

LIVE HOV

Kvinnorollerna i antikens teater – skrivna, spelade och *sedda* av män

*Vad ska vi ha
kunskaper om kvinnorollerna i antikens
teater till? Här följer en kort
presentation av
forskningsfältet*

Antikens teater utgör det första kapitlet i vår gemensamma västerländska teaterhistoria och borde därför vara ett känt och viktigt ämne för alla som ägnar sig åt teaterforskning. Jag har emellertid ett intryck av att detta fackområde ofta uppfattas som något relativt avlägset och perifert; få studenter och forskarkolleger fördjupar sig i antiken – och ännu färre sysslar med denna epoks kvinnoroller. Med min framställning här avser jag därför att ge en kort presentation av själva forskningsfältet, och den är inte avsedd för experter utan för läsare som inte har något personligt förhållande till detta inledningskapitel i teaterhistorien.

Låt oss först dröja ett ögonblick vid artikelns tid, plats och tema. Samlingsbeteckningen 'antikens teater' omfattar både den grekiska och den romerska teatern och spänner därmed över en tusenårsperiod och ett världsrike. Mitt tema har satt fokus på kvinnorollerna – både som de lagts in i dramatiken och som de spelades på teatern. Ämnesområdet för artikeln är med andra ord omfattande, milt talat, och naturligtvis är det helt omöjligt att behandla det tillfredsställande på ett litet antal sidor. Jag ska därför tillåta mig att avslöja att jag i själva verket har skrivit åtskilligt fler, tillräckligt för att bli till en ganska omfattande bok med samma titel som artikeln. Det kommer nog att ta sin tid innan den kommer ut – härmed har den i alla händelser förhandsviserats.

För att kunna förmedla en viss insyn i detta stora ämne ska jag som utgångspunkt ta fyra grundläggande kategorier, vilka enligt min uppfattning betecknar viktiga aspekter rörande fenomenet 'kvinnor och teater'¹:

- kvinnor som roller på teatern
- kvinnor som aktörer på teatern (på scenen och 'bakom scenen')
- kvinnor som åskådare på teatern
- och – på ett mer överordnat plan:
- förhållandet mellan teaterns och samhällets kvinnoroller.

Om vi nu undersöker om dessa kategorier har någon relevans i samband med antikens teater, blir svaret ganska förbehållsamt. För såsom *roller* enbart var kvinnor förvisso närvarande i grekisk teater. Vi känner ju till en del av dessa kvinnoroller och vet att de ofta är mycket framträdande och intressanta. Som texter har de överlevt i tragedin och i de två komediformerna, den *gamla* och den *nya* attiska komedin. Deras karaktär och funktion ska vi återkomma till.

Ensidig praxis på männens arena

Som skådespelare fanns kvinnor däremot i stort sett inte på teatern, med den senromerska mimen som ett viktigt undantag. Men alla de litterära rollerna, tragedins och komedins kvinnor, Antigone, Medea, Fedra, Lysistrate och alla deras medsystrar spelades av män.



Figur 1. Skådespelare med mask och körmedlem färdigmaskerad som menad. Klockkrater, ca. 460–450 f.kr.

Det har inte fokuserats särskilt mycket på orsakerna till denna ensidiga praxis, men förklaringen är antagligen rätt och slätt att teatern var en politiskt betydelsefull institution i stadsstaten, och som sådan icke tillgänglig för uppträdande av kvinnor. Som bekant hade kvinnor i antikens Athen en ytterst marginell ställning i samhället, både socialt och politiskt, och teatern var som alla andra institutioner en arena som dominerades helt och hållet av män.²

Antikens teater byggde alltså på 'transvestism' i en grundläggande och genomgående form. Denna transvestism ser vi tydligt på flera vasnmålerier från 400-talet f.Kr., bland annat på de två exempel som återges här (som *fig. 1* och *fig. 2*). På det första vasnmåleriet håller den unge mannen för tillfället sin kvinnomask i handen, medan hans kollega till höger är helt kostymerad och maskerad som *menad* – eller backantinna. Han rör sig också som en *menad* i dynamisk utveckling. Ett liknande motiv syns på den andra vasen; det är en färdigkostymerad och maskerad skådespelare, som ser ut att markera rollens rörelser, och en annan som är i färd med att kostymera sig – här tar han på sig kvinnokostymens spetståiga kängor. Hans kvinnomask är av samma typ som

kollegans; den ligger för tillfället på marken, färdigpydd med den fastmonterade peruken, pyntad med ett hårband. Det band som skådespelaren själv har knutit runt sitt kortklippta hår tjänar antagligen som underlag eller skydd för masken.

