

# Kvinnornas teaterhistoria

Om kvinnans krokiga väg mot  
människostatus på scenen

STELLA LAINE



Bild: Julia Högnabba

SVENSKA UTBILDNINGSPROGRAMMET I  
SKÅDESPELARKONST

# Kvinnornas teaterhistoria

Om kvinnans krokiga väg mot  
människostatus på scenen

STELLA LAINE



## SAMMANDRAG

Datum: 5.4.2016

FÖRFATTARE Stella Laine		UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Svenska utbildningsprogrammet i skådespelarkonst	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Kvinnornas teaterhistoria – Om kvinnans krokiga väg mot människostatus på scenen		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 51 s.	
DET KONSTNÄRLIGA/KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL Det finns minst 1000 sätt, regi Tatu Hämäläinen Titanic, regi Akse Pettersson			
Examensarbetet får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt utan tidsbegränsning.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>I min magisteruppsats går jag igenom teaterhistorien från antiken till viktorsansk tid ur kvinnans perspektiv. Jag skriver om hur kvinnan gjorde teater under epoker där "kvinnan inte gjorde teater", och om kvinnans roll i samhället under dessa epoker, som gjorde att hon inte var med i det manliga skapandet. Jag tar upp vissa dramatiker namn som skrivits ur kanon, och skriver om kvinnorollen och dess uppkomst och utveckling. Från tiden då kvinnan välkomnats upp på scenen skriver jag om skådespelararbetet för kvinnor och också om hennes sociala roll i det engelska samhället.</p> <p>Mitt mål är att skapa en medvetenhet om kvinnans exkludering ur den skrivna teaterhistorien, och att yrka på att historien är bredare än att "kvinnor var inte med". Jag påstår att den historieskrivning vi har påverkar mig som skådespelare och mina möjligheter i ett nutida samhälle. Jag påstår att teatern skulle vara en bättre arbetsplats för alla ifall allas teaterhistoria skulle beaktas, liksom världen skulle vara en bättre plats om inte historien skulle vara skriven av, om och för den vita heterosexuella mannen.</p>			
<p>ÄMNESORD Teaterhistoria, Feminism, Kvinnornas teaterhistoria, Kvinnohistoria, Kvinna, Skådespelare, Skådespelararbete, Kvinnoroll, Roll, Kanon, Hrotsvitha, Aphra Behn, Centlivre</p>			



# INNEHÅLL

<b>INLEDNING: KVINNORNAS TEATERHISTORIA.....</b>	<b>9</b>
<b>ANTIKEN – HUR DET BLEV SOM DET BLEV .....</b>	<b>12</b>
DET ROMERSKA SAMHÄLLET OCH EXKLUDERINGEN .....	12
”KVINNOROLLEN” UPPSTÅR .....	13
MIM – DE FÖRSTA KVINNLIGA TEATERSKAPARNA .....	14
<b>MEDELTIDEN: DEN FÖRSTA KVINNLIGA DRAMATIKERN .....</b>	<b>17</b>
HROTSVITHA - LÄNKEN MELLAN ANTIK TEATER OCH MIRAKELSPLEN .....	17
ETT JOBBIGT UNDANTAG .....	17
HROTSVITHAS VÄRLD .....	18
HROTSVITHAS SKRIVANDE .....	19
SKRIVEN UR KANON .....	21
SENARE MEDELTID – MYSTERIE- OCH MIRAKELSPLEN .....	22
<b>ELISABETANSK TEATER – KVINNAN I VÄNTRUMMET.....</b>	<b>23</b>
HOMOEROTISK TEATER.....	23
ATT LEVA I DRAG.....	24
<b>RESTAURATIONSTEATERN - SCENEN ÖPPNAS FÖR KVINNAN .....</b>	<b>25</b>
”DEN FÖRSTA KVINNAN” .....	25
ANDRA LÄNDER .....	27
SKÅDEPELERSKAN INTAR SCENEN.....	29
KVINNODRAMATIKER SKRIVNA UR KANON .....	31
APHRA BEHN.....	31
SUSANNE CENTLIVRE .....	32
<b>KVINNAN I DET VIKTORIANSKA SAMHÄLLET .....</b>	<b>34</b>
TEATERN FEMININISERAS .....	35
TEATERN SOM YRKE UNDER DEN VIKTORIANSKA TIDEN .....	35
ATT KOMBINERA PRIVATLIVET OCH ARBETSLIVET .....	37
KVINNOR INOM TEATERLEDNING .....	37
SKÅDEPELERSKA = PROSTITUERAD? .....	38
SKÅDEPELERSKANS ARBETSFÖRHÅLLANDEN .....	40

