och barndom å ena sidan, och kultur och vuxenhet å den andra, mot varandra. Mona Lagerström noterar motsättningen mellan inomhus och utomhus i pjäsen och knyter de karaktärer som är normbevakare till det förstnämnda och normbrytarna till utomhussfären som står för frihet, »naturens irrationella krafter« och »det förbjudna«.²³ För Elfvan betyder strövtågen i naturen dock bara frihet och den kontrasteras på flera sätt mot livet både i den borgerliga inomhus- och utomhusmiljön: »[K]ammarluften gör henne så beklämd« och inte heller den tuktade utomhusmiljön faller Elfvan i smaken. Att gå i allén, »några slag upp och ned« är »för stelt och enformigt för henne« (s. 7). Vändorna i allén blir en bild för en ung kvinnas känsla av fysisk instängdhet i den position som föreskrivs henne och strövtågen på »vilda skogsstigar« och i bergen ett uttryck för frihetslängtan (s.7).

Att gå från barn till vuxen kvinna representeras som en stympande upplevelse. När maken säger att äkta män brukar kalla sina fruar för »lilla gumman« säger Elfvan:

— Det har jag aldrig hört förr. Nu förstår jag också varför Harald inte ville att jag skulle vara vitklädd idag, och varför min svärmor sade, att jag borde sätta en spetsbarb på hufvudet. Man rässoonerar ungefär som kineserna, hvilka hustrur måste skära af sig håret. Men jag tänker inte skära af mig håret och jag tänker inte bli din »lilla gumma« (s. 15)

Hon deklarerar att hon vägrar att låta sig disciplineras och därigenom träda in i ett system som stänger henne inne. Genom att etablera titelpersonen som ett romantiskt naturbarn och ställa hennes beteende och upplevelser mot det borgerliga hustrulivet, kan den rörelsefrihet som Elfvan känner i skogen och bergen framstå som ett naturligt och friskt behov, medan de borgerliga genusnormernas snäva gränsdragningar i kontrast framstår som artificiella och onaturliga.

Det begränsade handlingsutrymmet för den borgerliga hustrun utmanas av Elfvens agerande. Det som hotar i naturen utanför stadens gränser, dit normbevakarnas blickar inte når, är sexualiteten. Kvinnorna på borgmästarens tillställning antyder att Elfvan har kärleksmöten med en baron på sina turer i skogen och de förhör sig med en av kvinnorna som bor granne med borgmästarparet huruvida hon besöker sin makes sängkammare. När borgmästaren säger att Elfvan aldrig har träffat baronen kan doktorinnan inte hålla tyst utan insinuerar att de visst träffas i hemlighet i skogen. Elfvan berättar då hur hon stött på baronen under en av sina skogsvandringar och följande samtal utspinner sig:

— ELFVAN:

[...] Jag satt alldeles ensam djupt, djupt in i skogen och ritade – då fick jag se något skymta mellan trädstammarna långt bort – jag höll in andan, jag trodde, att det var ett skogsrå allra minst – ja, vet ni, det såg riktigt spökligt ut först – och medan jag satt och stirrade på uppenbarelsen, fick jag helt oväntat en kyss

FLERA.

En kyss!

ELFVAN.

Ja, på handen.

ASSESORSKAN

Jaså – han började strax med att kyssa dig på handen?

ELFVAN

Ja, det gjorde han. Först blef jag så rädd, så att jag skrek till. Men sedan kysste jag honom tillbaka.

ASSESORSKAN

Jo, det var gentilt

FRÖKEN

Jag får verkligen säga --

[...]

ELFVAN

Jag kysste honom på de långa vackra öronen --

DOKTORINNAN

De långa öronen! Baronen --

ELFVAN

Men inte talar jag om baronen. Jag talar ju om hans vackra jagthund.

FLERA.
 Om hans hund! (Paus)
 DOKTORINNAN
 Men baronen själf --
 (s. 23–25)

Elfvens obekymrade syn på friheten i naturen ställs mot de borgerliga kvinnornas inställning. Samtidigt med deras räddhågsna fientlighet skildras också deras upptagenhet vid erotisk kärlek. Lagerström har noterat dubbelmoralen hos kvinnorna.²⁴ Gestaltningen tydliggör dessutom hur föreställningar om sexualitet dominerar det borgerliga livet och därmed orsakar instängdheten i den unga kvinnans position. Den kroppsliga frihet som Elfvan upplever i naturen betyder förbjuden sexualitet för kvinnorna runt omkring henne. Övergången från barn till kvinna skildras, via titelfigurens möte med middagsgästerna, som frihetslängtan och ett motstånd mot kravet på att sätta sin kropp i fängelse, att disciplinera den till stillhet och trångboddhet i en tillvaro som är hårt styrt av föreställningar kring sexualitet.