De här avbildade männen i kvinnokostym illustrerar alltså vårt grundläggande faktum – kvinnors frånvaro som aktörer på scenen. För ordningens skull kan vi ju samtidigt konstatera att det inte heller *bakom* scenen på antikens teater fanns några kvinnor, inga kvinnliga dramatiker, regissörer, scenografer eller teaterledare. När det gäller ledning av teatertrupper utgör den romerska mimen åter ett undantag; det förekom att en sådan trupp leddes av en (kvinnlig) *archimima*.

Hur är det då med kvinnor som *åskådare* på teatern? Här måste kommentaren med nödvändighet nyanseras – och det är lättast att svara i omvänd kronologisk ordning. Vi vet nämligen att kvinnliga åskådare var närvarande på den romerska teatern, så som det bland annat framgår av följande utdrag ur en prolog av Plautus, ur komedin *Poenulus*:

Låt ammorna passa småbarnen hemma,
låt dem inte ta med sig dessa till föreställningen,
ty ammornas mjölk kan komma att sina, och då
svälter barnen ihjäl,
eller skriker som små getter efter föda.
Giftna kvinnor ska stillsamt åse föreställningen,
skrattna försiktigt,
dämpa sitt högljudda kvitter,
ta med sig sitt struntprat hem
och inte vara en plåga för sina män både här
och där. (v. 28-35)

Sådana var alltså förhållandena på Plautus' romerska teater, några hundra år före vår tideräkning. Förhållandena under den grekiska teaterns storhetstid (400- och 300-talet f.Kr.) vet vi däremot för lite om, källorna är så bristfälliga och gåtfulla att det finns en lång forskningstradition som diskuterar denna fråga. Några anser att kvinnor *hade* tillträde till teatern som publik, andra anser att de inte hade det. Nya bidrag i denna debatt publiceras hela tiden, men gåtan är fortfarande olöst – och antagligen går den inte heller att lösa med mindre än att det dyker upp nytt källma-

terial. Några citat kan illustrera vad slags källor det handlar om. Det ena är den välkända men ganska sena och förmodligen anekdotiska berättelsen om Aischylos liv, där det berättas att kören i hans tragedi *Eumeniderna* uppträdde så skräckinjagande "att barn svimmade och kvinnor fick missfall".³ Detta skulle alltså tala för att kvinnor var närvarande, medan följande replik ur Aristofanes komedi *Thesmophoriestegen* snarare tycks tala emot:

Så snart våra män kommer hem från teatern,
ger de oss misstänksamma blickar och börjar att
genomsöka huset
för att se om de finner en älskare gömd (v 395-97)

Frågan om kvinnors närvaro eller frånvaro är faktiskt av stort intresse – inte minst satt i relation till den fjärde kategorin på vår lista, alltså förhållandet mellan teaterns och samhällets kvinnoroller. För om kvinnor fanns i publiken, då konfronterades de direkt med teaterns kvinnoroller, som på många sätt borde ha skiljt sig starkt från 'verkliga' kvinnors liv. Dessutom har de kunnat lyssna till texter som dels kritiserar kvinnor i krassa vändningar, dels försvarar och förstår dem. Vad har då 'verklighetens' kvinnor tänkt och känt rörande sina egna roller?

Om man däremot tänker sig att kvinnor *inte* fanns i publiken, då dominerades den grekiska teatern alltså helt och hållet av män. Detta antyder jag ju också i titeln till denna artikel: kvinnorollerna både skrevs, spelades och sågs av män.