LIKHETER MED PROSTITUTION .....	40
MOTARGUMENT .....	42
HÖGA GUBBAR SOM ÄLSKARE .....	43
<b><u>KVINNOROLLEN GENOM TIDERNÄ .....</u></b>	<b><u>44</u></b>
”THE OTHER FROM MAN” .....	44
<b><u>SLUTSATSER: VIKTEN AV ATT BRYTA DET HISTORISKA MÖNSTRET .....</u></b>	<b><u>46</u></b>
<b><u>KÄLLFÖRTECKNING .....</u></b>	<b><u>49</u></b>
TRYCKTA KÄLLOR.....	49
WEBBSIDOR.....	49
<b><u>BILAGA 1 .....</u></b>	<b><u>50</u></b>



## INLEDNING: KVINNORNAS TEATERHISTORIA

Jag påstår att jag, som kvinnlig skådespelare idag år 2016, inte har samma förutsättningar som mina manliga, jämnåriga, lika utbildade, lika ”bra” kolleger. Jag har inte samma möjligheter att få spela en huvudroll.

De roller jag kommer att spela har inte i regel samma omfång som en mansroll av ”motsvarande volym”, och dess ”båge” är väldigt olik mansrollens. Jag kommer att ta emot, min manliga kollega kommer att ge och göra. Jag kommer att lyssna och vänta, min manliga kollega kommer att tala och agera. Han kommer att gå ut på äventyr och besegra monster. Han kommer att fundera på livets mening. Han kommer att vara en aktiv del av sitt eget liv. Jag kommer skrämmande ofta att sitta och vänta på en man.

När jag fick idén att sätta mig in i kvinnornas teaterhistoria började jag med att plocka fram *Teaterhistoria* av Theres Lagerlöf-Smids och Carl Gustav Pettersson ur bokhyllan. Just detta verk hade jag under sommaren 2011, innan mitt första år på Teaterhögskolan, ombetts att läsa och sedan skriva tent på. Alla vi studerande skulle ha en grund i teaterhistorien innan studierna inleddes.

Jag väntade mig inte jämställdhet. Jag väntade mig inte att kvinnan skulle plockas fram något extra. Men jag väntade mig heller inte det jag hittade.

I bokens namnregister finns 101 kvinnonamn, av närmare 700. Av dessa 101 kvinnor är det 3 stycken som har sitt namn med i en underrubrik och 6 stycken vars liv och verksamhet beskrivs med åtminstone ett par meningar. 14 stycken nämns kort eller namedroppas. 3 kvinnor nämns som författare till ett citat som används, och 3 stycken är historiska personer: Heliga Birgitta, Elisabeth I och drottning Kristina. De resterande 75 kvinnorna finns antingen med i bilder från moderna uppsättningar i det moderna Sverige, och nämns i en bildtext, eller finns med i kapitlet om det moderna Sverige.

I den här magisteruppsatsen frågar jag mig vad detta beror på. Hur blev det så? Historien har aldrig bestått av endast män, så varför finns det endast män inskrivna i historien? Vad har kvinnan haft för sig, och varför fick hon inte vara med? Vad har kvinnan gått för väg genom historien?

