

MITTUNIVERSITETET
Institutionen för humaniora
Magisterutbildning i litteraturvetenskap
Oktober 2008

Frida Stéenhoff och det humana dramat

En studie i dramat *Lejonets unge* och debattskriften *Teatern och livet*

Magisteruppsats, 30 hp
Författare: Alexandra Wiberg
Handledare: Claes Ahlund

Innehållsförteckning

De kvinnliga författarna och 1880-talet.....	3
Syfte och problemformulering	4
Metod	5
Tidigare forskning.....	6
Disposition.....	10
Frida Stéenhoff	11
Problemdramat.....	13
Dramat <i>Lejonets unge</i>	15
<i>Teatern och livet</i>	17
Stéenhoffs kritik av den samtida teatern.....	17
Stéenhoffs framtidsvisioner.....	20
<i>Lejonets unge</i>	23
Att beskriva sanna människor	23
Att sätta problem under debatt	28
Kvinnans rätt och det kvinnliga konstnärskapet	33
Den fria kärlekens apostel: slutord	37
Litteraturförteckning	41

De kvinnliga författarna och 1880-talet

”Hon har just öppnat fönstret. Med frisk luft i ansiktet låter hon sina tankar och drömmar sväva över hustaken.”¹ Raderna är hämtade från boken *Rummet vidgas* (2002) vilken består av essäer skrivna om den konstnärliga kvinnan som vågade kasta sig ut i världen för att uppfylla sina drömmar och skaffade sig yrken som målare, författare m.m. Men dessa rader kan inte beskriva vilken kvinna som helst som levde i Sverige under denna tid. Den stora massan av Sveriges kvinnor arbetade i hushållet eller i de allt snabbare växande industrierna. Den stora massan kvinnor var generellt sett inte organiserade kvinno- och kvinnosakskvinnor och de utmanade inte de rådande konventionerna. De gjorde vad som behövdes för sin familjs överlevnad.

För medelklassens kvinnor var steget ut i arbetslivet svårt att ta då de inte var kunskapsmässigt rustade och konventionerna runt deras ställning i samhället inte var förenliga med förvärvsarbete.² Kvinnan hamnade i en brytningstid där hon stod med det ena benet i det förflutna och det andra i en oviss framtid. Det var under 1880-talet som kvinnoemancipationen tog fart och kvinnofrågan kom inte längre bara att vara en politisk fråga utan den blev också ett brinnande ämne för litteraturen.

Många var de författare som klev ut på den litterära scenen för att debattera den samtida kvinnans ställning, vissa som försvarare av den medan andra kritiserade den och somliga sökte rent utav formulera en ny kvinnoroll mer anpassad till tidens krav. Men kvinnan fick inte bara en större plats i litteraturen utan antalet kvinnliga författare ökade också markant under 1880-talet. Bland många namn kan nämnas Alfhild Agrell, Victoria Benedictsson och Anne Charlotte Leffler där Victoria Benedictsson kanske är den som är mest känd för oss idag. Flertalet av författarinnorna som debuterade under denna tid har sedan länge fallit i glömska.³

Det var i 1880-talets kölvatten som Frida Stéenhoff (1865-1945) publicerade sitt första drama *Lejonets unge* år 1896, men då under pseudonymen Harold Gote. Stéenhoff skrev i en brytningstid där det gamla samhället började luckras upp av nya tankar och idéer. Överallt pyrde glöden som var den nya tiden. Vinden rörde om och elden blossade upp. Debatten blev livlig och ny mark bröts. Stéenhoff var en sådan vind som förvandlade glöd till

¹Eva Österberg och Christina Carlsson Wetterberg (red.), *Rummet vidgas. Kvinnor på väg ut i offentligheten ca 1880-1940*, Stockholm 2002, s. 11.

²Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, Uppsala 1991, s. 9ff.

³Ibid.

eld. Genom *Lejonets unge* kastade hon sig in i den livliga debatten om äktenskap och sedlighet. Det konservativa samhället skulle omdanas. Stéenhoff var i stor utsträckning en framtidsvisionär och Christina Carlsson Wetterberg beskriver i en av sina essäer Stéenhoff som näst intill en personifiering av den moderna kvinnan.⁴ Under de nästkommande åren efter sin debut fortsatte författarinnan att skriva och ge ut en rad dramer, några romaner, samt flera debattskrifter vilka vilade på föredrag hon hållit i Sundsvall och Stockholm. Stéenhoff beskrivs som en feminismens pionjär men detta till trots har relativt lite uppmärksamhet riktats mot denna frimodiga samhällsförbättrare.

Syfte och problemformulering

Frida Stéenhoffs fick genom *Lejonets unge* såväl ett internationellt som nationellt genombrott inom den dramatiska genren. Dramat är samhällskritiskt och problematiserar liksom flertalet andra i sin samtid könsrollerna, där äktenskapsfrågan, kärlek, barnalstring och pengar var viktiga punkter. *Lejonets unge* är i jämförelse med andra samtida dramer tämligen speciellt genom dess utopiska upplösning. En upplösning i framtidens anda där den fria kärleken segrar över tidens alla starkt förankrade konventioner.

Som tidigare nämnts skrev Stéenhoff en rad debattskrifter och jag har i denna uppsats valt att lyfta fram en av hennes mindre uppmärksammade programskrifter *Teatern och livet* från 1910. Där diskuterar författarinnan vilken betydelse dramat och teatern har eller bör ha, bland annat för det mänskliga livet.

Syftet är att analysera dramat *Lejonets unge* som här får fungera som ett exempel på den litterära praktik vilken hon några år senare sammanfattar och debatterar i skriften *Teatern och livet*. På vilka punkter överensstämmer programmet med dramat och på vilka punkter skiljer de sig åt? Hur såg Frida Stéenhoff på sin egen roll som författare och dramatiker?

⁴ Christina Carlsson Wetterberg, ”Med den fria kärleken på programmet. Frida Stéenhoff utmanar kyrkofäder och gammalfeminism” i *Rummet vidgas. Kvinnor på väg ut i offentligheten ca 1880-1940*, Eva Österberg och Christina Carlsson Wetterberg (red.), Stockholm 2002, s. 167.

Metod

Jag kommer i uppsatsen att utgå från Stéenhoffs debatttext *Teatern och livet* där jag kommer att plocka ut och redogöra för dess huvudpunkter. Fokus kommer främst att ligga på ”det humana dramat” vilket hon förespråkar i texten. En analys av *Lejonets unge*⁵ kommer att följa de punkter som framkommer ur debatttexten. De tankar om dramaanalys som Gunnar Brandell, men också Birthe Sjöberg till viss del, presenterar har varit insiktsfullt att ta del av och varit till hjälp vid närläsningen av dramat men också av *Teatern och livet*.

Gunnar Brandell skriver i sin bok från 1971 *Drama i tre avsnitt* om dramatiken både som text och föreställning. Där menar han på att ett studium av dramat enbart som text inte tillåter oss att komma i närheten av den betydelse och det djup som ett drama besitter. Inte heller vid en föreställning kan man uppnå detta då man som åskådare blir delaktig i dramat på ett sätt som inte tillåter någon analys och förståelse i den mening som man litteraturvetenskapligt avser.⁶

Det Brandell vill åt i studiet av ett drama är att se bakom de ibland korta replikerna och tänka sig in i betydelsen av varje liten scenanvisning, varje liten spelanvisning som finns i den dramatiska textens utformning. För att kunna analysera ett drama måste man ”i stora drag iscensätta dramat i sin fantasi, se och höra det inom sig – ungefär så som författaren en gång såg och hörde den föreställning, som hans drama är partituret till”.⁷

Kanske är det detta som Frida Stéenhoff själv är inne på när hon i texten *Teatern och livet* inledningsvis sammanfattar dramats väsen:

Endast dramatiken gör ett undantag i fråga om begränsningen. På samma gång den är sig själv, sammanfattar den alla de andra [konsterna]. Det är därför dramatiken så ofta kallats ett inbegrepp av alla sköna konst. [...] Därtill kan det foga moralisk och intellektuell estetik, svår att definiera, men för känsliga sinnen lätt att förnimma, och bjuder så på allt psykiskt och fysiskt skönt människoanden kan fatta.⁸

Stéenhoff menar på att de flesta konstarter, till skillnad från dramatiken, har sina specifika områden, sina särskilda uttrycksformer men också sina begränsningar. Dramatiken däremot

⁵ Den utgåva som avses är den som återfinns i Christina Carlsson Wetterbergs *Blott ett annat namn för ljus. Tre texter av Frida Stéenhoff*, (2007), s. 57-177.

⁶ Gunnar Brandell, *Drama i tre avsnitt*, Stockholm 1971, s. 75f.

⁷ *Ibid.*, s. 77.

⁸ Frida Stéenhoff, *Teatern och livet. Några tankar om dramatisk konst i nutid och framtid*, Stockholm 1910, s.5.

bjuder till läsning där man med all sin fantasi och hela sitt intellekt spelar upp dramat inom sig, samtidigt som man kan sitta på en teater och ta del av dramat i all sin fulländning.

Birthe Sjöberg har i sin bok *Dramatikanalys. En introduktion* från 1999 valt att göra en mer ingående och explicit ”modell” för vad en dramaanalys kan innehålla, i jämförelse med vad Gunnar Brandell gör i sin bok. Sjöberg poängterar dock inledningsvis hur hon inte ser det som en modell för analys utan snarare som en handbok som inspirerar till så många typer av analyser som möjligt.⁹ Sjöberg tar upp en rad punkter som kan vara fruktbara vid läsning av dramatik där kontexter, författare och samtid utgör en relevant grund inför analysen. Övriga punkter som hon tar upp för analys är bland annat titel och personnamn, handling, dramats öppning, huvudpersonens benägenhet. Birthe Sjöberg stannar också upp vid vikten av att granska spel- och scenanvisningar vilket ligger i likhet med det Brandell är ute efter.

Tidigare forskning

Frida Stéenhoff beskrivs som en av feminismens pionjärer. Hennes uppenbarligen mycket kontroversiella dramatik, föredrag och idéskrifter väckte stor uppståndelse och livlig debatt i sin samtid. Detta till trots har Stéenhoff först på senare tid börjat uppmärksammas av forskningen. Historikern Christina Carlsson Wetterberg har i ett antal uppsatser och artiklar ägnat Frida Stéenhoff stor uppmärksamhet. I uppsatsen ”Feminismen, moderskapet och kärleken. Frida Stéenhoff i sekelskiftets samhällsdebatt”, tryckt i *Historisk tidskrift* från 1992, behandlar Carlsson Wetterberg Stéenhoffs feministiska idéer. Hon studerar här Stéenhoffs idéskrifter om äktenskap, barnalstring och pengar och hennes analyser är nära relaterade till Stéenhoffs samhällsuppfattning i stort. Carlsson Wetterberg skriver på ett tidigt stadium i uppsatsen hur Stéenhoffs idéer inte med någon lätthet kan inordnas i ”gängse klassificeringar”.¹⁰ Detta genom att Stéenhoff influerades av en rad filosofiska och politiska strömningar.

Hos Carlsson Wetterberg finner vi hur Stéenhoff ser kvinnans underordning som ett universellt fenomen ”inbyggt i de samhälleliga institutionerna och i människors medvetande”¹¹ och hur kvinnans frigörelse och en radikal omvandling av samhället var två sidor av en och samma sak. Carlsson Wetterberg konstaterar samtidigt att Stéenhoff – detta

⁹ Birthe Sjöberg, *Dramatikanalys. En introduktion*, Lund 1999, s. 9.

¹⁰ Christina Carlsson Wetterberg, ”Feminismen, moderskapet och kärleken. Frida Stéenhoff i sekelskiftets samhällsdebatt” i *Historisk tidskrift* 1992:4, s. 520.