Hennes historia

Med denna formulering har jag egentligen inte tagit ställning till frågan om eventuella kvinnliga åskådare. Ty den uppmärksamme läsaren har säkert noterat att ordet 'sedda' i min titel – *sedda* av män – har skrivits kursivt, som en liten signal om att detta ord ska uppfattas i en utvidgad bemärkelse. Att 'se' kan också betyda att 'uppfatta', och oavsett om kvinnor var närvarande på teatern eller inte, så var det män som avbildade vad de hade sett, och som på olika vis kommenterade det skriftligen. Ett centralt metodproblem ankny-



Figur 2. Skådespelare med mask och körmedlem färdigmaskerad som menade. Klockkrater, ca. 460–450 f.kr.

ter därför till undersökning av antikens kvinnoroller: allt tillgängligt källmaterial – både bildkällor och skriftliga källor – härrör från män. Det är mäns värderingar och mäns formuleringar som vi möter i alla sammanhang; det är också män som har bestämt vad som var värt att behandla och beskriva, och vad som senare skulle bevaras för eftervärlden. Som historiker är man tvungen att basera sig på *history*, även om man primärt önskar instifta den saknade *herstory*.

Denna ordlek härrör från amerikansk feministisk teori och har med tiden blivit ett slags fackuttryck. Självklart används det generellt om feministisk historieskrivning, men passar lika bra på teaterhistoria speciellt. Här får vi emellertid konstatera att den feministiska teaterhistorieforskningen hittills är ett relativt outvecklat fält. För ordningens skull ska jag nämna vissa internationellt publicerade artiklar och böcker angående denna disciplins teoretiska och metodiska grundval, företrädesvis ett par artiklar i nyare antologier som *Interpreting the Theatrical Past* och *Critical Theory and Performance*.⁴ Som redan nämnts är emellertid antikens teater ett område som länge varit ganska försummat av forskare med bestämd inriktning på teatern, och jag känner



Figur 3. Elizabeth Barry som Fedra, London 1777.



Figur 4. Marie Geistinger som Den sköna Helena, Wien 1865.



Figur 5. Edith Roger (höger) som Medea och Jorunn Kikener som Kreusa i Birgit Kullbergs balett *Medea*, Oslo 1955.

till endast några få exempel på feministisk teaterforskning om antiken. Det handlar bland annat om första kapitlet av Sue-Ellen Case: *Feminism and Theatre* och det andra kapitlet av Leslie Ferris: *Acting Women. Images of Women in Theatre*⁷

Annars är det forskare från andra facktraditioner som arbetar inom detta fält, först och främst klassiska filologer. En av dem är professor i Tromsø och heter Synnøve des Bouvrie. 1990 gav hon ut sin doktorsavhandling *Women in Greek Tragedy. An anthropological Approach*, vilken härmed rekommenderas. I övrigt vill jag uppmana intresserade att söka i bibliografier och baser på Helene P Foley och Froma I Zeitlin – där kommer de att finna en rad artiklar som belyser temat kvinnor i grekisk teater, särskilt kvinnors plats och funktion i dramatiken.⁶

Kvinnoroller?

Efter denna korta kommentar om facklitteratur och forskningsfront ska vi mer konkret återvända till kvinnorollerna. Detta är alltså vår teatertraditions första kvinnoroller – förebilderna för kvinnoroller i alla senare epoker (bortsett från medeltiden), med otaliga versioner och varianter både i det talade dramat,

operan, operetten och baletten, från renässansens till idag. Stora delar av den senare teaterrepertoaren kan med andra ord ses som en reception av det antika dramatiska materialet, och vi ska unna oss en glimt av denna intressanta receptions historia (fig. 3, 4 och 5). Exemplen visar en engelsk Fedra från 1777, i Mrs Barrys vörtnadsbjudande framtoning; en tidig operettversion av den sköna Helena, från de första uppsättningarna av Offenbachs operett på 1860-talet; och två norska danserskor i Birgit Cullbergs *Medea*, från en uppsättning på 1950-talet.

Dessa tragiska kvinnoöden har behållit sina ursprungliga namn, och kan alltså lätt kännas igen också i moderna versioner. Komedins kvinnoöden har däremot skiftat namn på vägen genom teaterhistorien. Medan de hos Plautus och Terentius hette Sostrata, Scapha, Pardalisca och Pamphila, heter de Célimène och Dorine, Marcellina och Rosina, Magdelone och Pernille i den långa och relativt stabila komeditraditionen, vilken går via *commedia dell'arte* till Molière, Holberg, Goldoni, Beaumarchais och vidare i otaliga nyare lustspel. Som vi kommer att se, bör också dessa betraktas som variationer på antika förebilder.