Den skarpa analys av den unga hustruns position som Elfvan levererar med jämförelsen av spetsbarben och håret som skärs av bryter igenom bilden av naturbarnet. Den tillhör inte det fria barnet i naturen utan en kosmopolit som tror sig veta något om andra kulturer. Elfvan är uppvuxen på resande fot i Europa tillsammans med sin far som var pianist och har andra kulturer än den svenska borgerliga som referensram. De skapar missförstånd och kollisioner med den småstadssvenska borgerlighet som hon har hamnat i. När Elfvan till exempel säger att hemmet med sina »igenklistrade fönster« på hösten och vintern kan kännas som ett fängelse tror hennes svärmor, prostinnan, genast att hon kritiserar sin make och henne själv: »Här i ditt trefliga hem, där du är omgivfen av idel kärlek och ömhet! det kan jag aldrig tro«, utbrister hon och Elfvan får förklara att hon bara beklagar sig över det svenska klimatet (s. 21). Den lilla borgerliga kretsen tolkar Elfvens agerande utifrån sin egen begränsade värld och de har svårt att kategorisera henne inom ramarna för sina egna kulturella normer. Det europeiska utifrånperspektivet medverkar till att visa inskränktheten i den svenska borgerligheten. Det belyser och, i brechtiansk mening, främmandegör borgerlighetens genusnormer. Erfarenheten av instängdhet i den unga hustruns position handlar inte bara om ett kroppens fängelse utan också om en begränsad tillgång till kunskap om omvärlden.

I berättelsen om mötet med baronen i skogen är Elfvens blick konstnärens. Hon säger att hon först uppfattat baronen som en spöklik uppenbarelse och ett skogsrå. Konstnärssinnet är ytterligare en sida av henne som går utanför den unga borgerliga hustruns position. Hennes pianospel och sång ställs till

exempel mot stickning, en sysselsättning som idealiseras av de borgerliga kvinnorna runt henne. Elfvan protesterar också mot att kallas »lilla gumman« för att det är »fult och prosaiskt«. I Elfvan knyts motiven naturbarnet och den känsliga konstnärssjälen samman och kombineras med europén på resande fot utan hemvist.²⁵ De föreställningar om utanförskap och en upphöjd blick på de vardagliga tingen som förknippas med detta romantiska idékomplex utnyttjas för att visa Elfvens känslighet och förfining som den borgerliga vardagen hotar att förstöra. Det gör henne till ett främmande element i den borgerliga miljön. Grevinnan anklagar borgmästaren för att ha fört en »liten vildfogel midt in i vårt fridfulla dufslag till samhälle« och jämför därefter Elfvan med en vacker kolibri som förrirat sig in i en hönsgård och blir ihjälhackad (s. 34). På så vis skildras inträdet i den borgerliga hustrurollen som en alienerande erfarenhet och som ett våld på en ung flickas känsliga natur.

Naturbarnet och kosmopoliten låter sig svårligen förenas i en psykologiskt- realistisk tecknad sammanhållen karaktär. Elfvens olika sidor skaver mot varandra och hon framstår som en konstruktion, sammansatt av estetiska idéer och schabloner i tiden, som Leffler placerar i den småborgerliga realistiskt tecknade miljön. Huvudpersonen fungerar som en katalysator som får den borgerliga giftasvuxna unga flickans eller hus-truns position och erfarenheter att framträda. I gestaltningen av mottagningen i borgmästarhemmet skapas ett rum, i vilket gästernas blickar på denna främmande varelse får brytas mot varandra på ett sätt som visar inskränktheten och hyckleriet kring den unga borgerliga kvinnans position. Med utgångspunkt i dramats grundläggande mimetiskt- realistiska nivå framställs middagen som en tillställning där Elfvan förväntas träda fram för det borgerliga kottariets blickar för att bli legitimerad som en av dem. Genom att komma försent, inte vara ombytt och hålla en intim ton till både sin svärmor, make och gäster markeras att hon inte har förstått vad tillställningen handlar om och vilken som är hennes position. Hon agerar som en flicka då hon förväntas att uppträda som en kvinna och hennes oskuldsfulla barnslighet poängteras.

Enligt Adriana Cavarero medför människans berättarbarhet och begär efter ett enhetligt själv att hon lägger sin identitet i händerna på andra. Denna konstituerande exponering för andra gör oss också sårbara. Att bli tilltalad och behandlad på ett sätt som inte tar hänsyn till *vem* en är kan upplevas som ett våld.²⁶ När Elfvan berättar om sitt liv med sin far, musikern, i Europa får hon berättelsen tolkad på ett främmande vis i kvinnornas kommentarer. De uppfattar det som att fadern har rest omkring för att roa sig och när Elfvan talar om det sköna Italien svarar de med att förknippa landet med omoral och banditer. Inte ens Elfvens namn har de förstått rätt. Assesor-