¹¹ *Ibid.*, s. 525.

till trots – inte var någon revolutionär utan att hon snarare förespråkade en gradvis omvandling där ”människornas andliga höjande” var den viktigaste delen för att förändra samhället. Carlsson Wetterberg skriver: ”Hennes skrifter genomsyras [...] av en väldig optimism och tro på det goda hos människan.”¹²

Christina Carlsson Wetterbergs andra uppsats bär titeln ”Med den fria kärleken på programmet. Frida Stéenhoff utmanar kyrkofäder och gammalfeminism” och återfinns i boken *Rummet vidgas. Kvinnor på väg ut i offentligheten ca 1880-1940*. Carlsson Wetterberg påpekar att Stéenhoff betraktade moral och politik ur ett kvinnoperspektiv och Carlsson Wetterberg ställer sig frågan om det fanns plats för det i det tidiga 1900-talets samhällsdebatt. Vidare frågar hon sig vad som drev Stéenhoff att, all kritik till trots, fortsätta ”förfäktat sina idéer”. Uppsatsen blir en vandring genom Frida Stéenhoffs liv och verksamhet fram till 1910, och belyser hennes åsikter om den fria kärleken i förhållande till andra debattörer och kritiker. Sin början tar Carlsson Wetterberg i det andra nordiska kvinnosaksmötet i Kristiania där Frida Stéenhoff deltog som föreläsare. Sedlighetsfrågan var för Stéenhoff en vattendelare inom kvinnorörelsen och en punkt där man måste stå eniga för att få till ett enigt samarbete.¹³ I *Lejonets unge* finner Christina Carlsson Wetterberg den mest nydanande och utopiska tanken, nämligen talet om barnets rättigheter. Den tanken har sin grund i Stéenhoffs vision om ”den fria kärleken”. Carlsson Wetterberg visar på en dubbelhet i synen på kvinnan: ”var kvinnan en personlighet, i huvudsak lik mannen, eller var hon speciell genom sin moderlighet, känslighet, intuition osv.?”¹⁴ Stéenhoff menar på att man inte behöver välja sida utan att kvinnan istället ska sträva efter sin trefaldiga rätt som människa, kvinna och mor. Carlsson Wetterberg skriver hur Stéenhoff gjorde sig till tolk för en modern och på förnuftet grundad samhällssyn. Hennes tidiga avståndstagande från religionen visar sig i hur hon såg på lösandet av samhällsproblem då man istället för att vända sig till religionen förespråkade vetenskapen och människans förnuft.¹⁵

Claes Ahlund har i en uppsats med titeln ”Krig och kultur i konservativ och radikal belysning. Annie Åkerhielm och Frida Stéenhoff från sekelskiftet till första världskriget” studerat Stéenhoffs författarskap från debuten fram till hennes reaktioner på krigsslutet, ungefär fram till 1920. Detta görs i en parallell studie av författarinnan Annie Åkerhielm. De båda kvinnorna var författare och samhällsdebattörer. Båda var kritiskt inställda till samtidens samhälle och kan karaktäriseras som utopister. Det som radikalt skilde dessa kvinnor åt var

¹² Carlsson Wetterberg 1992, s. 526.

¹³ Carlsson Wetterberg 2002, s. 168.

¹⁴ Ibid., s.183.

¹⁵ Ibid.

hur de såg vägen till det bättre samhället.¹⁶ För denna uppsats ligger Ahlunds diskussion av Stéenhoff och hennes texter närmare i intresse än resonemanget runt Åkerhielm. Jag kommer här nämna några viktiga iakttagelser i hans text.

Utgångspunkten i Ahlunds resonemang om Stéenhoff finner vi i två av hennes pacifistiska texter, debattskriften *Fosterlandskänslan* (1907) och dramat *Stridbar ungdom* från 1906. I debattskriften finner vi ett teoretiskt resonemang vilket sedan dramatiskt gestaltas i *Stridbar ungdom*. Som pacifist såg Frida Stéenhoff militarismen som ett av de yttersta hoten mot mänskligheten. Hon går så långt som att koppla kvinnans underordning till militarismen, då detta är den patriarkala maktordningens ”renaste yttring”.¹⁷ I *Fosterlandskänslan* diskuteras förhållandet mellan nationalism och internationalism, mellan fosterlandskärlek och människokärlek. Ahlund visar på hur Stéenhoffs evolutionism kommer till sitt allra tydligaste uttryck i denna debattskrift genom hennes förklaring av förhållandet mellan det nationalistiska och det internationalistiska, som ingår i ett utvecklingsperspektiv. Stéenhoff bär på en utvecklingsoptimism där hon ser en ny värld växa fram genom världskongresser och internationella organisationer och där världsmedborgarna alla har en vilja att samverka i mänsklighetens väl.¹⁸

Ingeborg Nordin Hennel medverkar i översiktsverket *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II, Fadershuset 1800-talet* med en essä om Frida Stéenhoff. Titeln är ”Man måste vara mumie för att inte vara revolutionär” och kan läsas som en övergripande presentation av Stéenhoff och hennes författarskap. Stor vikt läggs dock vid två av Stéenhoffs idéskrifter; *Feminismens moral* (1903) och *Humanitet och barnalstring* (1910).

Nordin Hennel beskriver Stéenhoff som en orädd samhällsförbättrare som inte bara ”exponerade sin tids sexism” utan som också formulerade ”strategier för att få en förändring till stånd.”¹⁹ Nordin Hennel skriver hur denna tid av förändring, där gamla värden och värderingar började brytas ned och nya etablerades, provocerade fram ”viljan till en kommentar” som skulle visa vägen mot en ny och bättre ordning. Vägen gick genom det könsjämlika och klasslösa samhället.²⁰ Vidare konstaterar Nordin Hennel hur Stéenhoff genom sin debut, i en tid då ”de tabun som kringgärdade den kvinnliga sexualiteten började

¹⁶ Claes Ahlund, ”Krig och kultur i konservativ och radikal belysning. Annie Åkerhielm och Frida Stéenhoff från sekelskiftet till första världskriget” i *Samlaren*, årg. 126, 2005, s. 98.

¹⁷ Ahlund 2005, s. 97.

¹⁸ *Ibid.*, s. 112.

¹⁹ Ingeborg Nordin Hennel, ”Man måste vara mumie för att inte vara revolutionär” i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II, Fadershuset 1800-talet*, Höganäs 1993, s. 554.

²⁰ Nordin Hennel 1993, s. 554.

forceras”, blir både tidstypisk och framåtsyftande i sin strävan efter en öppnare diskussion av de förbjudna områdena.

Av vidare intresse för denna uppsats har jag här valt att plocka in Eva Heggestads avhandling om 1880-talets kvinnliga svenska författare med den talande titeln *Fången och fri* (1991). Heggestads avhandling rör sig runt frågan vad det innebar att vara kvinna i en brytningstid, att slitas mellan en traditionell kvinnoroll och en ny roll som ännu inte var definierad. Heggestad ger en god blick över 80-talets kvinnliga författare och den diskussion de förde om den samtida kvinnan och hennes situation i hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet.²¹ För denna uppsats är Heggestads avsnitt om konstnärskapet speciellt intressant.

Ur Eva Heggestads läsning framkommer att de kvinnliga 1880-tals författarinnorna hade en ambivalent hållning, en dubbel blick, till både hemmet, yrkesarbetet och konstnärskapet. Denna ambivalenta hållning låg i de paradoxer som uppkom inom vart och ett av temana men också den paradox som dessa teman utgjorde i förhållande till varandra. Dessa tre punkter framträder som oförenliga livsmål för kvinnan. Hemmet kan vara det trygga boet men samtidigt bli ett fängelse. Yrkesarbetet kan erbjuda ekonomisk självständighet, frihet och oberoende samtidigt som det kan betraktas som ett tillstånd av slaveri. Konstnärskapet erbjuder offentliga triumfer men kvinnan löper risk att bli betraktad som en moraliskt fallen kvinna.²²

Precis som Eva Heggestads avhandling kan Margareta Wirmarks bok *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879-1899* ge en god vägledning in i det skrivande 1880-talet och det följande årtiondet. Boken är uppdelad i två delar där den första behandlar dramatexterna och den andra teaterrepertoaren, allt utifrån ett kvinnoperspektiv vilket bokens titel betonar. Utgångspunkten ligger hos Henrik Ibsen och hans drama *Et Dukkehjem*. Nora ses som något av pionjärkvinnan som tog steget och frigjorde sig från mannen och hemmet och i hennes fotspår följde decennier av litterärt skildrade kvinnor som på ett eller annat sätt skapade den moderna kvinnan. Wirmark berör bland annat kvinnors myndighet, moderskap, den fria kärleken och kvinnan som konstnär. Vad Wirmark gör är att hon går in och identifierar de olika temana i den nordiska dramatiken. Hon gör inte några djupgående analyser men har heller inte detta för avsikt.

Margareta Wirmark uppmärksammar dock hur författarinnor från tiden Wirmarks studie omfattar, inte lyckas frigöra sig från de idéer som de kritiserar och att de därigenom inte

²¹ Heggestad 1991, s. 9ff.

²² Ibid., s. 193.

lyckas att formulera något alternativt normsystem, ”ett system anpassat för såväl de två könen som för ett framtida samhälle.”²³ Anne Charlotte Leffler beskrivs av Wirmark som den av författarinnorna, före Stéenhoffs debut, som närmast söker en sådan norm. Men det första alternativa normsystemet finner alltså Wirmark hos Frida Stéenhoff och dramat *Lejonets unge*. Den nya normen ligger i barnets rättigheter och att hon kräver samma trohet och ansvarskänsla av både män och kvinnor gentemot varandra och gentemot barnen.²⁴

Den tidigare forskningen runt Frida Stéenhoff och hennes författarskap visar upp bilden av en kvinna som hängivet slogs för sin tro på den fria kärleken och som bar på en optimistisk tro på människans godhet. Oasvett om texterna behandlar Stéenhoffs dramatik, romaner eller debattskrifter är detta det ständigt återkommande; övertygelsen om att den fria kärleken är vägen till att lösa kvinnorna ur sin underordning och skapa ett jämlikt samhälle för alla, kanske främst för barnen.

Disposition

Inledningsvis i uppsatsen har jag presenterat syftet och problemformuleringen samt en teckning av hur den tidigare forskningen runt Frida Stéenhoff sett ut. Efter dispositionsavsnittet följer ett kapitel som närmare presenterar Frida Stéenhoff och hennes författarskap och ytterligare ett avsnitt innehållande en sammanfattning av det aktuella dramat, *Lejonets unge*. Därpå uppehåller jag mig vid uppkomsten av det så kallade ”problemdramat” och en sondering av 1880–90-talets dramatiska terräng och pekar mot Stéenhoffs utopiska hållning. Utifrån en genomgång och sammanfattning av debattskriften *Teatern och livet* följer en analys av dramat *Lejonets unge*, som här fungerar som ett exempel på Frida Stéenhoffs litterära praktik. Avsnittet ”Att beskriva sanna människor” har sin grund i de karaktärer som dramat har, medan påföljande avsnitt ”Att sätta problem under debatt” behandlar Stéenhoffs idédiskussion i dramat. ”Författarrollen och det kvinnliga konstnärskapet” kan ses som en förlängning av tidigare nämnda avsnitt liksom uppsatsens avrundande slutord ”Den fria kärlekens apostel”.

²³ Margareta Wirmark, *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879-1899*, Stockholm 2000, s. 131.

²⁴Ibid., s. 133.

Frida Stéenhoff

Frida Stéenhoff, föddes 1865 som Helga Frideborg (Frida) Maria Wadström. Hon var född och uppvuxen i Stockholm och dotter till komministern Carl Bernhard Wadström.²⁵

Wadström var en central gestalt i de pietistiska kretsarna och blev därigenom nära bekant med kungafamiljen. Inom hovet var Bernhard Wadström hovpredikant samt prinsessan Eugénies själasörjare och rådgivare.

Frida Wadström fick en påkostad utbildning då hon bland annat studerade i Schweiz och vid Lyceum för flickor i Stockholm. Hon utvecklade tidigt värderingar som bröt mot dem hennes far hyste, vilket innebar att hon också tidigt tog avstånd från hemmets strängt pietistiska hållning.²⁶ År 1887 gifte sig den då 22 år gamla Frida Wadström med läkaren Gotthilf Stéenhoff och tillsammans flyttade paret till Sundsvall. Det var här som Frida Stéenhoff, genom sin makes arbete som läkare, kom i kontakt med arbetarnas svåra levnadsförhållanden. Här mötte hon fattigdom och missbruk vilket ledde henne till ett socialt och politiskt uppvaknade.²⁷ Liksom flera radikala tänkare under denna tid var Frida Stéenhoff politiskt obunden och influerades av både liberalism som socialism.

Det var också under tiden i Sundsvall som Frida Stéenhoff debuterade som författarinna. Med dramat *Lejonets unge* tog Stéenhoff de första kliven ut på den litterära scenen år 1896 men då under pseudonymen Harold Gote. Dramat hade premiär i Sundsvall följande år. Strax innan premiären framkom att det var doktorinnan Stéenhoff som skrivit dramat vilket ledde till en livlig debatt. Dramat framkallade stor förargelse inom Sundsvalls societeten då Stéenhoff hårt kritiserade det institutionaliserade äktenskapet och förespråkade de förbindelser som byggde på kärlek oavsett om de förankrades i äktenskap eller inte. Efter att dramat spelats i Sundsvall ett antal gånger uppfördes dramat i ett tjugotal landsortsstäder men kom inte att spelas på Dramaten i Stockholm förrän trettio år senare. Dramat uppfattades inte då som särskilt kontroversiellt. Det är också i *Lejonets unge* som Stéenhoff formulerade frasen "Nästa århundrade blir barnets århundrade", vilken senare gav titeln till Ellen Keys kända bok.