Kvinnorollerna fördelar sig relativt övermåttligt på ett begränsat antal verk, bevarade

ur 6-7 dramatikers produktion: de 32 tragedierna av Aischylos, Sofokles och Euripides och de 11 komedierna av Aristofanes (från grekiskt 400-tal), från romersk tid de 27 komedierna av Plautus och Terentius (ca 230 till 160 f Kr). Till det kommer 6-7 större och mindre fragment av Menanders grekiska komedier (och Senecas 9 romerska tragedier, vilka emellertid knappast har uppförts på teatern).⁷

Aristofanes är faktiskt av speciellt intresse i detta vårt sammanhang, eftersom tre av hans komedier kan betraktas som 'kvinnopjäser' i den meningen att vi där möter olika kvinnogemenskaper som vänder sig mot manssamhällets normer och institutioner med en klart formulerad önskan om att förändra sakernas tillstånd.

Det råder emellertid stor oenighet om dessa tre styckens 'egentliga' tendens. Några anser att kvinnornas radikala planer och argument företrädesvis har en komisk funktion, som en bild av det absurda och löjligen med 'omvända världen', andra – däribland jag – anser att styckenas grundläggande idé och också delar av själva dialogen kan vara uttryck för en bestämd 'feministisk' reflektion hos dramatikern. De tre pjäserna är *Lysistrate*, säkert den mest spelade av antikens komedier, samt de mindre kända *Thesmoforiazousai* (Thesmophoriefesten) och *Ekklesiazousai*, ofta översatt som 'Kvinnornas folkförsamling' eller liknande. Läs dem själva – det är förbluffande vad som faktiskt sägs om manlig dominans och om mäns versus kvinnors natur.

Medea och andra försmådda kvinnor

Den som ämnar utforska kvinnorollerna i antikens teater, bör självklart läsa den bevarade dramatiken i dess helhet. Med en sådan läsning som grund ska jag härmed försöka förmedla ett litet intryck av kvinnorollerna utifrån typer, teman och tendenser. Först om tragedin. Innehållsmässigt baserar den sig som vi vet på epos- och mytdiktningen, och det är en öppen men häftigt omdiskuterad fråga om dramatikers kvinnogestalter ska uppfattas som besläktade med samtidens 'verkliga' kvinnor eller om rollernas funktion och ställning

tillhör en fundamentalt annorlunda och fiktiv verklighet. Några anser också att gestalterna i det grekiska dramat knappast ens kan uppfattas som individuella karaktärer, utan att deras reaktioner och öden snarare har en symbolisk funktion i dramats förmedling av vissa insikter med vital betydelse för den sociala gemenskapen.

Som teaterforskare väljer jag emellertid att uppfatta dessa kvinnogestalter som *roller*, tolkade av skådespelare och visade för publik både under dramatikers samtida och under senare epoker. Repertoaren omfattar både unga, medelålders och gamla kvinnor, med stor variation inom var enskild åldersgrupp. De medelålders och gamla kvinnorna framställs nästan alltid som hustrur och mödrar, och mödrfunktionen framhävs starkt. De gamla kvinnorna möter vi dessutom som ammor och barnpigor, gärna som hjältinnans förtrogna – en funktion de behåller i senare europeisk dramatik. De helt unga kvinnorna figurerar nästan alltid som döttrar i samspel med både mödrar och fäder. Däremot förekommer de nästan aldrig som mäns tillbedda eller 'käreistor', och kärlek i romantisk mening framställs ju heller inte på scenen i grekiskt 400-talsdrama. Visserligen möter vi många älskande och passionerade kvinnor, speciellt hos Euripides. Men dessa kvinnors kärlek besvaras så att säga aldrig inom dramats ramar, och ofta är kärleken undertryckt eller omvandlad till bitterhet och hatisk förtvivlan. Den mest kända av försmådda kvinnor är självklart Medea.