skan tror att det betecknar att hon är nummer elva i en syskonskara. Elfvan får inte sin berättelse och därmed inte sin identitet bekräftad av lyssnarskaran, snarare omformulerar de hennes berättelse med sina kommentarer. I slutet av akten, efter ett misslyckat försök att underhålla gästerna med en italiensk sång, blir Elfvan alltmer förtvivlad och hon drar sig undan kvinnornas sällskap. Grevinnan som just har anlänt till middagen fyller på berättelsen om Elfvens livshistoria genom att tala om händelser som inträffade när hon var ett litet barn och om hennes far. Hon avslöjar också att det var hon som gav Elfvan hennes namn. Elfvan blir glad över att ha träffat grevinnan som förstår henne, samtidigt som den äldre kvinnans iakttagelse om hur illa hon passar in i miljön »rycker lös marken« under hennes fötter och hon talar om sig själv som ett »ingenting als« (s 36f). I första akten iscensätts Elfvens sårbarhet inför middagsgästernas blickar. Samtidigt som den visar hennes begär att träda fram för att bli bekräftad i sitt nya sammanhang, framstår framträdandet också som en alienerande upplevelse. Den position som Elfvan tilldelas som borgerlig hustru, och som bygger på *vad* hon anses vara utan hänsyn till hennes individualitet och mognad, är henne främmande. Hon betar sig som ett barn men förväntas agera som en vuxen och hon söker bekräftelse för sin konstnärsnatur. Den negativa respons hon får när hon inte intar hustrupositionen får hennes självbild att vackla. Via Elfvan gestaltas en ung kvinnas känsla av vilshenhet i övergången mellan barn och vuxen men också den tillintetgörande upplevelsen av att pressas in i en position som innebär att individualiteten negligeras.

I sitt nya sammanhang söker Elfvan en position att interagera med omgivningen från som är förenlig med hennes livshistoria och självbild, det vill säga både hennes uppfattning om *vad* och *vem* hon är. Baronens som kommit till middagen tillsammans med sin syster, grevinnan, har vid deras möte i skogen kritiserat en teckning som Elfvan har gjort och hon talar nu om för honom hur olycklig hon är som älskar konsten men inte har »den ringaste förmåga att skapa något« (s. 41). Baronens avfärdar hennes idealistiska hållning till konsten och råder henne »att taga itu med livets prosa«, det vill säga nöja sig med livet som borgmästarhustru. För Elfvan är det högsta i livet att utvecklas och »att uträtta någonting«, men hon formulerar det som en fråga till baronen och visar på så vis att hon börjat vackla i den tron (s. 43). Också som samtalspartner om livsåskådning blir hon avfärdad, då baronen säger att hon är för ung för att kunna tillgodogöra sig hur han tänker. I baronens berättelse om henne blir hon avklädd sin intellektuella förmåga och tron på sitt konstnärliga skapande. När baronen så visar teckningen av hennes ansikte och ger henne erbjudandet att sitta modell svarar hon glatt ja, med orden »[h]vad vill ni använda mig till?« Baronens objektivering medför att Elfvan som nyss har känt

sig som ett »ingenting als« åtminstone blir ett användbart ting (s. 37). Elfvan känner också en samhörighet med baronen som hon förstår bättre än alla »hvardagsmänniskor« (s. 44). Trots att baronen förtingligar henne på ett sätt som inte stämmer med den självbild som orden om att vilja utträta något vittnar om, förenas hon med honom i sin känsla av att inte höra hemma i småstadens borgerliga krets. Hos baronen har hon hittat en person och en uppgift som kan bekräfta *vem* hon är på ett sätt som är förenlig med hennes självuppfattning. I hans erbjudande om att sitta modell, för en tavla med vattennymfen Undine som motiv, har hon hittat en position som stämmer med hennes hemhörighet i den konstnärliga världen och med hennes idealiserade syn på tillvaron. Elfvens samtal med baronen gestaltar erfarenheten av sårbarhet och mottaglighet för objektifiering på vägen mot att bli en vuxen kvinna.

— DEN UNGA KVINNANS EROTISKA
UPPVAKNANDE —

I akt två fortsätter iscensättningen av blickar på Elfvan och det är framför allt baronens och grevinnans uppfattningar om den unga kvinnan som erotiskt objekt som skildras. Men den unga Elfvens möte med känslor av erotisk natur gestaltas också från hennes eget perspektiv. Dramapersonerna diskuterar *Undine*-motivet, i tavlan som Elfvan sitter modell för. Baronens har sökt fånga ögonblicket då Undine har fått en odölig själ, det vill säga när hon »inte blott är vågornas dotter« utan älskar riddaren som bär henne i sina armar (s. 46). Baronens syster menar att han har fångat fel ögonblick i sagan:

— Här på tavflan – ser man blott den drömmande vågens dotter, som ännu inte funnit sig själf. Hennes själ har ännu inte vaknat till medvetet lif – hon har ännu inte lärt att älska som en verklig qvinna. Du har lyckats förträffligt med att återge detta själstillstånd – de där stora underbara ögonen äro verkligen förtrollande – denna fina, okroppsliga gestalt- allt är mycket bra – men själen – men kärleken – hvar ser du den. (s. 51)

Baronen ger henne rätt och de enas om att »det bästa« saknas. (s. 51) Kärleken till riddaren syns inte i Undines ögon men konstnären kommer fram till att det bara är bra:

— I samma ögonblick som Undine älskar som en vanlig kvinna så försvinner ju också det egendomliga hos henne. Om jag lade in kärlek i dessa underbara ögon – ja då skulle ju min tafla icke blifva något annat än en vanlig genre-tavla – en man som bär sin älskade öfver en bäck – ingenting vidare. (52)

För baronen ger det motivet en framåtblickande tidsdimension som den redan älskande kvinnan i armarna på mannen inte gör. Det är den erotiska kärlekens uppvaknande hos oskulden som tavlans motiv förebådar och som gör den konstnärligt intressant. Innan grevinnan riktar kritik mot sin brors sätt att fånga motivet står hon tyst en lång stund och betraktar tavlan. Därefter betraktar hon modellen, det vill säga Elfvan på samma sätt, och hon konstaterar att kärleken också saknas i hennes ansikte. Hon antyder därmed att baronen skulle ha ett erotiskt intresse i sin modell och påpekar att hon fortfarande är ett barn. Den unga oerfarna kvinnan är intressant för baronen både som konstnärligt motiv och som erotiskt objekt. Senare säger han om Elfvan:

— Förr eller senare skulle i alla fall den stund komma då hon inte vore något annat för mig än andra kvinnor, som jag en gång älskat! Nej en sådan kvinna som hon vill man egentligen inte älska och ega – sådana har man ju tillräckligt af – men hon är en sådan ypperlig typ, det är det intressanta hos henne – helt och hållet passionsfri, fast hon är så varmhjärtad och lätt hänförd. Hon har varit så oförsigtig, så tillmötesgående mot mig, att hvilken annan kvinna i hennes ställe skulle varit förlorad – men hon, hon – ja, det är besynnerligt, hon är som ett barn – ja, hon är en liten elfva, det är verkligen den bästa liknelse man kan hitta på. (s.72)

För baronen är Elfvens oskuld det åtråvärda hos henne och det som gör henne unik innan hon blir en i mängden bland alla andra kvinnor. Baronen beskriver Undine som »kvinnan i sin högsta, poetiska fägring«- ett »väsen, som först genom kärleken får en själ« och idealiserar därmed oskulden (s. 58f). Samtidigt äger hon en stark erotisk lockelse. Ambivalensen tar sig uttryck i baronens känslor för Elfvan. Samtidigt som han ser henne som passionsfri »jäser något farligt« i hans blod och han varnar sin syster för att få honom att göra »en galenskap« som att röva bort Elfvan och »älska henne [...] som – som – –« (s. 69f). Kopplingen som baronen gör mellan den erotiska kärleken och det att få »en odödlig själ« är till synes paradoxal men visar idealismens upphöjning av kroppsliga begär till en själslig dimension. Samtidigt klargörs att i hans attraktion till flickan som ännu inte blivit kvinna går idealisering och erotisering hand i hand.

När baronen lägger ut orden om Undine-motivet för Elfvan beskrivs den unga flickans erotiska uppvaknande som en spänning mellan två motstridiga krafter:

— Då finner han henne liggande helt lugn på den våta mossan vid randen af bäcken, som svämrat högt öfver sina

bräddar. Näckrosor ha trasslat in sig i hennes hår, det våta skummet, som stänker öfver henne, ger en egendomlig glans åt den mjuka saftiga huden. Bäckens kastar långa hvita armar om henne för att draga henne ned till sig - men riddaren släpper henne ej. Hon ser upp på honom med ett halft förskrämdt uttryck – tänk om han ej skulle hålla henne riktigt fast! (s. 45)

Striden mellan lust och rädsla hos den unga kvinnan är det erotiskt laddade och mannen tilldelar sig själv hjälterollen som den som förlöser flickan ur konflikten; den som får henne att älska. I grevinnans påpekande om baronens feltolkning i motivvalet gestaltas den vuxna kvinnans blick på Elfvan och i denna är det inte kärlek som syns i den unga kvinnans ögon. Den vuxna kvinnan ser snarare ett barns klara blick. Med grevinnans perspektiv ifrågasätts den tolkning av motivet som baronen presenterar och kopplar till sin egen attraktion för Elfvan. I sagan är kanske riddaren Undines räddare, men medierad genom en vuxen kvinnas erfarenheter, är han en man som bär bort ett barn. Baronens och hans systers blick på Undine-motivet kontrasteras och det kvinnliga perspektivet får företrädesrätt. Därigenom kritiseras den rådande genusdiskursens erotisering av den unga kvinnans renhet och oskuld.