Jag vill rita ut kvinnans väg till scenen, och lite av den väg hon gått väl uppe på scenen. Jag vill peka ut de strukturer som gör kvinnoroller till det de är ännu idag, och jag vill gå tillbaka till början. Inte bara till den ”första kvinnan”, utan till den verkliga början, så långt jag kommer, där den

västerländska, dokumenterade, teaterhistorien började. Och fråga mig; vad var det som hände då, som gjorde att kvinnan uteslöts från teatern.

Jag går igenom de stora teaterpokerna som uteslutit kvinnan; antiken och den elisabetanska teatern. Vad var kvinnans roll och ställning i samhället och till teater? Och ytterligare vidare till kvinnans första århundraden på scenen, hur kvinnan tog sig an kvinnorollen, som under så många år skrivits, spelats av och spelats för män.

Jag kommer att koncentrera mig på Europa, eftersom det är den teatertradition jag själv är en del av idag. Jag har allra främst haft tillgång till material från England, och kommer därför främst att röra mig där. Jag följer ganska långt de epoker som de populära teaterhistorieverken i allmänhet går efter, antiken – medeltiden – elisabetansk teater – viktoriansk teater.

Mitt material är uttalat feministiskt. Jag använder mig av tre av kvinnor skrivna forskningsböcker om kvinnors exkludering och livsförhållanden genom teaterns historia, och två antologier som rör sig kring samma ämne. Samtliga är skrivna kring 1980-1990-tal.

Jag ska med hjälp av detta material ge en alternativ teaterhistoria, som jag upplever borde existera parallellt med den 'allmänna' teaterhistorien. Jag ska lysa upp kvinnans roll i teaterhistorien, som den allmänna teaterhistorien inte inkluderar. Rent ut sagt ignorerar.

Detta projekt är för mig ett sätt att fördjupa mig i ämnet, och en intervention mot det snäva exempel- och förebildsspektrum som "vår" kanon och "vår" teaterhistoria ger mig som kvinna, ifall vi väljer att läsa endast den manliga teaterhistorien.

Jag begränsar mig inte till någon specifik sysselsättning inom teater, utan kommer att tala om såväl skådespelare som dramatiker och andra teaterskapare, om kanon och om konceptet kvinnoroll. Allt det som ingår i teaterhistorien.

Jag kommer alltså att ta mig från antiken till den viktorianska teatern, det vill säga tills skiftet mellan 1800-1900-tal. Här drar jag ett streck, absolut inte för att 'där blev allt bra', eller för att 'och sen dess har det sett ut som det gör nu' eller för att jag inte tycker att det är intressant, utan för att det från 1900-talet finns långt mera information om kvinnoteater och kvinnoverksamhet, och mycket mer lättillgängligt än från den tidigare historien. Här blev skådespelaryrket mer attraktivt och accepterat, och "stjärnorna" så många att det inte längre går att plocka ut några få.

Men jag säger det en gång till: Problemen och motgångarna och kvinnornas kamp tog inte på något när slut när 1900-talet började. Det pågår fortfarande. Nu.

## ANTIKEN – HUR DET BLEV SOM DET BLEV

I Carl-Gustav Petterssons och Theres Lagerlöf-Smids verk *Teaterhistoria* (2004) nämns endast detta om kvinnornas frånvaro i antikens teater: ”Även de kvinnliga rollerna utfördes av manliga skådespelare. Endast män hade nämligen tillgång till de Dionysiska festspelen.” (s. 16).

Men *varför* blev det så? Och var det verkligen så enkelt? Elaine Aston påstår i *An Introduction to Feminism and Theatre* (1995) att det nog kan ha funnits en kvinnoteatertradition vid sidan av den ”vanliga”, manliga teatertraditionen, som helt enkelt inte lämnat efter sig material i textform och därför inte har hittats och bevarats (s. 16).

Alla de teatertraditioner som ligger som grund för våra västerländska teaterklassiker (den romerska, den atenska och den elisabetanska teatern) har haft det gemensamt, att kvinnor exkluderats (ibid., s. 16).