I den klassiska tidens grekiska tragedier och komedier är kvinnorollerna – i likhet med mansrollerna – relativt jämnt fördelade på de olika åldersnivåerna, och deras dramatiska funktion är varierad på motsvarande sätt. Från och med den romerska komedin förändras emellertid kvinnorollernas sammansättning och karaktär radikalt, och resultatet blir en långt mer stereotyp rollfunktion. Huvuddelen av kvinnorollerna kommer nu att ligga på de *unga* kvinnorna, som nästan uteslutande definieras i relation till dramats män – till en del som deras döttrar, men först och främst som deras käreistor eller älskarinnor. Detta gäller både för de allvarliga och för de lättare



Figur 6. Kvinnomasker – hetärer och unga flickor – från den nya grekisk-romerska komedien.

genrerna i senare västerländsk dramatik. I komedin möter vi dessutom en annan kategori inom gruppen unga kvinnoroller, nämligen tjänarinnorna. De kan också vara tilldragande och eftertraktade, men framför allt är de dramaturgiskt viktiga som medsammansvurna i intrigens planläggning och genomförande.

Erotisk potential

Dessa nya tendenser visar sig alltså först i Plautus' och Terentius' romerska komedier, baserade på Menander och andra grekiska förebilder. Nu framhävs kvinnorollernas erotiska potential som en viktig kvalitet, som vi känner den från senare europeisk dramatik – medan sådana aspekter knappast nämns i grekisk tragedi.⁸ Kvinnlig skönhet exempelvis omtalas sällan i tragedin – med 'den sköna Helena' som uppenbart undantag – men ingår mycket ofta i komedins dialoger. Det är mycket tydligt att denna kvalitet så att säga per definition knyts till ungdom, men det står samtidigt klart att kvinnor kan uppnå mycket med hjälp av smink och smycken, parfym och hårprydnader.

De unga kvinnorollerna i komedin är antingen tjänsteflickor eller mer eller mindre ärbära representanter för *hetärernas* stora skara, varav några visar sig vara fullt acceptabla borgardöttrar som blivit bortbytta eller bortförda av sjörövare när de var små. Den ursprungligen feltolkade identiteten ger självklart upphov till dramaturgiskt effektiva scener, med det lustiga eller rörande igenkännandet – *anagnorisis* – som komedins höjdpunkt. Kvinnorollerna och med dem kärleksintrigerna är med andra ord mycket viktiga för komediernas framåtrörelse och för dramaturgin, och många av rollerna är levande och markanta karaktärer.

I stort sett är det kvinnovärldens yta vi här konfronteras med, men enstaka kvinnor i komedierna får också ge uttryck för viktiga sanningar. Det gamla tjänstehjonet Leæna (i Plautus' komedi *Curculio*) framför till exempel ett djupt känt ode till vinets lov, och den gamla Syra i Plautus' *Mercator* yttrar sig med poäng och engagemang om bristande jämlikhet i äktenskapet:

Gudarna ska veta att det är hårda regler de stackars kvinnorna lever under, långt mer orimliga för dem, stackarna, än för männen.

Om mannen tar till sig en sköka, dold för hustrun, straffas han alls inte, ens om hustrun får veta det.

Men så snart hustrun bara sätter sin fot utanför huset, i hemlighet, vips har mannen ett skäl till att skilja sig från henne.

Om ändå samma lagar gällde för hustrun som för mannen!

En god hustru är tillfreds med én man, varför kan inte mannen nöja sig med én hustru?

Gudarna ska veta att om män som är otrogna i det fördolda

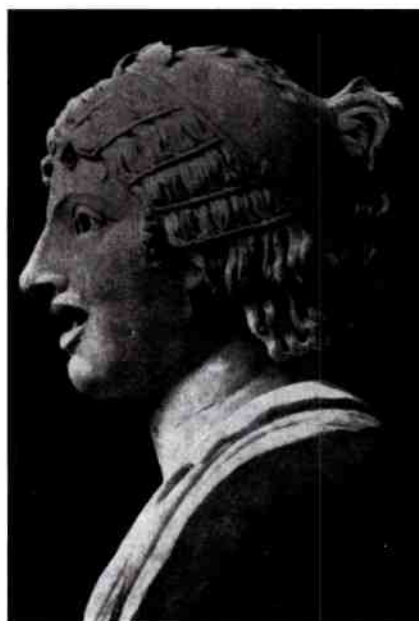
finge gå igenom vad gifta kvinnor med älskare får lida,

då funnes det fler män utan hustrur, än hustrur utan män! (v 817-29)