Lynn R Wilkinson menar att Undine-motivet gestaltar ett splittrat subjekt. I hennes tolkning förebådar nymfens val av kärleken och en själ framför vattenvärldens begär och frihet de samvetsqual som Elfvan känner för sin önskan om oberoende och en konstnärskarriär men också för sin dragning till baronen.²⁷ I första akten kallar Elfvan emellertid sig själv för ett »ingenting als« och uttrycker att hon har slutat att tro på sin egen konstnärliga talang (s. 37). Jag menar att tavlan som baronen målar fungerar som en *mise-en-abyme* i relation till den andra akten i stort, där Elfvens sexuella uppvaknande är det centrala motivet. När borgmästaren, sårad och missnöjd åkt hem från baronens gods säger Elfvan: »Det är så underligt idag. Det förefaller mig, som om det vore slut med allting«. Grevinnan har iakttagit att Elfvan attraherats av baronen, och menar att han »borde ha aktat sig för att påskynda hennes utveckling« (s. 77). Replikerna signalerar att det är Elfvens barndom som är på väg mot sitt slut, och att den underliga känsla Elfvan har och som hon inte riktigt förstår är det erotiska begäret. Utanför baronens gods viner stormen. I den förförelses scen som följer senare i akt två kallar baronen yrvärdet för en högre makt som betvingat hennes vilja. Som Mona Lagerström har noterat parallelliserar ovädret den starka och oroande känslostorm som Elfvan upplever.²⁸ Scensekvenserna som beskriver Elfvens kamp med sitt erotiska begär har många melodramatiska drag. Elfvan som gett sig iväg hem i snöstormen för att försonas med sin make blir tvungen att vända om

på grund av ovädret. När baronen går för att ordna ett gästrum skjuter han först fram en gungstol till henne och hon »*gungar av och an. Stormen höres hvina skarpare än förut, man slår i dörrar och går i korridoren. För hvarje ljud häjdar hon sig i sin gungning och lyssnar med återhållen andedrägt*«. När hon säger att hon är så rädd att hon darrar, svarar baronen att det nog minsann spökar och att när naturkrafterna sammangaddar sig mot människan är det ingen idé att bjuda motstånd. Han fortsätter att med alla medel försöka manipulera henne in i ett erotiskt äventyr med honom, först genom att få henne att tro att hon redan begått ett äktenskapsbrott genom att visa att hon inte trivs i sitt äktenskap, och sedan genom att säga hon annars gör fel mot honom som hon fått att älska och sedan inte vill ge något tillbaka. Efter det att baronen dragit Elfvan intill sig störtar hon från honom. Mötet framställs som en fara som hon nätt och jämt räddar sig ifrån. Elfvan kan uppfattas som en 'virgin-in-distress', som kämpat för att fly men av olyckliga omständigheter förts tillbaka till den demoniske baronen. En sådan ung oskuld i en utsatt position hotad av en manipulativ skurkaktig person är ett i det närmste klichéartat melodramatiskt inslag både i 1800-talets litteratur och på teatern. Det är också den skräckromantiska stormen och den spöklika stämningen i det ödsliga godset i skogen, långt utanför stadens gränser. Tillsammans skapar de en hyperboliskt tecknad situation. Enligt Peter Brooks pekar sådana melodramatiska överdrifter på något mer än det bokstavligen. Tillspetsade situationer pekar ut över sig själva. De kan betraktas som expressionistiska gestaltningar och dramatiseringar av kroppsliga erfarenheter, extrema sinnestillstånd och moraliska konflikter.²⁹ Det melodramatiska gestaltningssättet av Elfvens upplevelser i akt två ger en skildring av den unga kvinnans första erotiska erfarenhet som en mycket dramatisk och omtumlande upplevelse för henne, något skrämmande som hon inte kan bemästra.

Juliet John skriver i *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture* (2001) att melodramats skurk symboliserar en mängd sociala fördärvligheter. Han är känslolös, hemlighetsfull, självisk och kalkylerande och personifierar därmed ren ytlighet.³⁰ I *Elfvan* är det framför allt den melodramatiska bovens antagonistiska position som utnyttjas för att skapa den tillspetsade situation som kan gestalta den kvinnliga huvudpersonens känslor. Baronens manipulativa och själviska drag symboliserar inte något moraliskt förkastligt. När Elfvan slitit sig ur hans armar och störtat ut står baronen kvar »*en stund, tyst med sänkt hufvud och korslagda armar*«. Han säger: »Nu är det gjordt! Och nu ville jag gifva hela mitt återstående lif, om jag kunde göra det ogjordt igen.« (s. 81) Hela andra akten har gestaltat hur han har kämpat med sin attraktion för Elfvan. Innan hon återvänder efter slädfärden har han börjat packa sin

koffert för att resa iväg och på så vis undvika att hon blir en kvinna av kött och blod för honom. »Tro mig du«, säger han till sin syster, »låt henne vara sådan hon är. En präktig typ« (s. 72). De manipulativa, själviska dragen bidrar till att den erotiska attraktionen gestaltas som betvingande också för baronen men till skillnad från Elfvan skrämmer inte känslostormarna honom. De melodramatiska elementen används således för att skildra erfarenheten av den erotiska attraktionens styrka och för att framhålla den som något i grunden ofrånkomligt mänskligt, men belyser samtidigt den oerfarna unga flickans utsatta position i relation till den äldre mannens maktövertag.