Den västerländska teatertraditionen härstammar från Dionysosriterna i det antika Aten, ca 500-400 innan vår tideräkning. Enligt Sue-Ellen Case i *Feminism and theatre* (1988, s.7-9) deltog så väl kvinnor som män i riterna ännu på 500-talet innan vår tideräkning, men under 400-talet, då ceremonierna började ta den form vi idag känner igen som teater, försvann kvinnorna.

I antologin *Women in Theatre* (1983) skriver Karen Malpede i sitt förord om de tidigaste formerna av drama. Ritualer där man med hjälp av att spela upp scener beskrev myter och händelser i koppling till ritualen i fråga. I dessa ritualer deltog både män och kvinnor, och även i så kallade *seasonal rituals*, ritualer som hyllade moder jord och natur. Kvinnor dansade och skrek om död och liv och livets cykel. Det var från kvinnorna livet utgick, och barnafödelse och död gick hand i hand med årstidernas gång.

### *Det romerska samhället och exkluderingen*

Det har, enligt Sue-Ellen Case i *Feminism and Theatre*, (s. 7-9) inte hittats några uppgifter på lagar som specifikt skulle förbjuda kvinnor att delta i de Dionysiska festspelen, eller någon specifik tid då kvinnorna försvann från spelen. Orsaken ligger antagligen i utvecklingen av samhällets

moraluppfattning, de sociokulturella koder som fanns i det antika Aten, snarare än i politisk utveckling eller i teatern i sig.

Familjen var väldigt viktig. Kvinnan ansågs ha en stor roll i familjen, och skulle därför hålla sig till hemmet. Det offentliga livet tillhörde mannen, medan kvinnorna skulle leva inom det osynliga privata hemlivets ramar, alltså fick inte de ta del av till exempel kultur eller politik. Samtidigt blev ägandet av ting mer och mer etablerat, det var möjligt att skapa sig ”rikedom”. Detta privilegium tillhörde dock endast männen. Kvinnan var snarare en av dessa ting att äga, och hon kunde t.ex. endast ärva ifall hon hade en manlig arvinge själv. En mans dotter var hans bytesvara, och giftermålet en ägande institution. Det grekiska ordet för giftermål *ekdosis* betydde ”lån” eller ”utlåning”. En kvinna lånades ut av sin far till en man, som skulle ta hand om henne, men ifall det blev skilsmässa skulle han returnera henne till hennes far. Via den ekonomiska förändring detta förde med sig uppstod en politisk förändring; släktledet blev grunden för Atenskt medborgarskap. En son fick medborgarskap endast om föräldrarna var medborgare, och utan en son fick inte föräldrarna behålla sitt medborgarskap. Detta ledde till att kvinnans uppgift – att föda arvingar – blev ännu viktigare, och hela hennes liv kom att styras av kravet på att föda en arvinge. Hon blev fräntagen sina samhällliga och ekonomiska rättigheter och instängd i en värld av äktenskaplig och hushålllig plikt; barnbärande, födande och uppfyllande de sexuella plikterna gentemot maken. Dessutom understödde den nya institutionen teaterpolariseringen av könen (Case 1988, s. 7-9).

### *”Kvinnorollen” uppstår*

Eftersom kvinnan var upptagen med hushåll och barnavel i hemmet, och inte fick delta i festspel eller andra offentliga sammanhang, måste man hitta på ett sätt att representera kvinnan på scen. Men hur visar en man på scen att han spelar en kvinna? Kvinnliga kläder och masker med långt hår användes, och man utvecklade ett signalspråk av gester, rörelsemönster och intonation för att representera *det andra könet*, ”Kvinnan”. Verkliga kvinnor var inte med och utvecklade dessa symboler för Kvinnan, alltså utgick de inte från kvinnlig erfarenhet av att vara kvinna, utan från mannens bild av kvinnan, någonting som inte är man. Kvinnorollen var en representant för de patriarkala värden anknutna till könet kvinna, och hade väldigt lite att göra med de riktiga

historiska kvinnorna. Hon stödde förtrycket mot den riktiga kvinnan och hade som uppgift att höja det privilegierade manliga könet (Case s. 6-7).