För övrigt finns det inga otrogna kvinnor i den romerska komedin – all otrohet tas faktiskt om hand av de äkta männen. Komediens kvinnor får på det hela taget finna sig i mycket från männens sida – ett större antal av de kvinnor vi möter har rätt och slätt blivit våldtagna. I de flesta fallen har våldtäkten skett för ungefär 9 månader sedan eller lite längre, i andra fall har det gått 16-17 år sedan våldtäkten ägde rum. Våldtäkterna leder ofrånkomligt till graviditet, och de barn som blir resultatet – som antingen är nyfödda eller unga flickor i lämplig giftasålder – figurerar som dramaturgiskt effektiva element i handlingen. Av och till ingår själva födandet i händelseförloppet, *off stage*, och vi hör hur de unga kvinnorna skriker av smärta och åkallar de speciella kvinnliga gudomar som traditionellt ansågs kunna hjälpa barnsängskvinnor.

Våldtäkter och födslar

Jag nämner detta med våldtäkterna och födelserna först och främst för att markera att de romerska komedierna faktiskt också omfattar vissa allvarliga aspekter av kvinnors liv och öden. Komediernas kvinnobild är långt ifrån entydig; här finns såväl godhjärtade som



Forts. figur 6. Kvinnomasker – hetärer och unga flickor – från den nya grekisk-romerska komedien.

cyniska kvinnor, både några som utnyttjas av män och några som själva förstår att utnyttja sina manliga tillbedjare. Kärlek – eller först och främst förälskelse och erotik – är som nämnts ett centralt tema i komedierna, och man bör därför tro att den kvinnliga attraktionskraften har framställts i relativt realistisk form på scenen.

Med detta kommer vi in på frågan om kostymering, maskering och spelstil – hur har de

uppträdande männen kunnat skapa en illusion av tilldragande kvinnlighet? Detta är ett spännande område som vi inte kan gå in på här, men bildmaterialet tycks visa att den feminina aspekten har förmedlats särskilt via maskerna med deras konstfärdiga frisyrier och hårprydnader (jfr fig 6). Också kvinnokostymerna har delvis varit smyckade, men samtidigt har de varit långa och ganska ledigt skurna – de har med andra ord varit lätta att 'fylla upp' för manliga skådespelare. Fascinerande men olösbara gåtor anknyter emellertid till skådespelarnas röst användning och rörelsemönster i kvinnorollerna. Här finns det nästan inget källmaterial att stödja sig på.

Vad ska vi ha kunskaper om 'kvinnorollerna i antikens teater' till? Som jag ser det, är sådana kunskaper värdefulla på två olika nivåer. På en nivå är det spännande och givande i sig självt att tränga in i denna fjärran forntid, där kvinnoroller och kvinnoliv både liknar och avviker från vår egen verklighet. På en annan, mer fackmässig nivå är det intressant och viktigt att skaffa sig insikt i hur kvinnorollerna uppstått för att se hur de olika kvinnobilderna byggts upp på teatern.

Beskäftiga mödrar och flinka tjänsteflickor

Om jag här har uppmärksammat den romerska dramatiken något mer än den grekiska så är det för att denna genre enligt min åsikt har haft störst betydelse för senare tiders kvinnoroller – i teatern som helhet. Den grekiska tragedin har varit en så att säga outtömlig inspirationskälla för den stora världsdramatiken, vilket vi har varit inne på, och det är också denna genre som alltid har haft högst status.

Denna höga statusnivå gäller också för tragedins kvinnoroller. Men det är den romerska komedins mer stereotypa kvinnogestalter vi lättast känner igen i den stora massan av dramatik på västerländska scener, i dagens såväl som i tidigare tiders repertoar. Kvinnorollerna har ofta varit lätt igenkännliga versioner av de beskäftiga mödrarna, de flinka tjänsteflickorna och de tilldragande unga kvinnorna. De har alltså haft få funktioner utöver privatsfä-

ren – medan mansrollerna i långt högre grad har varit varierade och individualiserade. Rollgalleriet har omfattat män med alla slags yrken och ställningar. Också i detta avseende har teatern alltså avspeglat 'verklighetens' rollmöjligheter, i en historisk utveckling som sträcker sig rakt tillbaka till antikens scen.

Översättning: Lena Östensson

De utdrag ur Aristofanes' och Plautus' komedier som förekommer i denna artikel har översatts från motsvarande i den norska texten.