— EROTIK, ÄKTENSKAP OCH KÄRLEK —

I dramats sista akt återvänder Elfvan hem till sin man efter en dramatisk flykt, då släden vält med henne i en snödriva. Stormen har slutat vina när Elfvan kommer hem men hon är ändå inte lugn för hon är fast övertygad om att hon har begått ett brott bara genom att känna sig attraherad av baronen. Under den tre timmar långa färden hem tycker hon sig ha förändrats: »För tre timmar sedan var jag ännu mig själv – Då var jag ännu din hustru som höll av dig och gärna ville glädja dig! För tre timmar sedan! Det är mycket, mycket länge sedan!« (s. 89) Efter att ha hört en annan man bekänna sin kärlek utan att »förtörnas« och efter att ha känt »det lockande och tjusande i de framtidsbilder, han upprullar« kan hon inte längre vara borgmästarens hustru. Upplevelsen av det erotiska begäret och den brottsliga handling som känslan innebär gör äktenskapet med borgmästaren omöjligt för henne men grevinnan som inte har vågat låta henne ge sig iväg ensam i sitt upprörda tillstånd tar till orda i en rättegångsliknande scen och lägger skulden för Elfvens »brottslighet« på hennes make:

— Men låt oss vara fullt uppriktiga. Då ni begagnade er af ert inflytande öfver henne såsom hennes förmyndare och ende vän och bad henne blifva er hustru - var det då på er lycka eller på henne, som ni tänkte? (s. 94)

[...]

Hvad rätt hade ni att binda ett rikt utrustat och högstämdt barn vid ert torra, alldagliga lif? Hvad hade ni att bjuda en sådan kvinna, som hon? Och hur vågar ni beklaga er öfver, att hon icke älskar er, då ni inte ens hyste tillräcklig aktning för att vilja vinna hennes hjärta, innan ni tog henne till er hustru? (s. 95)

Grevinnan har tidigare gjort klart för baronen, via tavlans motiv, att Elfvens erotiska liv inte vaknat ännu – att hon är ett barn – och här gör hennes repliker klart att inte heller borgmästaren tagit någon hänsyn till Elfvens känslor vid giftermålet utan främst tänkt på sin egen kärlekslycka. I grund och botten

bygger hans handlande på samma tankemönster som kan utläsas ur baronens tolkning av Undine-sagan. Han sätter sig själv i riddarens position som den som ska väcka den unga flickans kärlek till liv. Känslor för en kvinna som inte är stort mer än ett barn i de båda männens tänkande och handlade lyfts fram. I grevinnans repliker framställs detta som ett övergrepp mot flickans känsloliv och kravet ställs att hon ska få vänta med att gifta sig tills hon är mogen för det. Därmed inbegrips också en diskussion om var övergången mellan flicka och kvinna borde vara och att denna bör ske på flickans premisser.

När borgmästaren inser att det är han som är den brottslige vill han släppa Elfvan fri, men tills hon kan stå på egna ben vill han att hans mor ska ta hand om henne som sitt eget barn. I den upprörda slutscenen när modern har vägrat att uppfylla sonens begäran kastar Elfvan sig för hennes fötter:

— Se på mig en gång till så som nyss! Tala till mig blott en enda gång, såsom min egen moder skulle talat till sitt felande, men ångerfulla och djupt olyckliga barn. Försök glömma, att jag förorättat dig, försök att glömma, att du är hans moder och låt mig för en enda gång få vara ditt barn. (Döljer sitt ansigte i prostinnans klädning) (s.103)

Elfvan ber här om att bli förstådd och förlåten sina felsteg och att bli sedd och älskad som den individ hon är och inte som hustru till borgmästaren. Prostinnan faller till föga och de omfamnar varandra. Lynn R Wilkinson menar att borgmästarens erbjudande att befria sin fru från äktenskapet var en betydande nyhet i den vanligt förekommande äktenskapsintrigen men Elfvens situation, i vilken hon bara har att välja mellan den osäkra relationen med baronen och ett äktenskap av plikt, gör hennes val att stanna hos sin make trovärdigt.³¹ I min läsning är nyheten i äktenskapsintrigen än mer radikal, för borgmästaren medger att Elfvan är ett barn och han erbjuder henne att få växa upp i en mors vård tills hon är mogen nog att själv välja sitt liv. Det är alltså ett helt annat alternativ än både flykt utomlands med en älskare och pliktäktenskap. Som tidigare nämnts menar Cavarero att det finns ett spänningsförhållande mellan *vad* en individ är och *vem* hen är i individens självuppfattning.³² När Elfvan vänder tillbaka till ett »stilla, obemärkt lif,« har hon accepterats både för *vem* och *vad* hon är av sin svärmor och sin make på ett sätt som stämmer med hennes självuppfattning (s. 104). Hennes man och svärmor har accepterat att hon ännu inte är en kvinna mogen för äktenskapet och svärmodern ser henne för *vem* hon är och inte som sin sons hustru i första hand.