Frida Stéenhoff var som mest kontroversiell och omdebatterad under åren 1897-1915 vilket också sammanfaller med Stéenhoffs mest produktiva år. Stéenhoff skrev inte bara dramatik utan även romaner och debattskrifter. Det som framförallt gjorde henne kontroversiell var

²⁵ Informationen är hämtad från Christina Carlsson Wetterbergs efterord till *Blott ett annat namn för ljus. Tre texter av Frida Stéenhoff*, (2007) s. 179-188, om ingen annan källa hänvisas till.

²⁶ Ahlund 2005, s. 109.

²⁷ Ibid., s. 110.

talet om friare kärleksförbindelser och kritiken av äktenskapet som institution. Stéenhoff krävde att kvinnan skulle bli en oberoende ekonomisk enhet och att hon inte skulle vara tvungen att ingå äktenskap med en man för att ha möjlighet att försörja sig själv och sina barn. Det var med *Feminismens moral* (1903) som Stéenhoff debuterade som debattskribent och det var här som begreppet "feminism" introducerades i Sverige med den betydelse det har idag. Tidigare hade begreppet används som en nedsättande benämning för personer som inte anpassade sig till rådande könskonventioner. I debattskrifterna kommer den sociala frågan i ett allt tydligare ljus än i jämförelse med Stéenhoffs dramatik vilka oftast utspelar sig i en borgerlig miljö. Carlsson Wetterberg skriver i sitt efterord till *Blott ett annat namn för ljus* hur feminismen, för Frida Stéenhoff, kom att bli något mer än en kvinnosak. Den kom att bli ett politiskt projekt som ”innefattade både en social omdaning och en ny moralisk ordning”.²⁸ Tankar om kärlek, familj och moderskap var Stéenhoffs fokus och genom en analys av äktenskapet skulle orsakerna till kvinnornas underordning förstås. Detta är några av de tankar Stéenhoff vidareutvecklar i skriften *Feminismens moral*.

För att ytterligare lyfta fram några av Stéenhoffs mer uppmärksammade texter kan nämnas dramat *Sin nästas hustru* (1898) som även den bygger på tanken om den moraliska kärleken där, om än tydligare än i *Lejonets unge*, tyngdpunkten ligger på kvinnans ofria ställning i samhället. I dramat *Ärkefienden* från 1900 går Stéenhoff till angrepp mot den katolska kyrkan och i *Den smala vägen* (1910) argumenterar författarinnan för arvsrätten för barn födda utom äktenskapet. I ett drama från 1912 med titeln *Kärlekens rival* vidrör Stéenhoff frågan om kvinnlig homosexualitet.²⁹

²⁸Carlsson Wetterberg 2007, s.184.

²⁹Ahlund 2005, s. 110.

Problemdramat

Genom kvinnornas emancipation under 1800-talets andra hälft ökade antalet kvinnliga författare och debattörer. I alla de nordiska länderna innebar 1880-talet ett kvinnligt genombrott och man kunde inte längre ifrågasätta det kvinnliga skrivandet – för detta var redan ett faktum.³⁰ Inger-Lise Hjordt-Vetlesen skriver i essän ”Modernitetens kvinnliga text”, publicerad i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II*, om hur det avgörande nya i kvinnolitteraturen var dialogens betydelse, ”både som formsträvan och som hållning.”³¹ Dialogen hade två betydelser för författarinnorna. Dels fördes en tyst dialog mellan de kvinnliga och manliga författarna, där de använde det skrivna stoffet som avstamp för ett åsiktsutbyte. På detta sätt kunde män och kvinnor mötas som jämlika samtalspartners. Dels möter dialogen oss i dramats form, i dramat som genre. Det var denna genre som kvinnorna framför allt skrev in sig i, där de kunde ge problemet en plats i debatten. Dramats stilistiska form gav möjlighet till ett naket och rakt framförande av kontroversiella åsikter och inlägg i den samtida debatten.³²

Stor del i denna utveckling hade den norske dramatiker Henrik Ibsen vilken utpekades av Hjordt-Vetlesen som den dramatiker som haft störst betydelse för de kvinnliga 1880-talsförfattarinnorna. Ibsens drama *Brand* från 1866, men också det kanske mer kända dramat *Et dukkehjem* från 1879 väckte starka känslor hos samtidens kvinnor och gjorde så ända fram till seklets slut. Men kvinnorna knöt också an till Ibsens utopiska dimension genom ”tron på att samtalet kan lösa upp, att problemen kan kläs i ord, att sanningen kan utsägas.”³³ Från 1880-talets Sverige hörs röster från bland andra Anne Charlotte Leffler, Alfhild Agrell och Victoria Benedictsson. De med många andra kvinnor i Norden använde scenen för att följa Georg Brandes devis ”att sätta problem under debatt.”³⁴ Författarinnorna trodde på att ”förnuftet kunde argumenteras” och att ”tingen skulle förändras när *sanningen* kom i dagen.”³⁵

Victoria Benedictsson är kanske den av de kvinnliga 1880-talsförfattarna som för oss idag är mest känd. Hennes äktenskapsroman *Pengar* publicerades år 1885 och är något av en dockhemshistoria. Den blott sextonåriga Selma väljer liksom Nora i Ibsens drama att lämna

³⁰ Inger-Lise Hjordt-Vetlesen, ”Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden” i *Nordens kvinnolitteraturhistoria II, Fadershuset 1800-talet*, Höganäs 1993, s. 342.

³¹ *Ibid.*, s. 343.

³² *Ibid.*, s.343ff.

³³ *Ibid.*, s. 345.

³⁴ Carlsson Wetterberg 2007, s. 182.

³⁵ Hjordt-Vetlesen 1993, s. 345.

äktenskapet som reducerat henne till en leksak och mannens tidsfördriv. Men dramat skiljer sig markant från Ibsens drama. Dels genom att Selma blir brutalt medveten om den manliga sexualiteten under parets bröllopsnatt, vilket leder Selma till något av sexualskräck. Dels låter hon Selma nå en intellektuell mognad vilket medför att hon vet vad som väntar henne efter uppbrottet från maken. Ett liv i fattigdom, men frihet och arbete. Precis som Ibsen i *Ett dockhem*, pekar Benedictsson ut problemen och visar på vägen ut ur det ojämlika äktenskapet. Samtidigt betonar hon, liksom Ibsen, frihetens pris där det i Noras fall innebär att hon måste lämna barnen och för Selma i Benedictsons drama innebär uppbrottet en ekonomiskt osäker framtid.

Sammanfattande för 1880-talets svenska dramatik är att den är problemorienterad genom att klä sanningen i ord och att sätta problem under debatt. Men dramatiken är samtidigt relativt pessimistisk då nästan alla dramer utan undantag har en olycklig upplösning, där en katastrof eller i bästa fall en kompromiss är den enda möjliga finalen.

I Alfild Agrells drama *Räddad* från 1882 möter vi Viola som är nygift och har fött två barn till världen. Den förste sonen dog men den andre är kvar i livet. Viola betraktar moderskapet som sin livsuppgift och skulle offra allt för sin sons skull. Hustruskapets plikter fullföljer Viola till fullo men hon framställs som en främling i sitt eget hem. Viola får vid ett tillfälle en summa pengar av sin farbror vilket öppnar en möjlighet för henne att ta Alf med sig och bryta upp äktenskapet. Hennes make vill nämligen att hans mor i fortsättningen ska stå för sonens uppfostran. Viola kan inte acceptera detta och fattar därför sitt beslut att lämna hemmet. Men så dör Alf och pengarna har inte längre någon nytta för Viola. Hon låter pengarna gå till att täcka en skuld hennes make fått efter att ha förskingrat bankmedel. Dramat slutar i en katastrof där Viola lämnar hemmet med sin döde son i famnen. I och med sonens död finns inget som håller henne kvar i hemmet.

Hos Anne Charlotte Leffler och hennes drama *Sanna kvinnor* från 1883 finner vi även här ett slut som inte andas framtidstro utan som finner en upplösning i två kvinnors självuppgivande. Julie som offrar sig för sin make och hennes dotter Berta som offrar sig för sin mor. Berta fattar ett avgörande beslut då hon säger nej till den man hon älskar till förmån för att fullfölja plikterna mot sin mor. Modern Julie fortsätter att ställa sig beroende till både sin make och dotter. I förlängningen bidrar de båda kvinnorna till att upprätthålla den patriarkala ordningen.

Dramat *Lejonets unge*

Frida Stéenhoff måste med sitt drama *Lejonets unge*, ses som en frisk fläkt bland tidens dramatiker. Här möter vi Saga som revolterar mot samhällets konventioner när hon väljer konstnärskapet, friheten och kärleken framför äktenskapet.

Den unga bildhuggarinnan Saga Leire har hållit ateljé i biskopshuset medan hon färdigställt en byst av stadens borgmästare. Hon är en självständig och målmedveten kvinna med en modern syn på både livet och kärleken. Saga är dotter till en författare som under sin tid förföljts för sin fria syn på kärleken. Han är Sagas stora förebild och hon beskriver honom i ett samtal med rektor Båt som ett ”lejon”- modig och stark. Hon själv är ”lejonungen” som eftersträvar det faderliga idealet.

Sagas närvaro i biskopshuset skapar oro i det omgivande samhället som i dramat personifieras av den ovan nämnda rektor Båt. Saga tecknar bland annat croquis och sina modeller hittar hon bland stadens unga pojkar. Att biskopen tillåter detta i sitt eget hem och därtill att en ung kvinna lämnas ensam tillsammans med unga män finner Båt högst opassande.

När dramat tar sin början har Saga Leire redan utfört det arbete hon avsåg med sin vistelse i Sverige. Hon är i full färd med att packa ihop sin ateljé och lämna biskopsfamiljen och landet. Under sin tid hos biskopsparet Vik har Saga förälskat sig i deras fosterson Adil Barfot. Adil vill inget hellre än att leva sitt liv tillsammans med Saga men hejdas av att han inte kan erbjuda henne äktenskap. För Saga med sin fria syn på kärleken är detta inget problem. Hon vill leva sitt liv med honom utan äktenskap och utan att ge upp sitt yrke. Trots Adils tvekan vill Saga ”till fullo” ha det som är hennes, och de tillbringar natten tillsammans. Efter detta fattar Adil sitt beslut att följa henne till Paris.

Runt denna handling utspelar sig dramat. Adil visar sig inte vara biskopsparets fosterson utan biskopinnan Ödegård Viks biologiske son, född utom äktenskapet. Ödegård är en religiös skeptiker och en fritänkare som tar Adils och Sagas beslut med ro och uppmuntrar deras förbindelse. För Ödegård är det viktigt att hennes son lever med en kvinna han älskar.

Biskopen Manfred Vik framställs också han som vidsynt och fri från en sträng ortodoxi, även om han har en mer tveksam inställning till det unga parets förening. Vet Adil vad han ger sig in på och är han beredd att ta konsekvenserna av sitt beslut? Det är i ett samtal mellan honom och Adil som biskopen formulerar ”nästa århundrade blir barnets århundrade” då med tanke på att Adil kan bli far och att en man inte kan komma undan sina plikter som far. Men

Adil talar då om för biskopen att han och Saga inte tillhör generationen som lämnar detta åt slumpen.

Rektor Båt fungerar i dramat som ett språkrör för den konservativa samtiden då han försvarar de eviga värdena under sina besök i biskopshuset. Både Saga och biskopinnan, men även biskopen själv får sin beskärda del av hut under hans vistelse. Han beskyller Ödegård för ett undermineringsarbete, för att hon inte tar tillräklig hänsyn till sin makes ämbete: ”[f]inns här i biskopshuset minsta spår av kristligt hem sedan ni kom hit?”³⁶ Det som oroar den konservativa Båt allra mest är Ödegårds religiösa tvivel och hur lätt tvivel smittar. Båt försöker också få Saga på bättre tankar när han säger att konst inte är något för en kvinna utan att hon istället borde hänge sig åt att producera ”konstverk av kött och blod”.³⁷

I dramats slutscen står Adil och Saga resklara för avfärd mot Paris, men i fokus står ändå biskopen och biskopinnan. Hon, hänförd av sin makes mänsklighet då biskopen ger sin välsignelse till de unga.

Stéenhoffs utopiska hållning framträder genom de röster som utmanar karaktärer som rektor Båt, men till en början påminner dramat om de andra dramerna i 1880-talets samhällskritiska tradition. I dramats andra scen möter vi till exempel biskopsparet i ett samtal om ”den goda litteraturen”. Biskopen låter anklagande sin hustru veta att hon inte kan avgöra vad som är god litteratur med tanke på hennes smak. ”Du har alltid gjort mig sorg med din dåliga smak i läsväg!”³⁸ utbrister han och syftar då till Sagas far vilken var författare men knappast någon ”moralist eller stor tänkare”, som Manfred antyder. Men allt genom dramat utkristalliseras Stéenhoffs framtidsvision då rösterna från den nya tiden höjs. Saga, som alla påtryckningar till trots, står fast vid sin övertygelse om att välja ett yrke som konstnär men framförallt övertygelsen och tron på den fria kärleken. Och Adil som vågar ta klivet bort från de konventioner han känner och istället börja ett liv med Saga. Men den starkaste rösten kanske kommer från biskopinnan och biskopen som sin ålder och ställning till trots hyser en stor tankefrihet.