Detta formade hur kvinnoroller kom att skrivas, stereotyp och ur ett manligt perspektiv (ibid., s. 11-12).

Denna bild av kvinnan kom att få klassikerstatus, och präglar de roller jag som kvinnlig skådespelare år 2016 får spela än idag.

Länge tog man dessa kvinnorollsporträtt som historiskt material på hur människor, och kvinnor, verkligen levde. Det ansågs användbart, eftersom kvinnor inte bara i teaterhistorien, utan också i den allmänna historien, lyser med sin frånvaro. År 1970 gjordes stora genombrott i socio-ekonomisk forskning från dessa tider på både teaterhistoriefronten och i den allmänna historien, vilket ledde till att man kritiskt kunde granska gamla pjäser och övriga dokument på nytt, och komma fram till just detta, att de inte stämmer överens med de verkliga historiska kvinnornas möjligheter, socialt och ekonomiskt (ibid., s. 6).

Det antas att endast fullvärdiga medborgare fick ta del av teater, d.v.s. endast män. Intellect ansågs vara könsspecifikt för män, alltså kunde endast män njuta av konst. Vissa föreslår att eftersom t.ex. Euripides ofta skrev skämt riktade till kvinnor kunde man anta att det satt mottagande kvinnor i publiken. Men å andra sidan så var Euripides ton i allt han skrev väldigt präglad av ironi, så det är omöjligt att dra definitiva slutsatser på basis av det.

Det är alltså troligt att inga kvinnor satt i publiken. Alltså var mannen inte enda utövaren av teater, utan även den enda mottagaren (ibid., s. 18).

### *Mim – de första kvinnliga teaterskaparna*

De första kvinnliga teaterskaparna skapade performance med de medel deras kultur tillät - kroppsspråket (Case 1988, s. 29-30). Skriven text var förbjuden för kvinnor, och ordlösa manus kom att uppfinnas först långt senare av Beckett. Därför finns det inte material kvar från dessa mimföreställningar. Men konstformen var väldigt vanlig på gatorna i antikens Grekland och Rom, till och med ett så stort fenomen att det nämns i teaterhistorieböcker. Detta var den första formen av gatuteater, och man kan kanske kalla det den första "populärteatern", teater för det vanliga folket. Föreställningarna handlade antagligen om lokala personer och aktuella händelser, samt mytologiska

berättelser. Antagligen gav de mycket inspiration till sedan av män nerskriven dramatik.

När Sue-Ellen Case i *Feminism and Theatre* talar om "De första kvinnliga teaterskaparna", använder hon på engelska ordet *playwright*, d.v.s. *dramatiker*. Det engelska ordet "*wright*" betyder "makare", inte "skrivare" ("*write*"), inte bara en som skriver pjäser, utan en som makar pjäser. Alltså var dessa mimare på sätt och vis de första kvinnliga dramatikererna. De skapade sitt eget material och sina egna historier.

Dessa mimskådespelerskor talades och talas ofta om som skådespelarkurtisaner. Man lägger den sexuella könsrollen på kvinnliga performers, eftersom kvinnor som uppträdde på något som helst sätt genast blev sexualiserade, i motsats till manlig aktivitet inför publik (t.ex. att brottas nakna i idrottssammanhang), som inte fick den stämpeln.

Vissa mimkvinnor samlade på sig en förmögenhet med sina aktiviteter, och detta hotade det romerska systemet. Det uppstod lagar för att hindra de kvinnliga mimartisterna från att kunna föra vidare sin egendom till sina barn, allt för att hålla samhällets kvinnor i schack (ibid., s. 30-31). De förlorade sitt romerska medborgarskap.