I Elfvens egen tolkning av Undine-motivet antyds att efter det skrämmande erotiska mötet med baronen är hennes relation till maken förändrad:

— Och, ser du, då skall Undine aldrig mer gå till den där bäcken som sjunger så underligt lockande melodier; hon skall stanna hos sin make, och han skall hålla henne fast och skydda henne, då vågorna stänka upp öfver henne och vilja draga henne ned till sig. Vattnet i bäcken är så klart, ser du. Och vet du, hvarför jag tycker så mycket om det? Det är därför att det så vackert återspeglar skogen och himlen och stjärnorna och alt. Men det gör ingenting, det är i alla fall mycket bättre att aldrig gå dit, ty man blir så yr i hufvudet - man vet inte riktigt hvilket som är upp eller ned - och så kan hända, att när man ville uppåt så blir man i stället dragen nedåt - nedåt! Hu! Rädda mig! Hjälp mig! (s. 91)

Hon ger honom rollen som Undines riddare. Han ska skydda henne från att bäckens vågor drar henne ned henne i djupet. Elfvens tolkning kan läsas som en önskan om att den unga kvinnans erotiska begär ska härbärgeras i äktenskapets trygga famn. Mona Lagerström noterar att Anne Charlotte Leffler gestaltar Undine-sagan ur ett annat perspektiv än de män som har använt sig av motivet och att i hennes omgestaltning får Undine en själ först när hon själv älskar en man. Lagerström menar dock att denna man inte är borgmästaren utan att Elfvan offerar sig genom ett medvetet val, när hon går tillbaka till honom i dramats slut, och i bildlig mening tar Elfvan här sitt liv.³³ Liksom Wilkinson, som skriver att Elfvan går tillbaka till ett otillfredsställande äktenskap, tolkar hon alltså dramats slut som olyckligt för huvudpersonen. Både Wilkinson och Lagerström uppfattar den erotiska upplevelse Elfvan har med baronen som kärlek. De bortser också från den utveckling som Leffler låter både Elfvan och borgmästaren genomgå i tredje akten, och att »plikt, trohet och självförsakelse« har fått ny innebörd innan dramats sista repliker fälls. Det signaleras genom grevinnans handlande. När prostinnan gråtande omfamnar Elfvan skrattar grevinnan till nervöst och hon förklarar det med att hon annars skulle börja gråta över sig själv. Hon säger:

— Hvarför jag skrattat åt ett stilla, obemärkt lif, åt pligt och trohet och självförsakelse? Hvarför jag skrattat åt alt detta, min gud! Därför att jag aldrig lärt att tro därpå - därför att jag aldrig vetat hvad det ville säga - förrän i denna stund. (s.104)

Grevinnan lever i ett kärlekslöst äktenskap som hon tvingats tillbaka till efter en utomäktenskaplig förbindelse med en man som antyds vara Elfvens far, och scenen som hon bevittnar visar något som hon saknar, nämligen kärleksfull omsorg. När

Elfvan får ömhetsbetygelser för den hon är och hennes man är beredd att göra det som är bra för henne kan plikt, trohet och självförsakelse förstås som ömsesidiga åtaganden utifrån känslomässiga band mellan individer.

Elfvens process kan läsas som en flickas kamp för att få mogna till kvinna på sina egna villkor och för att bli accepterad för *vem* hon är. Via den erotiska erfarenheten har Elfvan tagit ett steg bort från att vara barn men inte mot att bli den rådande genusdiskursens kvinna. Cavarero skriver om begäret att få sin livshistoria återgiven av en annan person och därmed få individualiteten bekräftad.³⁴ Via borgmästarens acceptans av att hon är »ett högstämt och rikt utrustat barn« och svärmorderns vilja att älska Elfvan som den mor som hon har saknat har Elfvan fått sin livshistoria respekterad. Hon får därmed möjlighet att utvecklas till en kvinna som bekräftas för den unika individ hon är. Borgmästaren har insett och accepterat att det inte räcker med hans kärlek till Elfvan utan att hennes kärlek också måste vakna, det vill säga att hon måste bli kvinna först och sedan få »njuta livvets högsta lycka«. (s.100). För honom har hon blivit en individ med rätt att älska på samma villkor som han. »Nå, så med Guds hjälp då! Låt oss börja på nytt igen«, säger borgmästaren efter det att Elfvan tittat på honom med ömhet i blicken och sagt att hon inte tvivlar mer, varken på sig själv eller på honom (s. 105). I denna slutscen antyds en relation byggd på ömhet och respekt mellan två individer. Elfvan har fått sin individualitet och sitt egenvärde bekräftade och går in i äktenskapet på nya premisser. Cavarero skriver att ett patriarkalt samhälle tenderar att reducera *vem* en kvinna är till *vad* hon är och betraktar det interaktiva utrymme mellan individer, i vilket en kvinna kan framträda som individ, som en politisk scen.³⁵ Genom gestaltningen av Elfvens kamp för att få utvecklas från barn till kvinna på sina egna villkor med grevinnan som sakkörare, skapas i dramat en sådan politisk scen med anspråk på att vidga utrymmet i den unga borgerliga kvinnans position. ■

■ — NOTER —

1 Anne Charlotte Leffler: »Självbiografiskt utkast« i *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, red. David Gedin & Claudia Lindén, (Årsta, 2013), 151.