³⁶ Frida Stéenhoff, *Lejonets unge* (1896), i *Blott ett annat namn för ljus*, Stockholm 2007, s. 57-177, s. 75.

³⁷ *Ibid.*, s. 83.

³⁸ *Ibid.*, s. 66.

Teatern och livet

”Ett inbegrepp av alla sköna konster” skriver Frida Stéenhoff i inledningen till debattskriften *Teatern och livet* från 1910. Hon talar då om dramatiken som konststart vilken för henne är fulländad och står över alla andra konstnärliga uttryck.

Frida Stéenhoff skrev under sin verksamma tid en rad debattskrifter, av vilka flertalet diskuterats av bland annat litteraturvetare och historiker som intresserat sig för Stéenhoffs person och författarskap. Skriften *Teatern och livet* har inte nått samma intresse i vår tid och är den kanske minst omnämnda av alla Stéenhoffs debattskrifter. Av de som tidigare behandlat författarinnans produktion är det endast Christina Carlsson Wetterberg som, och det flyktigt, refererar till texten i en anmärkning angående Frida Stéenhoffs syn på teaterns uppgift.³⁹

Stéenhoffs kritik av den samtida teatern

När *Teatern och livet* skrevs hade fjorton år passerat sedan Frida Stéenhoff debuterat som dramatiker. Idéskriften är en kritik av den samtida teatern som Stéenhoff ansåg hade förfallit genom att det gavs för mycket ”skräp” på scenerna runt om i landet.

Om man analyserar själstämningen hos en estetisk och intelligent människa, som av en eller annan orsak nödgats sitta i flera timmar och se på en underhållig dussinpjäs, förstår man, hur hennes lidande oavbrutet ökas och kulminerar i verkliga själskval. Man fattar, fast man ej gillar, hennes heliga löfte att aldrig mera sätta sin fot på en teater. Varför skulle hon vidare slösa bort sina få lediga stunder att åse en liten intetsägande teaterintrig eller en tarvlig kärlekshistoria, som ej intresserar henne det bittersta. (s. 7)

Här låter sig Stéenhoff bli mer explicit i sitt uttryck när hon utpekar tarvliga kärlekshistorier som något intetsägande och som inte gör det lönt för en publik att besöka teatern. Förfallet yttrar sig i att människorna inte finner någon samhörighet med de personer som de bevittnar på teaterscenen. De påstår sig vara människor men har inget av det mänskliga i sig. De mänskliga egenskaperna, så som råhet, falskhet, godhet och ädelhet återfinns alla på scenen men det verkliga, sanningen, är borta. Vad Stéenhoff menar med ”det verkliga” och ”sanningen” är inte något självklart. Att det hänger samman med hennes tanke om det

³⁹ Hänvisningar till idéskriften kommer fortsättningsvis att ges inom parentes i den löpande texten. Utgåvan som avses är Frida Stéenhoff, *Teatern och livet. Några tankar om dramatisk konst i nutid och framtid*, Stockholm 1910.

humana dramat är klart. Att dramat ska säga människorna något och att de ska känna igen sig själva på scenen. Kopplingarna är tydliga och kanhända självklara, men vad innebär ”det verkliga” egentligen? Vad är en verklig människa? Under slutet av 1800-talet skildrade merparten av dramatikererna en borgerlig miljö. Säger det att teaterpubliken endast kan tillhöra en borgerlig samhällsklass, eller finns det kanske värden och sanningar som inte berörs av klassgränser? Hur som helst öppnar Frida Stéenhoffs text upp för en rad intressanta frågor.

För att röra oss vidare genom hennes kritik möter vi uttrycket ”att sila mygg och svälja kameler” (s. 12). Genom detta talesätt ger Stéenhoff en målande beskrivning av hur teatern har låtit detta förfall ske och detta med tanke på alla de erotiska och vulgära pjäser som sätts upp på scenerna. Hon skriver hur ”teatern [har] blivit en härd för frivola och skabrösa utgjutelser, som ej skulle tålas någon annan stans.” (s. 11) Osmakligheterna fyller teaterscenerna medan ”teatrarna noggrant undviker att ge rum för modernare strömningar av ädel och sund erotik, som den yngre generationen nu överallt kämpar för med så mycket frimodig entusiasm.” (s. 11) Stéenhoff menar på att teatern inte har några som helst problem med att sätta upp diverse omoraliska pjäser men när det kommer pjäser vars innehåll diskuterar kärlekens verkliga problem backar teaterdirektörerna. Teatrarna, men också publiken blir med ens mycket nogräknad och kritisk. Om en dramatikers enda avsikt med sitt drama är att ge publiken lättsmält förströelse får han bjuda hur lastbara saker han vill (s. 12).

Vidare rör sig Stéenhoff mot de rörelser som under slutet av 1800-talet uppkom i Sverige. Den första hon uppehåller sig vid är kvinnofrigörelsen. Som Stéenhoff skriver, lämnade den ingen oberörd, varken familjer eller individer. Hon poängterar hur den manliga världen inte på något sätt kan ses som åskådare till denna kamp, utan att den berör även dem på ett märkbart sätt. Stéenhoff refererar till en fransk och en engelsk dramatiker som båda skrev om kvinnans slaveri, kvinnoemancipationen och om kvinnors rätt att rösta. ”När möta vi hos oss den moderna kvinnan på andra sidan rampen? Vår teater har kanske ingen aning om, att hon finns? Vad skall man tro, när det enda, som dramatiskt manifesterar sig om feminismen här, är ett tarvligt hån i någon fars?” (s. 13)

Nyckerhetsrörelsen är ytterligare en rörelse som Stéenhoff anser har största betydelse för det mänskliga livet och som berör alla individer oavsett om man är för eller emot, men vilken teatern blundar för. Stéenhoff nämner också hastigt fredsrörelsen, militarismens idéer och striden mellan arbete och kapital. Om man bara ser till den tidens teaterproduktioner kan man knappast veta att dessa strider överhuvudtaget existerade i samhället, menar Stéenhoff (s. 14). Dessa punkter som Stéenhoff ovan nämner är alla ämnen som hon både före och efter denna

debattskrifts tillkomst berört i sitt eget författarskap, både genom idéskrifter och dramatik.

Stéenhoff skriver i detta sammanhang om hur det är de unga författarna som ”taga varmt, käckt och omedelbart” (s. 11) på det omgivande samhället men som åter och åter blir refuserade. Teatern, som borde vara kulturförare, blir genom detta ”distenserad av andra odlingsmakter i samhället. Den förlorar sin andes rangplats, sin ledarroll. Dess luft blir gammal, dess synvidd skymd. I stället för att verka väckande, blir den sövande.” (s. 11) Det finns en rädsla hos teatern att visa fram sanningen och livet i realistiskt allvar. Att livets väsentligaste egenskaper inte hör hemma på scenen. En person som gjort liknande iakttagelser är Erik Hedén som i artikeln ”De tigande diktarna”, publicerad i skriften *Tiden* år 1909, efterlyser diktare ”som kunna – för att citera mottot i Ekelunds *A n t i k t i d e a l* – sätta flammande svärd mot mörkret”.⁴⁰ Här efterlyses diktare som är villiga att skildra verkligheten, sådana som inte endast lyssnar till överklassens röst utan som fortfarande besitter känsla för de fattiga.⁴¹ Heden skriver hur diktarna, genom att de nått framgång, glömt dem som fortfarande ”strida nere i mörkret”⁴², som Hedén själv uttrycker det. Stéenhoff i sin tur menar på hur samhället måste organiskt växa och förnyas och det är denna förnyelse som fångslar- inte ett samhälle i stagnation.

Publiken spelar också en viktig roll och Frida Stéenhoff både kritiserar den och klär om den i framtida önskvärda egenskaper i sin debattskrift. Stéenhoff skriver att så länge de förmögnare klasserna levde i ro, utan medvetenhet om striderna i det omgivande samhället, kunde en smakriktning utbreda sig vilken tog avstånd från det verkliga livet. Att fördjupa sig i ”ledsamheter” ansågs överflödigt. Detta medförde att dramatiken som konststart sjönk till att endast vara något ytligt, något som var lättsmält och som inte krävde allt för mycket tankearbete. Då dessa övre samhällsklasser var tongivande var det sådan dramatik som skrevs. ”Bort från verkligheten” var mottot och de författare som skrev endast för förtjänstens skull hade vid denna tid lätt att göra sig ett namn. (Åter gör sig Erik Hedéns artikel påmind.) De skrev oengagerat och helt underordnat den rådande smaken (s. 16ff). Här möter en publik som endast söker förströelse i dramatiken. Men denna publik tillhör en förgången tid, vad som tillfredställer en publik förändras generation efter generation.

I sin kritik av den samtida teatern går Frida Stéenhoff till hårt angrepp mot det moraliska förfall som teatern enligt henne genomgått. Hon menar att de pjäser som teaterledningarna väljer att sätta upp hellre är tarvliga kärlekshistorier med erotiskt innehåll än dramatik som

⁴⁰ Erik Hedén, ”De tigande diktarna” i *Tiden* 1909:9, s. 93.

⁴¹ *Ibid.*, s. 90.

⁴² *Ibid.*

skildrar den samtida kärlekens problem. Inte heller lägger teatern någon vikt vid alla de strömningar som går genom samhället, så som kvinnofrigörelsen och nykterhetsrörelsen. Båda rörelserna har stor betydelse för människorna på det ena eller det andra sättet och Stéenhoff finner det högst besynnerligt att inte teatern är en del av denna utveckling. Hon menar på att teatern måste förändras med tiden och människornas utveckling och därigenom bli en del av den.

Stéenhoffs framtidsvisioner

I den inledande delen av *Teatern och livet* hyllar Frida Stéenhoff det antika dramat som ideal och skriver "[o]m man dröjer ett ögonblick inför dramatikens höga anor, får man något av den rätta ödmjukheten vid bedömmandet av dess betydelse." (s. 6) Vad Stéenhoff hyllar är den antika teaterns förmåga att sammanföra hela folket. Det var en "folkteater i ordets rätta bemärkelse" (s. 6). Den samlade inte bara folket och suddade ut klassgränser utan de antika dramerna tjänar fortfarande som förebilder tack vare dess enkla form och gripande tankeinnehåll. De antika dramerna spelas fortfarande vilket enligt Stéenhoff är ett bevis på deras storhet.

Det är i den avslutande delen av *Teatern och livet* som Frida Stéenhoff formulerar uttrycket "det humana dramat". Det humana dramat är hennes framtidsvision för hur en teater ska verka välfungerande och fylla sitt verkliga syfte.