NOTER

- ¹ Kvinnor och teater' var samlande tema för en workshop arrangerad av Institutionen för litteraturvetenskap med drama, film och teater vid Umeå Universitet i augusti 1996. Artikeln bygger på min presentation vid denna workshop.
- ² Det råder allmän enighet om kvinnornas brist på politiska och sociala rättigheter, men deras status och ställning i familjen och i samhället är ändå en omdiskuterad fråga. För en genomgång av denna 'Dispute over Status', se t.ex. Sarah B. Pomeroy: *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in Classical Antiquity*, N.Y. 1975, ss 58-60. Pomeroy's bok är för övrigt ett standardverk och en god introduktion till fackområdet 'antikens kvinnor'. En nyttig källsamling är Mary B. Iefkowitz & Maureen B. Fant: *Women's Life in Greece and Rome*, London 1982.
- ³ Källan är den anonyma *Vita Aeschylus* 9.
- ⁴ De två artiklar jag speciellt syftar på är Tracy C. Davis: 'Questions for a Feminist Methodology in Theatre History' i Thomas Postlewait & Bruce McConachie (red): *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, 1989, ss 59-81, och Janelle G. Reinelt's inledande artikel till sektionen om 'Feminism(s)' i J. G. Reinelt & Joseph R. Roach (red): *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor 1992, ss 225-230.
- ⁵ Se ss 5-27 i Cases bok, utgiven i New York 1988, och ss 20-30 i Ferris', utgiven i London 1990.
- ⁶ Exempel på denna centrala litteratur är H.P. Foley (red): *Reflexions of Women in Antiquity*, New York 1981, och John Winkler & F.I. Zeitlin (red): *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990.
- ⁷ En relativt stor del av denna dramatik finns översatt till skandinaviska språk, och samtliga föreligger i tvåspråkiga utgåvor – med originalspråket och engelska 'sida mot sida' – i The Loeb Classical Library.
- ⁸ För en diskussion av kvinnorollernas erotiska potential i dramatiken och på scenen, se Live Hov: *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater*, Oslo 1990, ss 51-122.

LITTERATUR

- Bouvier Synnøve des, *Women in Greek Tragedy. An Anthropological Approach*, Tromsø 1990
- Case Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, New York 1988
- Davis Tracy C., 'Questions for a Feminist Methodology in Theatre History' i Thomas Postlewait & Bruce McCornachie (red), *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City 1989
- Ferris Leslie, *Acting Women: Images of Women in Theatre*, London 1990
- Foley H.P. (red), *Reflexions of Women in Antiquity*, New York 1981
- Hov Live, *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater*, Oslo 1990
- Lefkowitz Mary B. & Fant Maureen B, *Women's Life in Greece and Rome*, London 1982
- Pomeroy Sarah B., *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York 1975
- Reinelt Janelle G., 'Feminism(s)' i J. G. Reinelt & Joseph R. Roach (red), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor 1992
- Vita Aeschylī* 9
- Winkler John & Zeitlin F.I. (red): *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990

SUMMARY

The theatre of the Antiquity constitutes the first chapter in our common western history of the theatre and should therefore be a well-known as well as an important subject for anyone interested in theatre research. This article gives a short presentation of this field of research not primarily geared at experts but rather at interested general readers. Why do we need to increase our knowledge on the

roles of women in antique theatre? As I see it, this knowledge is important on two different levels. On one level, it is exciting and rewarding in itself to delve deeper into a past, where women's roles and women's lives both resemble and differ from our own. On a different, and more professional level, it is important to gain insight into how women's roles evolved in order to see how the image of women was construed inside the theatre. If I have paid more attention to the Roman drama than to the Greek it is because, in my opinion, the former has had a greater impact on women's roles in years to come - in world drama as a whole. The Greek tragedy has been an inexhaustible source of inspiration for world drama and it's always had the highest status and that goes for the female tragic roles too. But it is the stereotyped women of Roman comedy that are easily recognisable everywhere in western drama, today as well as in earlier repertoire. Women have been cast as meddling mothers, pert maid servants or attractive young things. They have had few functions outside the private sphere, whereas the male parts have to a greater extent been individualised and have portrayed men in a variety of occupations and positions, thereby mirroring the limited choice of gender roles for women in the outside world.

Live Hov
Inst. for Teatervitenskap,
Oslo Universitet
1015 Blindem
N-0315 Oslo
Norge