2 Monica Lauritzen: *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt*, Stockholm, Albert Bonniers förlag 2012; Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, Stockholm, 1984.

3 Lauritzen: *Sanningens vägar*, 169.

4 Lauritzen, *Sanningens vägar*, 180.

5 Mona Lagerström nämner t.ex. operorna *Undine* (1816) av E.T.A. Hoffmann och *Undine* (1845) av A. Lortzing. Hon påpekar också att Undine-motivet ligger till grund för H.C.

Andersens saga *Den lilla Sjöjungfrun*. La Motte Fouqués saga kom för övrigt ut i ny svensk utgåva 1873. (Mona Lagerström: *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* (Göteborg, 1999) 117).

6 Lagerström: *Dramatisk teknik och könsideologi*, 27

7 Lynn R. Wilkinson: *Anne Charlotte Leffler and modernist drama. True women and new women on the fin-de- siècle Scandinavian stage* (Cardiff, 2011).

8 Toril Moi: *What is a woman? and other essays*, (Oxford, 1999), 96.

9 Moi: *What is a woman?*, 74.

10 Moi: *What is a woman?*, 63–66.

11 Iris Marion Young: *Throwing like a girl and other essays in feminist philosophy and social theory*, (Bloomington, 1990), 12–13.

12 Iris Marion Young: *Intersecting voices. Dilemmas of gender, political philosophy, and policy*, Princeton 1997, 27

13 Young: *Intersecting voices*, 22–27.

14 Young: *Intersecting voices*, 25, 31.

15 Paul A. Kottman: »Translator's introduction« i Adriana Cavarero, *Relating narratives. storytelling and selfhood* (1997), övers. Paul A. Kottman, (London, 2000), viii, xxiv

16 Cavarero: *Relating narratives*, 58, 61.

17 Cavarero: *Relating narratives*, 20–21. »The unique existent« är svårt att översätta till en term på svenska som fungerar väl språkligt. Jag kommer därför omväxlande att använda 'människan' och 'personen'. Med Cavareros fenomenologiska utgångspunkt innebär »the unique existent människan i den form som hon framträder i världen för andra, det vill säga med sin kropp, inkluderande rösten, och med sina handlingar som visar vem hon är.

18 Cavarero: *Relating narratives*, 33–34. »The narratable self« är inte samma sak som »subjektet« vare sig som essens eller som format av en diskurs i relation till ett exkluderande 'utanför'. Det avser ett själv som står i relation till berättelsen om livshistorien som den unika individuella människan får tillgång till i sin helhet genom andra människors berättelse. Därför förändras detta själv och blir alltså vare sig stabilt eller färdigt under en människas livstid. Se Kottman: »Translator's introduction«, sidan xi – xvii, där Cavareros idéer om konstitueringen av ett »narratable self« ställs i relation till Judith Butlers teorier om subjektsformering.

19 Cavarero: *Relating narratives*, 12, 33.

20 Cavarero: *Relating narratives*, 35.

21 Kottman »Translator's introduction«, xx; Cavarero, *Relating narratives* 60. Cavarero refererar här till diskurs genom orden »point of view on the world, which claims to be neutral, but in reality conforms largely to masculine desires and needs«.

- 22 Anne Charlotte Leffler: *Elfvan. Skådespel i tre akter*, Stockholm; Z. Hæggströms Förlags-expedition 1883, 5. Fortsättningsvis anges sidhänvisningar till *Elfvan* i artikeltexten.
- 23 Lagerström: *Dramatisk teknik och könsideologi*, 110.
- 24 Lagerström: *Dramatisk teknik och könsideologi*, 112.
- 25 Maj Sylvan uppmärksammar att Leffler tog intryck av den rousseuism som kännetecknar 1880-talet och som bland annat tog sig uttryck i kontrasteringar av ett ytligt och konventionellt stads- och societetsliv å ena sidan och det fria förlösande livet i naturen å den andra. (Maj Sylvan: *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, (Stockholm, 1984), 41).
- 26 Cavarero: *Relating narratives*, 11, 63, Kottman, xix–xx.
- 27 Cavarero: *Relating narratives*, 111–112.
- 28 Lagerström: *Dramatisk teknik och könsideologi*, 119.
- 29 Peter Brooks: *The melodramatic imagination, Balzac, Henry James and the mode of excess* (1976), (New Haven & London, 1995), 55.
- 30 Juliet John: *Dicken's villains. Melodrama, character, popular culture*, (Oxford, 2001), 61f.
- 31 Wilkinson: *Anne Charlotte Leffler and modernist drama*, 115.
- 32 Cavarero: *Relating narratives*, 73.
- 33 Lagerström, : *Dramatisk teknik och könsideologi* , 124.
- 34 Cavarero: *Relating narratives*, 12, 33.
- 35 Cavarero: *Relating narratives*, 58, 61.
-