En god teater vore enligt min mening den, som omhuldade det humana dramat. Med det humana dramat menar jag ett skådespel som gör oss mänskligare. Som utvecklar det humana i vårt väsen, det säregna för människan, det som skiljer henne från de rent animala varelserna. Ett sådant drama kan vara uttryck för väckelse och revolt, ett massans härskrif mot fåväldets ok, eller den ensamme tyrannens eller martyrens kamp, det kan vara egoismens eller altruismens språkrör, det kan måla den ädlaste idealism eller den krassaste tarvlighet, vad det än säger har det samma underförstådda mål, det må komma fram som tendens eller ej: att avslöja andra människor till att hjälpa andra människor till förstående, framåtskridande och frihet. (s. 25)

Stéenhoff menar att det är sådana dramer som verkar kulturbyggande och som passar med den uppgift hon anser att teatern har – "att verka väckande". De dramer som säger något om vilka vi är. Ett drama måste, och då särskilt i brytningstider vilket Stéenhoff understryker, ta itu med allvarliga frågor eftersom det berör allvarliga människor. Frågorna ska skildras

”sanningsenligt, varmt och klokt.” (s. 26) När Stéenhoff talar om sanning menar hon inte att dramat ska vara ett foto av yttre händelser utan att det ska spegla vårt inre liv som också det i allra högsta grad tillhör det verkliga. ”[F]ramtidens drama [skall] allt klarare bli den individuella människoandens spegel. Redan nu lever flertalet människor mera i tankar, känslor och ord än i märkvärdiga handlingar.” (s. 26)

Teatern måste inte endast spegla sanna människor utan också spegla livet och världen sådan den är just nu. Detta för att vi ska kunna lära känna vår tids människor. Stéenhoff skriver att detta innebär att ett lands dramatik inte får vara ”gottköpsindustri och merkantila utbyten” utan den måste vara representativ för sitt land. Vidare skriver hon hur ”[d]en dramatiska konsten skall representera det samtida intellektuella, moraliska och politiska livet hos folket och uttrycka dess erfarenheter och strävanden.” (s. 8)

Teaterns första plikt var att upprätthålla kontakten med samtidens liv, skriver Stéenhoff och fortsätter med att teatern ska ”tolka hela folkets och hela landets egenartade, livsvarma öden.”(s. 15) Teatern ska stå över politiska åsikter och andra faktorer som skiljer folket åt, den ska vara opartisk. Lika gäller för författaren vilken inte är skyldig att skriva i den ena eller andra riktningen. Stéenhoff skriver att man inte kan begära mer av den dramatiska författaren än av andra författare. Hans syfte behöver inte vara samhällsbevarande och inte heller samhällsupplösande och han ska inte ses som en tjänare för någon riktning i samhället. Stéenhoff menar att författaren ska ge av sig själv men utan att för den sakens skull tala om sig själv:

Han skall lägga fram sitt känslö- och tankeliv, sina strider och drömmar. Han skall meddela sitt jag åt allmänheten[...]i den meningen, att han skall dela med sig av sin fantasi och intressera andra för, vad som rör sig i hans själ. I den mån han kan detta, och i den mån hans själ är rik, har han betydelse för sitt folk och världen. (s. 16)

Som jag tidigare i texten varit inne på ägnar Frida Stéenhoff en hel del utrymme åt publiken. Bland annat kritiserar hon den förmögna publiken för att ha velat fly från verkligheten vilket ledde till att dramatiker som endast skrev för brödfödan enbart producerade det som efterfrågades. I sin jakt efter en teaterreform skriver Stéenhoff att en ny teater även behöver en ny publik. De tarvliga föreställningar som hittills till stor del ockuperat scenerna kan inte tillfredsställa människan vars tanke och känsla har andra krav och vars ande lever i en annan värld. Stéenhoff skriver:

Salongen skall fyllas av ett människomaterial, som har framtidskrafter i behåll och som orkar sätta till sin själ, sitt hjärta och sin hjärna för att tillägna sig det konstnärerna skänka. Liksom man uppfostrar och tränar sig för idrott, bör man träna sig till konstnjutning. En vaken, upplyst, odlad publik, som vill ha något för sin ande, bildar den opinion, som förmår hålla en hög konst uppe. (s. 29)

I debattskriftens början skriver Stéenhoff även där om den ideale teaterbesökaren; "[e]n bildad vaken medborgare eller medborgarinna, som lever med sin tids liv, arbetar för utkomsten, iakttar eller deltar i de sociala och politiska striderna." (s. 7) Det är denna bildade medborgare som begär ande och blod av de skådespelare som gestaltar nutidsmänniskan.

I Stéenhoffs diskussion av publiken finns en oklarhet värd att nämna. Vi möter en rå och okunnig publik som blundar för problemen i samhället och Stéenhoff skriver då hur en ny teater behöver en ny publik. Men är det en helt ny eller är det den gamla publiken som ska bli "mänskligare" genom den nya dramatiken? Är det så att den nya publiken är den samma som förut bara med skillnaden att den nu har mognat efter att ha beskådat "det humana dramat"?

Ytterligare en motsägelse värd att nämna vid denna genomgång av texten är Frida Stéenhoffs tal om "sanning" och "verklighet". Hon skriver hur dramatiken ska låta oss lära känna vår tids människor men samtidigt ska teatern också bidra till "framåtskridande och frihet". Menar Stéenhoff på att det endast är när vi inser sanningen och den verklighet vi lever i som vi kan nå utveckling? En konsekvent "social och psykologisk ärlighet på scenen" (s. 19) i ett samhälle som präglas av stora sociala problem skulle ju kunna ge en nedslående och rent negativ verkan på publiken. Men Stéenhoffs utvecklingsoptimistiska övertygelse om att "livets väsentligaste egenskap" är dess inbyggda "kamp för högre ståndpunkter" (s. 14) är uppenbarligen så stark att hon inte uppfattar detta som ett problem. I den följande analysen av *Lejonets unge* kommer Stéenhoffs dramatiska teorier att jämföras med hennes dramatiska praktik. En viktig fråga att besvara blir då om hon med sina huvudpersoner lever upp till kravet på "social och psykologisk ärlighet", om hon kan undvika att skapa idealgestalter, som pekar ut vägen mot framtiden, men som kanske inte var så lätta att finna i samtiden.

Lejonets unge

Att beskriva sanna människor

”Nutidsskildring i fyra akter” är undertiteln som Frida Stéenhoff själv givit sitt drama. Handlingen, som utspelar sig i en av landets äldsta småstäder, ska genom undertiteln antydning spegla livet och människorna så som tiden var då dramat skrevs. Som Stéenhoff sedermera skriver i *Teatern och livet* är just detta en av dramatikens viktigaste uppgifter; att spegla sanna och verkliga människor. Ett drama ska medföra att vi som publik lär känna vår tids människor, vilket också innebär att vi lär känna oss själva. Hur ställer Stéenhoff upp rollerna i dramat? Vilka karaktärsdrag visar hon upp? Är det så att Stéenhoff skapar idealgestalter som kanske var allt för svåra att finna i det verkliga livet? Genom att närmare betrakta karaktärerna i *Lejonets unge* ämnar jag visa hur Stéenhoff praktiserar eller inte praktiserar vikten av att skildra människor sanningsenligt.⁴³

I dramat visar Stéenhoff upp två sidor eller läger som har mycket skilda uppfattningar om hur livet ska levas. Den ena sidan förespråkar den gamla moralen medan den andra förespråkar en ny moral. Rektor Båt är den i dramat som allra tydligast förkroppsligar den gamla förhärskande moralen, den moral som den moderna genombrottslitteraturen kämpade emot. Rektor Båt är inskränkt och begränsad av sin tids konventioner och gör inget för att dölja de uppfattningar han bär på. I sitt besök i biskopshuset kastar han obönhörligen ur sig dem i syfte att söka rädda människorna, då främst Saga och Ödegård, undan det moraliska förfall som hotar. Biskopinnan själv är den som först ansätts och då för att vara en tvivlare. Ödegård är en religiös skeptiker och därmed inte en passande hustru till en biskop. ”En prästs hustru bör taga hänsyn till sin mans ämbete” säger han och finner det sorgligt att hon aldrig sätter sin fot i kyrkan. Båt tänker på vilka signaler det ska sända till församlingen om inte ens biskopens egen hustru kommer till kyrkan om söndagarna. Båt framstår först och främst som en kyrkans väktare då både Ödegård men också Manfred blir anklagade för att inte vara tillräkligt beskyddande av de kyrkliga värdena. ”En dödens fläkt går genom kyrkan” konstaterar Båt och hävdar att biskopsparet har skuld däri. Vad rektor Båt efterlyser är en kyrka som inte längre är passiv för då riskerar hon att sluta existera. Han menar att kyrkan måste stå emot för den nya tiden som sakta smyger sig närmare med sin omoraliska livsåskådning.

⁴³ Hänvisningar till dramat kommer fortsättningsvis att ges inom parentes i den löpande texten. Utgåvan som avses är Frida Stéenhoff, *Lejonets unge* (1896) i *Blott ett annat namn för ljus*, Stockholm 2007.

De som har mod att sätta sig över den förhärskande moralen är först och främst kvinnorna Saga och Ödegård men även fostersonen Adil och biskopen Manfred övervinns till den sida som förespråkar den nya ordningen. Adil gör det genom sin brinnande kärlek till Saga, medan Manfred som genom sitt biskopsämbete inte offentligt kan stödja dessa nya idéer men som i hjärtat accepterar dem.

Saga och Adil är det unga paret i Stéenhoffs drama. Adil är den som under dramat byter sida och gör en förflyttning från de gamla idéerna till de nya. I dramats början tyngs Adil av insikten att han inte kan fria till sin älskade Saga på grund av att han inte har ett arbete gott nog att kunna försörja henne och framtida barn. Hans ”hopp” ligger i att bli munk där han kan intala sig själv att han gett upp tankarna på tvåsamhet frivilligt. Men Saga öppnar en dörr för honom där hon visar hur kärleken kan levas ut utan att befästa det med ett juridiskt giftermål. Saga å sin sida är den som är född in i den nya ordningen och hon själv en produkt av den fria kärleken. Hon är född utom äktenskapet men av två parter som valde att ha det så. Sagas föräldrar älskade varandra djupt och för henne är detta det enda bevis som behövs för att veta att vägen till ett lyckligt liv är att följa sitt hjärta och därmed trotsa den rådande samhällsuppfattningen.

BISKOPEN

[...]Saga är icke tillräknelig – hon har icke förutsättningar att förstå samtidens krav på individen.

ADIL

Nej. Hennes far har ställt henne långt framför samtiden. Hon tillhör en kommande världsålder.

BISKOPEN(*allvarligt*).

Är du vuxen att gå över till henne? Hör du till den ljusa förtruppen? (s. 175)

I detta citat ligger Stéenhoffs optimistiska och utopiska hållning helt explicit i dialogen. Här är Saga framtidens kvinna då ”hon tillhör en kommande världsålder”. En världsålder som ännu inte sett dagens ljus, men vars mark bereds sakta men säkert.

Dramats andra par är biskopen Manfred och hustrun Ödegård. De är medelålders och därmed uppfostrade efter ett gånget sekels normer. De vet dessutom av erfarenhet vilka konsekvenser de normerna har för en människas liv.

Ödegård blev i 20-årsåldern gravid och födde en son. Sonen överläts till hennes bror som tog på sig faderskapet mot löftet att sanningen aldrig skulle komma i dagen. Genom broderns död kom Adil att växa upp i biskopshuset i tron att biskopinna är hans faster. Ödegård har genom samhällets syn på barn födda utom äktenskap fått försaka sin roll som moder och Adil

har därmed förnekats att känna biskopinnan för den hon egentligen är – hans mor. Hennes fria syn på kärlek och äktenskap grundar sig denna upplevelse och hur hon inte vill lämna detta i arv åt någon.

I dramats andra scen möter vi biskopsparet i en diskussion om Sagas far, den landsförvisade författaren Leire, och situationen påminner om de skildringar av äktenskap som möter i stor del av 1880-talets kvinnolitteratur.

BISKOPEN

En författare, som varje kristlig pedagog i världen måste förbjuda sina lärjungar! – Då förstår du väl själv –

FRU VIK (*småleende*).

Käre Manfred, jag har läst Leire med stor förtjusning –

BISKOPEN

Du, ja! Du har alltid gjort mig stor sorg med din dåliga smak i läsväg! (s. 66)

Här undrar man som läsare om detta drama ska finna samma pessimistiska väg som den tidigare nämnda 1880-talsdramatiken. Biskopen kritiserar sin hustru för hennes svaga omdöme att avgöra vad som är god litteratur och biskopens sista replik avslöjar att det inte är första gången som hon ”väljer fel” enligt hans mening. Fru Vik säger vidare hur Leire är den finaste stilist vi haft i Sverige men får genast maken emot sig. Biskopen menar på att det kanske inte är det som är det avgörande utan vad som är viktigt är den moral författaren förmedlar. Och på den punkten är biskopen helt på det klara med att Leire är att förkasta, han är en ”författare, som varje kristlig pedagog i världen måste förbjuda sina lärjungar!” Så långt i dramat framträder Manfred som en rätt typisk karaktär ur ett drama från denna tid, men i mötet med rektor Båt mjuknar den fördömande fasaden och biskopen visar sig vara en tolerant man som är fri från den strängaste ortodoxin. Trots Båts kritik mot biskopinnans religiösa tvivel och det moraliska förfall som kyrkan riskerar att dras ned i om ingen stoppar det, är Manfred övertygad om sitt kalls innebörd, ”att vaka över de sovande”. (s. 78)

När det kommer till Saga och Adil och den nya ordning som står för dörren är biskopen mer tveksam. Jag ser det som att han slits mellan sitt biskopsämbete och sin hjärteröst. Med biskopsämbetet kan vi anta att det följer en plikt att vara den kristna läran trogen. Den gamla moralen grundade sig på kristna värderingar och att en biskop skulle gå emot detta var högst otänkbart. När det gäller Saga anser biskopen att hon fått en tvivelaktig uppfostran med tanke

på hennes far och hans skandalösa åsikter. Detta gör att biskopen anar en del farliga sidor i hennes karaktär men han har inga ambitioner att efterforska i dem då hon snart ska resa sin väg. Men samtidigt är det något hos henne som drar:

FRU VIK (*glatt*).

Har hon intagit dig med? Mig tog hon genast.

BISKOPEN

Jag känner henne så litet. Där är nog mycket hos henne, som jag inte tycker om, men där är något, som jag tycker mycket om.

FRU VIK (*med skämtsamt deltagande*).

Stackars Manfred! Din vanliga lott är att fästa dig vid folk, som du måste ogilla. (s. 65)

Ödegårds sista replik syftar nog snarare på henne själv än på Saga. Visst står Saga för idéer som Manfred inte som biskop kan acceptera vilket därmed försvårar att han ska kunna tycka väl om henne. Men nog är det biskopinnan själv som Ödegård har i åtanke då hon talar om Manfreds lott i livet. Svaret från honom levereras med värme: ”jag är nöjd med min lott!”

Saga och Adils förening möter han med stor oro. Tanken på att Saga kan bli gravid bekymrar honom och han undrar om Adil har betänkt detta. Saga räknar han som tillhörande den ”ljusa förtruppen” och undrar om Adil också kan tillhöra den. Om han är vuxen nog att ta det klivet. Manfred kan inte acceptera deras val fullt ut, då han inte kan frigöra sig från sitt kall som präst.

BISKOPEN

Det var inte min mening att säga, att jag förvisar dig därför att min kärlek skulle upphört –

ADIL (*kastar sig med barnslig kärlek i hans armar*).

O, farbror –!

BISKOPEN (*trycker honom intill sig*).

Det kan den aldrig (*släpper honom*). Men här tar jag icke mer emot dig! (*Allvarligt*) Detta hus är icke mitt. Dess ägare har anförtrott det i min vård. Den som i handling trotsar samhällelig och kyrklig ordning kan jag därför icke hysa här. Jag vore då en dålig gårdsfogde. Inför världen har jag hädanefter brutit med dig. (s. 174)

Genom Manfred och Ödegård kan vi se en tydlig kontrast till Henrik Ibsens *Gengångare* där modern, som egentligen sympatiserar med de nya idéerna, gör allt för att dölja skandalen, d.v.s. hon vågar inte stå för sin uppfattning. Likaså spelar prästen där en entydigt negativ roll,

som ett förkroppsligande av den konventionella moralen. Det är nog ingen slump att Stéenhoff här har låtit ”modern” Ödegård och ”prästen” Manfred, stå för en diametralt motsatt hållning.

Låt oss återvända till frågan huruvida Frida Stéenhoff i sitt drama skapar idealgetsalter eller om hon håller sig till en skildring av sanna och verkliga människor?

Dramats undertitel är som tidigare nämnt ”Ett nutidsdrama i fyra akter” och ska då spegla livet och människorna i Stéenhoffs samtid. I Christina Carlsson Wetterbergs essä ”Med den fria kärleken på programmet” skriver hon hur Stéenhoff mottog kritik rörande just den valda undertiteln som man ansåg var utopisk. En recensent uttryckte att undertiteln var illa vald då dramat inte skildrade faktiska förhållanden utan att det var ett idédrama som utspelade sig i en framtid. Nära eller långt borta.⁴⁴ Stéenhoff var allt för optimistisk i sin framställning och visst möter vi karaktärer som förmodligen inte var vanliga att möta vid 1800-talets slut. Många människor sällade sig till rektor Båts skara som höll hårt i de rådande konventionerna där religionen hade ett starkt inflytande. Samtidigt kan somliga av den tidens människor också ha varit som Manfred, biskopen, som genom att han låter Adil resa med Saga, i någon mån accepterar den nya moralen om än inte offentligt. ”Det var inte min mening att säga, att jag förvisar dig därför att min kärlek skulle upphört – [...] Det kan den aldrig” säger biskopen i avskedet till Adil men samtidigt blir han de facto förvisad från sitt hem. Visst är Manfred fri från den strängaste ortodoxin och kan inte på något sätt likställas med en man som Båt, men hans biskopsämbete medför att han inte offentligt kan stödja den tanke som trotsar den samhällseliga och kyrkliga ordningen.

Det kan ses som naturligt att hoppas på den unga generationen och Saga och Adil är ju i allra högsta grad representanter för den. Saga som är fast i sin övertygelse att hon ska ha allt som är hennes fulla rätt och Adil som på något vis i dramat gör en förflyttning till framtiden. Detta till trots, kanske den mest utopiska karaktären är biskopinnan fru Ödegård Vik. Hon som var uppfostrad i den gamla läran där ”moral är äktenskap och äktenskap är moral”⁴⁵ men vars erfarenheter av livet fått henne att förkasta den. Nu erkänner hon öppet den nya moralen. Kanske är det så att Stéenhoff hoppades på en omvändelse av den äldre generationen, för visst är det så att dramat innehar idealgestalter som var mer eller mindre svårfunna i författarinnans samtid.

⁴⁴ Carlsson Wetterberg 2002, s. 175.

⁴⁵ Ibid., s. 165.

Att sätta problem under debatt

”Ung flicka söker plats på livstid att gå en man tillhanda med alla inomhus förefallande göromål. På lön fästes intet avseende – ej ens på ett vänligt bemötande.” (s. 93) Det är Saga som står för yttrandet då hon i ett samtal med rektor Båt ironiskt diktar ihop en ansökan om anställning, eller snarare en ansökan om giftermål. För kvinnan blev äktenskapet en ekonomisk uppgörelse, ett affärsavtal, där hon, i utbyte mot tak över huvudet, skötte hem, man och barn. Genom devisen ”den fria kärleken” såg Stéenhoff en lösning till den problematik som följde av att kärleken inte hade någon plats i förhållandet mellan man och kvinna. Att sätta problem under debatt var något som bland de kvinnliga dramatikerorna var viktigt, för Stéenhoff lika så. I *Teatern och livet* har vi kunnat se hur hon poängterar vikten av att ta itu med allvarliga frågor då det berör allvarliga människor. Jag tänker i följande avsnitt fokusera på de idéer som Frida Stéenhoff lyfter fram i dramat.

Adil Barfot, styvson till biskopsparet Manfred och Ödegård Vik, har förälskat sig i Saga, bildhuggarinnan som under en tid bott i biskopshuset. Nu ska Saga lämna staden och resa till Paris och en avskedsfest ska hållas för henne. Det är en fest som Adil gärna skulle ha ställt till på egen hand men hans brist på pengar sätter stopp för hans önskan. Det är istället Sagas vänner som ordnar festen och inför fru Vik uttrycker Adil sin sorg över detta. Fru Vik säger att Adil gärna hade kunnat fråga biskopen om hjälp, men konstaterar samtidigt att Adil är för stolt: ”Snart vill du inte ta emot någonting af oss” tillägger hon. Adil replikerar att han, för att rädda sig undan allt som de skänker honom, ska gå i kloster: ”Det finns munkordnar, där man aldrig behöver ta i pengar!” (s. 59) Vidare fortsätter han med en undertryckt bitterhet, som spelmanvisningen anger: ”Det är det klokaste. Att avsäga sig både penningen och kvinnan. Medlet och målet.”

ADIL (*tar ett steg ifrån henne*).

Om jag blir munk kan jag kanske arbeta mig in i den illusionen, att jag av sagt mig alltihop frivilligt.

FRU VIK (*milt*).

Vad är det som du skall avsäga dig? Är det någonting i vägen för dina drömmar? (s. 60)

I en tid där kvinnorna vare sig hade möjlighet till utbildning eller egen försörjning var de beroende av mannen och att denne kunde försörja både henne och deras barn. Äktenskapet sågs i stort som en ekonomisk förening. Genom Adils replik om ”medlet och målet” kan man

ana den problematik som han står inför. Än tydligare blir det i påföljande scen där fru Vik samtalar med maken Manfred:

FRU VIK (*i tankar*).

Vore Adil rik, så friade han.

BISKOPEN

Tacka för det!

FRU VIK

Men den arme gossen har inga utsikter att bli annat än fattig. Han kan aldrig försörja en familj.

BISKOPEN

Vad var det jag sa', när han envisades med att bli tidningskrivare?

FRU VIK

Tänk, att aldrig få fria till någon – när man är karl.

BISKOPEN

Den försakelsen är han inte ensam om. Massor av unga män få låta åren gå – och förväntningarne. – De förtjäna för litet. (s. 62)

Med kvinnans ekonomiska beroende följde hos mannen en känsla av äganderätt över kvinnan. Stéenhoff visar att denna ofrihet skapade ytterligare inskränkningar på kvinnans frihet i övriga avseenden. Lösningen låg i att befria kärleken från penningens makt. Med detta medföljer inte bara en frihet för kvinnorna utan även för männen. Biskopens replik "[m]assor av unga män får låta åren gå – och förväntningarne –" visar inte enbart kvinnornas situation utan även hur männen drabbas. De får ge upp sin kärlek på grund av pengarnas makt över den. Detta är Adils dilemma och Stéenhoffs utgångspunkt.

Ur detta samhällsproblem föds devisen "den fria kärleken". En kärlek löst från ekonomiska tvångsband – det vill säga en kärlek fri från äktenskapets fångenskap. Men Stéenhoff kritiserade inte äktenskapet som social institution utan endast dess juridiska betydelse, och hon krävde ett avskaffande av den då existerande äktenskapsformen.⁴⁶ För att återvända till dramat finner vi hur Adil, förutom att han saknar pengar, inte heller är myndig och saknar därför även laglig rätt att ingå äktenskap. Saga däremot, hon har både ålder och medel och med hennes fria syn på kärlek blir Adils omständigheter inte till något hinder för deras förening. Någon som ser förhinder är däremot Båt som blir utom sig när han blir varse att Adil är Sagas resesällskap till Paris. "Ni äro galna!" utbrister han och påpekar hur lagen ska

⁴⁶ Carlsson Wetterberg 2002, s. 182.

hindra dem att leva tillsammans då Adil ännu inte är myndig. ”Lagen hindrar inte människor från att älska” svarar Adil och Saga fyller i: ”bara att gifta sig – och det tänker vi inte göra!” Rektorn frågar om de trampar på det heliga äktenskapet och Saga replikerar med att hon mycket väl skulle kunna smutsa sina skor. Anledningen till deras beslut att leva tillsammans ligger i Adils kommentar att både han och Saga är födda utom lagen, ”vi har sett dess baksida.”

I *Lejonets unge* uttrycker Frida Stéenhoff också hur kvinnan har rätt till en jämnårig sexualpartner. Kvinnans första sexuella erfarenheter ska inte behöva vara med en man minst dubbelt så gammal som hon själv utan med en man av hennes egen generation.

FRU VIK

Vad tror du bildade kvinnor veta om en gosses kärlek?

BISKOPEN

Å – det händer väl –

FRU VIK (*avgörande*).

Ingenting alls. – Den första, stora värmen gå alla miste om. De få inte mannen förr än han är ganska utbrunnen, ganska okänslig. (s. 135)

Vidare säger biskopinnan hur de flesta unga män, till skillnad mot biskopen då, inte bär på en ”himmelsk entusiasm att leva i Gud” utan hur deras entusiasm har helt andra anspråk – ”gatslynor och demimonder!”

FRU VIK

Jag tycker unga, ädla gossar – som Adil – äro för goda för gatsmutsen!

BISKOPEN

De kunna hålla sig därifrån!

FRU VIK

Å, må tro – det är inte så lätt! (*upprörd*) Kan du tänka dig att en sådan där (*med motvilja*) flicka gick här utanför kväll efter kväll för en tid sedan, och vaktade på Adil! (s. 135)

Att argumentera för sinnlighet och kroppens glädje var knappast ofarligt i 1890-talets Sverige. Stéenhoffs devis om den fria kärleken misstolkades ofta i den samtida debatten då kritikerna såg hennes försök till jämlikhet som ett uttryck för promiskuitet och ett omoraliskt leverne. En av kritikerna var den dåvarande biskopen i Härnösand, Martin Johansson. Han

kritiserade Stéenhoff för att, som Carlsson Wetterberg skriver, ”åsidosätta grundläggande livsvärden”.⁴⁷

Lejonets unge skrevs på randen i till ett nytt århundrade och Frida Stéenhoff låter inte sin framtidstro hållas tillbaka när det kommer till de utsattas rätt. ”Nästa århundrade blir barnets århundrade – liksom detta varit kvinnans. Och när barnet kommit till sin rätt är sedligheten fullkomnad” (s. 175) säger biskopen i ett samtal med Adil. Framtidstron i denna formulering går inte att förbise och Margaretha Wirmark skriver i *Noras systrar* hur repliken närmast har en klang av profetia över sig.⁴⁸ Barnet har en avgörande central roll i dramat liksom för den nya moral som Stéenhoff introducerade.

Barnet var precis som kvinnan en individ som inte kunde ägas. Med den gamla moralen, vilken fördömde ogifta mödrar, följde också en uppdelning av barn i äkta och oäkta. Individen och dennes rättigheter hamnade i skymundan för uppfyllandet av ett sedligt liv. Adil och Saga är båda födda utom äktenskapet och, som de säger, har sett lagens baksida. Ödegård har genom konventionerna förnekats sin rätt att vara en mor för sin son. Med den nya moralen hade alla barn rätt till en god uppväxt och mödrarna, gifta eller ogifta, hade rätt till sin modersroll.

Den bild som i dramat tydligt blir till en symbol för barnets och moderns rätt ger Stéenhoff genom den skulptur som ännu inte blivit nedpackad i Sagas ateljé. Skulpturen är inte avslutad och står övertäckt på kavalletten. Efter viss tvekan låter hon Adil se den. Det betydelsefulla motivet är tydligt – en havande kvinna. Saga förklarar hur hon vill se om ett skönt innehåll kan verka djupt även då linjerna inte är vackra. Om inte djupet uppkommer just genom de vanställda linjerna. Formen av en blivande mor är den yttersta bilden för en sådan framställning.

SAGA (*livligt*).

Huvudet skall jag göra vackert – och armarne och benen fina – Men kroppen naturligtvis vanställd och oproportionerlig.

ADIL

Det verkar stötande – genast.

SAGA (*ivrigt*).

Ja, men se'n drar innehållet mer och mer? Gör det inte det? Det måste göra det? Handen håller hon skuggande för ögonen – för att skönja det kommande.

⁴⁷ Carlsson Wetterberg 2002, s. 174.

⁴⁸ Wirmark 2000, s. 139.

ADIL

Trampar hon på en orm?

SAGA

Ja. På den förstörande makten. Tillintetgörelsen – som hon övervinner genom att förlossa livet.
(s. 105)

Saga bär drömmen om att en dag själv bli mor och genom skulpturen övervinner hon den förlegade moral som hindrar kvinnan från moderskap då hon inte är gift.

Men Stéenhoff drar diskussionen om barnens och mödrarnas rätt ett steg längre då hon i dramat gör en lätt antydning till barnbegränsning. Stéenhoff menar på att var och en som älskar gör det under ansvar. Wirmark ger i sin bok en kortare introduktion till hur synen på preventivmedel såg ut i sekelskiftets Sverige. Vid denna tid var det inte förbjudet att propagera för preventivmedel och inte heller var användandet av det förbjudet. Men det ansågs däremot omoraliskt. Med sig i tankarna bör man också ha att detta endast omfattade gifta kvinnor.⁴⁹ I dramat dryftas denna fråga genom Adil och biskopen, där biskopen är den som för in samtalet på den vägen genom frågan om Adil har tänkt på att han kan bli far. Manfred upplyser om hur ett faderskap aldrig kan tas tillbaka och fortsätter ”men därmed är ej all rättfärdighet uppfylld – att man omsorgsfullt uppehåller det liv man väckt. Ingen man kan tidigt nog betänka frågan, om och när han har rätt att framkalla liv.” (s. 176) Saga och Adil har noga tänkt igenom situationen och de är väl medvetna om att ett barn kan bli frukten av deras förening. Adil har en medvetenhet om sitt ansvar och framför med tydlighet och behärskning hur han inte tillhör generationen som ”lämnar sådant åt slumpen”. (s. 176)

I dramat för Frida Stéenhoff sin idédiskussion på två plan. Dels genom dramat självt som, genom Adil och Sagas förening utom äktenskaplig förankring samt biskopsparets accepterande av detsamma, blir ett inlägg i den samtida äktenskaps- och sedlighetsdebatten. Men också genom de åsikter som explicit framförs i dramat genom dialogen där det nya ställs mot det gamla i en direkt ton.

Den fria kärleken var Frida Stéenhoffs grundtanke. Ojämligheten i samhället hade sin grund i att kärleken de facto inte var fri, att den inte hade någon plats i ett förhållande mellan man och kvinna. Visst fanns det äktenskap under denna tid som byggde på kärlek, Stéenhoff själv levde i ett sådant äktenskap, och hon poängterar det också själv i sina skrifter och föredrag. Det var inte äktenskapet som en förening grundad på kärlek som hon stred emot utan äktenskapet som juridisk institution. Men många kvinnor tvingades in i äktenskapet för att de

⁴⁹ Wirmark 2000, s. 138.

inte hade någon egen möjlighet till försörjning och många var de unga männen som inte kunde gifta sig då de inte hade något att erbjuda en kvinna. Stéenhoff såg vilka konsekvenser den gamla moralen hade för samhället och förordade istället ”den fria kärleken” där man och kvinna kunde leva tillsammans i ett papperslöst förhållande och med kärleken som det förenande. Hon såg framförallt hur det för kvinnan och barnen var en absolut nödvändighet med denna förändring.

Huruvida dramats idédiskussion är förenligt med tanken om det humana dramat är en annan fråga. Som jag i tidigare kapitel nämnt skapar Frida Stéenhoff idealgestalter på scenen och detta görs delvis genom de åsikter som de argumenterar för. Stéenhoff belyser i dramat de problem som hon själv bevittnat i samhället och på så sätt skildras en verklighet. Men frågan är kanske om det är en verklighet för teaterbesökarna, vilka hon i *Teatern och livet* anklagar för att blunda för den rådande situationen i samhället. Om denna iakttagelse av teaterpubliken stämmer kanske dramat blir hårdsmält.

Kvinnans rätt och det kvinnliga konstnärskapet

Som vi tidigare sett argumenterade Frida Stéenhoff för befriandet av kärleken. Genom att lösa kärleken från äktenskapets juridiska band skulle vi kunna nå ett mer jämlikt samhälle där individen var i centrum. Barnet framstår som den nya tidens patos och Stéenhoff krävde ett erkännande av barn födda utom äktenskapet. Inte längre skulle personer likt rektor Båt kunna säga att ”sådana barn äro ingen heder”. (s. 87) Denna tanke innebär nya friheter för kvinnan och jag har tidigare i uppsatsen varit inne på några av dem. Men kvinnan skulle också ha rätt till en egen försörjning, till ett eget arbete. Saga blir i dramat ett förkroppsligande av allt detta. Hon står på egna ben, med egen inkomst och bär ständigt med sig drömmen om den fria kärleken och moderskapet.

Saga har under sin tid i biskopshuset arbetat i en egen ateljé som hon själv inrett. I en scenanvisning beskrivs en kreativ oreda där bord, stolar och verktyg ligger huller om buller, där golvet är täckt med papper och skräp och väggarna pryds av hyllor med gipsfigurer och kolteckningar förställande nakna modeller. Saga är uppfylld av sitt konstnärskap – sin kallelse. Saga kom till Rom som tioåring och det var där hennes passion föddes. ”Jag fick genast lust att bli bildhuggare” säger hon i ett samtal med Båt och biskopen.

BISKOPEN

Och alltsedan dess har ni hållit på energiskt?

SAGA

Ja. Jag har inte gjort annat än ”lekt med lera” som pappa sa’. (s. 82)

Trots att publiken inte får se henne i arbete tränger hennes ständigt växande lust för sitt skapande fram ur själva miljön; den kreativa oredan i hennes ateljé och genom hennes repliker då hon talar om sitt liv som skulptör. Saga har ännu inte fyllt 20 år, men är trots detta redan berömd. När dramat tar sin början är bysten hon gjort av stadens borgmästare redan färdigställd och genom dess slående likhet blir framgången ett faktum.

I Eva Heggstads avhandling *Fången och fri* återfinns en diskussion runt den kvinnliga konstnären där hon uppmärksammat den ambivalenta hållning som 1880-talets kvinnliga författarinnor föreföll att ha till detta ämne. De kvinnliga författarna hade en dubbel blick vilket i många av fallen redan avslöjades i titlarna som ofta utgjordes av en omöjlig paradox, ett motsatspar utan synlig lösning.⁵⁰ De tre sfärer Heggstad rör sig runt är hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet, vilka alla bär på inneboende motsägelser men de står också i en paradoxal motsägelse sinsemellan. Heggstad skriver hur det enda motsatspar som inte går att upplösa är kärleken och konstnärskapet. Valet att bli konstnär är det val som allra mest utmanar bilden av kvinnan. Hon skriver att ”[s]om konstnär sätter kvinnan sig själv i centrum, hon strävar efter offentliga triumfer och går därmed också emot sin egen bestämmelse, att leva och uppoffra sig för andra.”⁵¹ Om en kvinna följer ”sin konstnärliga kallelse blir ensamhet och tomhet hennes eviga följeslagare” skriver hon i sitt slutord och hänvisar till Anne Charlotte Lefflers *En sommarsaga* där kvinnan döms till evig halvhet.⁵²

I Stéenhoffs *Lejonets unge* är det Saga som ytterst gestaltar det kvinnliga konstnärskapet. Samtalet mellan biskopen, Saga och den konservativa rektor Båt för oss rakt in i problematiken runt den kvinnliga konstnären.

REKTORN (*docerande*).

Jag tycker det är vanskligt för en kvinna att bestämma sin framtid. Det måste ju för kvinnan alltid bli ett antingen - eller. Antingen ideel Maria- eller en praktisk Marta- tillvaro. (*Med ett litet skratt*) Men vilken hon än väljer, riskerar hon att längta efter den andra!

⁵⁰Heggstad 1991, s. 194f.

⁵¹Ibid., s. 196.

⁵²Ibid.

SAGA

Varför skulle hon det?

BISKOPEN

Åjo. Det är ganska vanligt. Det är svårt för en konstnärskvinna att sköta hem och familj och tomt för henne att försaka dem. (s. 83)

Saga, den unga bildhuggarinnan, har tidens konventioner till trots valt en framtid som konstnär. I Margaretha Wirmarks bok *Noras systrar* får vi veta hur ytterligt få kvinnliga konstnärer det var som verkade som skulptörer och bildhuggare. Vidare skriver Wirmark hur detta yrke "[ställde] större krav på självkänsla och krävde därtill en betydande kroppsstyrka."⁵³ Att de båda männen ser konstnärsyrket som en brist hos Saga går väl redan här inte att ta miste på. I biskopens replik framkommer det vi tidigare sett hos Eva Heggstad, hur valet att bli konstnär likställs med en olöslig paradox där hem och familj får undvaras.

Vidare fortsätter den tidigare återgivna dialogen i en allt mer ifrågasättande ton från rektorns sida:

SAGA

Jag vet – att jag inte kan undvara leran.

REKTORN

Inte? Jaså. Är ni ärelysten?

SAGA

Jag tycker om att göra det som roar mig.

REKTORN

Verkligen? Ha, ha! Men hur ska det gå i längden –

BISKOPEN

Vi skola inte skrämja fröken Leire för framtiden. Kommer dag, kommer råd. (*Väl villigt*) Vi skola istället önska henne rik tillfredsställelse, stor framgång, många beställningar--- (s. 84)

Här möter den konventionella kvinnosynen hos Båt och hans fördömande av den väg Saga Leire valt i livet. Hans fråga om hon är ärelysten är av största vikt i den argumentation som Heggstad för i sitt kapitel om kvinnan och konstnärskapet. En kvinna som strävar efter offentliga triumfer, som Heggstad benämner det, är för kvinnan att gå emot sin egen bestämmelse. Biskopen gör i citatet ovan ett avstannande i sin kritik medan Båt kommer med ytterligare en invändning till kvinnligt skapande. Denna gång gäller invändningen det

⁵³ Wirmark 2000, s. 103.

kvinnliga snillet, där Båt är helt på det klara med att snillet har ett kön, ”det måste man väl förutsätta” tillägger han och att det kvinnliga sådana inte är att räkna med.

REKTORN (*med eftertanke*).

Jag har en allvarlig orsak varför jag tvekar att önska en kvinna in konstnärsbanan.

BISKOPEN (*en smula otålig*).

Jaså. Låt höra för all del –!

REKTORN

Jag har svårt att tänka mig den kvinnliga begåvningen riktigt väldig eller ihållande. Jag tvivlar rent ut sagt på det kvinnliga snillet.

BISKOPEN (*skämtsamt*).

Vad skola vi svara, fröken, på den där elakheten?

SAGA (*höjer ögonbrynen*).

”Kvinnliga snillet”? Har snillet något kön? (s. 84)

Vi har tidigare sett hur 1880-talets författarinnor ofta skildrade sin samtid med bitande realism. Som Heggstad skriver i *Fången och fri* var det en utopi att kunna lösa paradoxen mellan yrkesliv, äktenskap och modersrollen. När kvinnan gör valet att bli konstnär väljer hon tveklöst bort allt det andra, att förena det valet med äktenskap och moderskap var omöjligt. Heggstad skriver att i skildringen av detta svåra val, det mellan kärleken och konstnärskapet, ”lyser de kvinnliga författarnas bräckliga identitet som skrivande kvinnor och deras egna svårigheter att förena den traditionella kvinnorollen med konstnärsrollen igenom.”⁵⁴ I *Lejonets unge* och i Stéenhoffs författarskap möter inget av denna ambivalens och bräcklighet som Heggstad nämner. I dramat står en ung kvinna fast i sin övertygelse att hon valt rätt väg i livet. Trots invändningar från rektor Båt, och till viss del även från biskopen, viker Saga inte från sitt val. Hennes ringa ålder till trots låter hon sig inte bevekas utan blir om möjligt än mer övertygad. Parallellerna till Stéenhoff själv är slående. Denna styrka återfinns hos Stéenhoff, där hon, trots en massiv kritik vid detta hennes debutdramas uppsättning fortsatte att i hög takt ge ut dramer och debattskrifter i liknande tonart. Ingeborg Nordin Hennel skriver i sin essä om Frida Stéenhoff hur hennes öppenhet och ofta direkta tilltal till offentligheten kan ha en förklaring i Stéenhoffs privata skrivsituation. Nordin Hennel beskriver den som gynnsam bland annat genom hennes lilla studentexamen som för dåtidens kvinnor var en mycket god utbildning och hon hamnade aldrig under ”brödskriveriets ok”.⁵⁵ Medan Saga finner mycket av sin styrka hos hennes framlidne far gynnas Stéenhoff, förutom av sina akademiska

⁵⁴ Heggstad 1991, s. 196.

⁵⁵ Nordin Hennel 1993, s. 557.

bedrifter, vidare av en stödjande make som delade hennes åsikter i den kvinno-
emancipatoriska kampen. I den ovanstående dialogen uttrycks hur oförenligt konstnärskapet
är med familj och hem. Detta är något som Frida Stéenhoff, enligt Nordin Hennel,
framgångsrikt lyckades förena då hon tillsynes levde i ett gott äktenskap och var en god mor
till två barn. Stéenhoff låter i *Lejonets unge* Saga stå för den fria kärleken, där man och
kvinna kunde leva i en relation utan att befästa det genom äktenskapet. Detta en väg som
författarinnan själv inte gått men som utgjorde grundstommen i hela hennes argumentation.

Den fria kärlekens apostel: slutord

Genom *Lejonets unge* möter flera bilder av konstnärskapet. Dels finner vi Saga som valt ett
yrke som bildhuggarinna, dels finns hennes far med i periferin, författaren som fördrivits för
sina åsikters skull och som omnämns som den fria kärlekens apostel. Och slutligen finner vi
Frida Stéenhoff själv som genom att ha författat detta kontroversiella drama skrivit in sig i
den samtida debatten och personifierar därigenom både den kvinnliga konstnären och den fria
kärlekens apostel. Det är som om Stéenhoff skriver in sig själv i dramat via bilden av Sagas
far. Hans böcker var omoraliska och inte förenliga med den kristna läran. Han utformade en
etik för det nya århundradet och var till en början för svår för sin samtid att smälta. Efter hans
död började hans böcker ges ut i allt större upplagor. ”Tiden har gett honom rätt i en del”
konstaterar biskopen och tänker kanske främst på Saga. Stéenhoff låter mycket av den kritik
som hon förstod att hon skulle få, yttras genom Båts karaktär. Hans syn på Sagas far är
mycket lik den kritik Stéenhoff själv fick efter dramats uppförande. Båt kritiserar Leire för att
han såg världen genom idealistens och skaldens ögon. ”Sopa bort, sopa bort! Det var hans
mani[...]En sophög skulle det bli, fröken, av hela jorden, om radikala författare fingo
husera”.⁵⁶ Frida Stéenhoff var en sådan radikal författare som ville sopa bort det gamla till
förmån för det nya.

Men hur kan vi då sammanfatta de två texterna som föreligger i denna uppsats? Vilka
kopplingar finner vi? Stéenhoff ger i *Teatern och livet* en explicit bild av hur en författare ska
vara, vilka egenskaper denne bör ha och vilka krav människor kan förvänta sig kunna ställa på
en författare. Att vara opartisk i alla avseenden är den egenskap Stéenhoff främst lyfter fram.
Vidare framhålls även vikten av att en författare eller dramatiker varken behöver vara
samhällsbevarande eller samhällsupplösande. Syftet således för en dramatiker blir att ”han

⁵⁶ Stéenhoff (1896) 2007, s. 88.

skall lägga fram sitt känslö- och tankeliv, sina strider och drömmar. Han skall meddela sitt jag åt allmänheten”.⁵⁷ Betydelsen en författare kan ha för sin omgivning beror på hur rik hans själ är och hur bra han kan förmedla denna inneboende rikedom. De tankar Stéenhoff yttrar om författaren är i sig intressanta, men tillspetsas något i kontrast med de övriga tankar hon framför om teatern och dess publik. Som tidigare nämnts i uppsatsen finns en oklarhet i hennes text. En oklarhet som ligger i förhållandet mellan det utopiska och det verkliga.

”Det humana dramat” bär med sig en inneboende framtidstro, en förhoppning på människans godhet. Detta omfattar i texten både dramatiker, teaterdirektörer och publiken. Stéenhoff efterlyser skådespel som ”gör oss mänskligare” och som ska leda till någon form av utveckling hos individen. Stéenhoff visar i ett vitt spektra dramats mångfald och hur det kan vara ett ”uttryck för väckelse och revolt, ett massans härskri mot fåväldets ok, eller den ensamme tyrannens eller martyrens kamp, det kan vara egoismens eller altruismens språkrör, det kan måla den ädlaste idealism eller den krassaste tarvlighet”.⁵⁸ Men oavsett vilket, menar Stéenhoff att dess mål är detsamma: att hjälpa människor till ”förstående, framåtskridande och frihet”.⁵⁹ Med detta i åtanke blir *Lejonets unge* ett gott exempel på den typ av dramatik som Stéenhoff förordar. I dramat ställer Stéenhoff dramaturgiskt skickligt upp den gamla och förlegade moralen mot den nya. Framtidens moral utkristalliseras i konfrontationen med det gamla, i mötet mellan karaktärerna. Stéenhoff visar vägen till en möjlig framtid, till en bättre framtid. Dramat ligger så här långt i enighet med hennes tanke om det humana dramat. Oklarheten som tidigare berörts, ligger inte främst i dramat kontra programskriften utan inom programskriften själv.

Den oklarhet som möter ligger, som jag ser det, främst i Stéenhoffs tal om ”sanning och verklighet” och ”förstående, framåtskridande och frihet”. Den sanning Stéenhoff verkar ha i åtanke är den verklighet som teaterpubliken lever i. Den verkliga världen utanför scenen. Dramatiken ska visa upp den med, som Stéenhoff själv uttrycker det: ”en social och psykologisk ärlighet”. Men om ett samhälle präglas av fattigdom och sociala problem skulle denna uppriktiga ärlighet kunna få negativ inverkan på publiken. Litar Stéenhoff här då till människans inneboende goda och hennes förmåga att vilja nå ”högre ståndpunkter”? Människorna kanske först kan nå utveckling då hon inser sanningen om den verklighet vi lever i. Frågan blir således huruvida Frida Stéenhoff skildrar sina huvudpersoner med ”social och psykologisk” ärlighet eller om hon skapar idealgestalter?

⁵⁷ Stéenhoff 1910, s. 16.

⁵⁸ Ibid., s. 25.

⁵⁹ Ibid.

I *Lejonets unge* möter rektor Båt som fast i samhällets konventioner förfäktar sina åsikter tydligt och som inte är sen med att döma de båda kvinnorna, Saga och Ödegård, för deras åsikter. Om vi ser till den massiva kritik som blossade upp bland Sundsvallssocieteten vid premiären samt den efterföljande debatten förstår vi hur Båt representerar 1890-talets verklighet. Mot honom står de övriga karaktärerna vilka har mer eller mindre mod att sätta sig över dessa åsikter. Saga och Adil, den unga generationen, blir till en förtrupp där Adil sakta men säkert övervinns från det gamla till det nya och där Saga är ett livs levande bevis på den nya moralen. Man kan se det som naturligt av Stéenhoff att hoppas på den unga generationen, att just den generationen öppet skulle visa sin tro på framtiden. Manfred och Ödegård, däremot är uppfostrade enligt den gamla skolan vilket gör deras syn på kärlek och äktenskap än mer kontroversiellt. Att Stéenhoff dessutom låter Manfred vara biskop och att hela dramat utspelar sig i biskopshuset, patriarkatets högborg, får extra krydda till hennes framställning. Chansen att vid den tiden i Sverige finna människor, av den generationen och med den ansedda ställningen i samhället, som hyste sådana kontroversiella idéer var nog tämligen obefintlig. Vad vi finner hos Stéenhoff är idealgestalter som i större och mindre utsträckning var svåra att finna i samhället och den sociala och psykologiska ärligheten blir i detta avseende inte uppfylld.

Men samtidigt finns Stéenhoffs idé om det humana dramat, där framåtskridande och frihet är ledorden. Jag menar på att om ett drama ska kunna leda människor framåt och inge dem en tro på framtiden måste dramatikern i någon mån visa upp något bättre än den verklighet som redan existerar. Jag menar på att idealgestalter måste skildras för att på något sätt bana en väg framåt. Stéenhoff låter Adil i dramat uttryckligen säga att Saga är framtidens kvinna. Hon blir en utopi och en saga, vilket namnet vittnar om, men hon blir samtidigt en modell för en ny kvinna och hon visar öppet vägen in i en ny tid där frihet för varje individ var mottot.

Vi kan också finna ytterligare en infallsvinkel till Stéenhoffs två aktuella texter och det är frågan om publiken. Stéenhoff skriver i *Teatern och livet* om en teaterpublik som blundar för samhällets baksidor och svårigheter och hon efterlyser en ny publik som är vaken och upplyst. Teatern ska fyllas av

ett människomaterial, som har framtidskrafter i behåll och som orkar sätta till sin själ, sitt hjärta och sin hjärna för att tillägna sig det konstnärerna skänka. Liksom man uppfostrar och tränar sig för idrott, bör man träna sig till konstnjutning. En vaken, upplyst, odlad publik, som vill ha något för sin ande, bildar den opinion, som förmår hålla en hög konst uppe.⁶⁰

⁶⁰ Stéenhoff 1910, s. 29.

Här läggs i någon mån ansvaret över på publiken, att det är den som ska hålla den höga konsten uppe. Tidigare i sin programskrift skriver Stéenhoff också hur en publik ska vara deltagande (eller iakttagande) i de politiska och sociala striderna och ”leva sin tids liv”.⁶¹ Hennes explicita krav på publiken sållar också med ens bort människor och tänkbart är att många av dessa tillhörde de lägre klasserna. Frågan blir här huruvida det är en helt ny publik som ska in på teatern och att den gamla ska ”rensas bort” eller är det den gamla som ska upplysas och bli bildade genom det humana dramat?

Genom det humana dramat hoppades Frida Stéenhoff på människan och den inneboende godhet vilken hon var övertygad om att alla bar på. Den vision som Stéenhoff först dryftade i *Lejonets unge*, då under formuleringen den fria kärleken, återfinns i *Teatern och livet* men då under namnet ”det humana dramat”.

⁶¹ Stéenhoff 1910, s. 7.

Litteraturförteckning

Ahlund, Claes, ”Krig och kultur i konservativ och radikal belysning. Annie Åkerhielm och Frida Stéenhoff från sekelskiftet till första världskriget” i *Samlaren*, årg. 126, 2005, s. 97-150

Brandell, Gunnar, *Drama i tre avsnitt*, Stockholm 1971

Carlsson Wetterberg, Christina, ”Feminismens, moderskapet och kärleken. Frida Stéenhoff i sekelskiftets samhällsdebatt” i *Historisk tidskrift* 1992:4, s. 517-538

Carlsson Wetterberg, Christina, ”Med den fria kärleken på programmet. Frida Stéenhoff utmanar kyrkofäder och gammalfeminism” i *Rummet vidgas. Kvinnor på väg ut i offentligheten ca 1880-1940*, Eva Österberg och Christina Carlsson Wetterberg red. Stockholm 2002, s. 166-208

Carlsson Wetterberg, Christina, ”Efterord” till *Blott ett annat namn för ljus. Tre texter av Frida Stéenhoff*, Stockholm 2007, s. 179-188

Hedén, Erik, ”De tigande diktarna” i *Tiden* 1909:9, s. 86-93

Heggestad, Eva, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*. Uppsala 1991

Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise, ”Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden” i *Nordens kvinnolitteraturhistoria II, Faderns huset 1800-talet*, Höganäs 1993, s. 330-353

Nordin Hennel, Ingeborg, ”Man måste vara mumie för att inte vara revolutionär” i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II, Faderns huset 1800-talet*, Höganäs 1993, s. 553-557

Stéenhoff, Frida, *Lejonets unge* (1896) i *Blott ett annat namn för ljus. Tre texter av Frida Stéenhoff*, Stockholm 2007, s. 57-177

Stéenhoff, Frida, *Teatern och livet. Några tankar om dramatisk konst i nutid och framtid*, Stockholm 1910

Sjöberg, Birthe, *Dramatikanalys. En introduktion*, Lund 1999

Wirmark, Margareta, *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879-1899*, Stockholm 2000