En sådan kvinna var 'Theodora'. En 500-tals mimare och dansare som uppträdde på Imperial Circus där hennes far arbetade som björnvakt, och som blev känd och enormt populär för sin erotiska känslighet i sina rörelser. Kejsar Justinianus blev kär i Theodora, och förtvivlad över att han inte kunde gifta sig med henne eftersom skådespelarkurtisaner inte var romerska medborgare, och därför inte heller fick gifta sig med romerska medborgare. Därför ändrade Justinianus lagarna mot skådespelarkurtisaner, med stöd av den nya kristendomen som yrkade på ånger, botgöring och förlåtelse.

Skådespelarkurtisaner kunde nu ge upp sitt yrke och ångra sig, och kunde då bli hustrur till romerska medborgare. Äktenskapet mellan Justinianus och Theodora markerar början av skådespelarkurtisantraditionens borttyning och utbyte mot kristendomen, som lovade själens räddning, men förbjöd uppträdande.

Det är förstås möjligt att mimartisterna verkligen sålde sina kroppar såväl som sin konst. Att vara kurtisan eller prostituerad var kanske det enda sättet för en kvinna att klara sig självständigt på den tiden. Men vi vet ingenting med säkerhet. Det kan hända att teateruppträdande kopplades ihop med sex och prostitution oavsett kön. Med tanke på Greklands homoerotiska historia är

det ganska troligt att även män gav sexuella tjänster vid sidan av sin konst. Det kan till och med hända att det var en uppgift som hörde hela slavklassen till (Case 1988, s. 31).



## MEDELTIDEN: DEN FÖRSTA KVINNliga DRAMATIKERN

I de flesta teaterhistorieböcker jag har bläddrat i (exempelvis Pettersson och Lagerlöf-Smids *Teaterhistoria*, 2004) har man gått direkt från det antika dramat till medeltidens mysterie- och mirakelspel. Något ord om någon länk där emellan nämns inte.

### *Hrotsvitha - Länken mellan antik teater och mirakelspelen*

Det är inte många som har fått läsa om eller känner till Hrotsvitha von Gandersheim, en Benedictinenunna från 900-talet som var den första att skriva dramatik sedan kyrkan bannlyst teatern efter antiken, och den första kvinnan någonsin att skriva dramatik (Malpede 1983, s. 1). Hennes sex stycken pjäser är de enda dramatiska texter som i sin helhet bevarats från tiden mellan antiken och 1100-talets mysteriespel.

Hrotsvithas manuskript hittades först flera århundraden efter hennes död, närmare bestämt år 1492 eller 1493, av Conrad Celtes i det Benedictinska klostret Sankt Emmeram i Regensburg i Tyskland (*Women in Theatre*, s. 78). Nuförtiden finns originalen på latin i Münchens Stadsbibliotek, och hennes verk är översatta till åtminstone franska och engelska.

Men hon får mystiskt nog inte vara med i den allmänna teaterhistorieskrivningen.

### *Ett jobbigt undantag*

Hrotsvitha har genom tiderna förbisetts till stor grad på grund av att hon är ett undantag, och svårare att förklara än att helt enkelt förbise (*Women in Theatre*, s. 77-95). Man påstod länge att hennes pjäser aldrig iscensattes, att de bara var små litterära övningar för henne själv. Vissa går så långt som till att påstå att hela hon är en bluff, att hon aldrig existerat utan är en förfalskning från senare (ibid., s. 78). Det starkaste argumentet för detta är bristen på övrigt sceniskt material eller bevis på scenisk framställning från den tiden. Hur skulle Hrotsvitha, en dotter av kyrkan som hade försökt förintä

teatern, ens ha fått höra om en sådan konstforms existens, än mindre få för sig att utföra den?

Den tidigaste skymten av någon annan dramatisk dialog är *Quem Quareitis*, en omskrivning av religiös liturgi från 960-70-tal, vars innehåll består av religiös utläring och är långt ifrån Hrotsvithas historier med intriger och karaktärer. Det första mysteriespelet, det anonyma *Representation Adae*, dyker upp först 200 år efter hennes tid.

### *Hrotsvithas värld*

Under 1900-talets första hälft satte Rosamund Gilder (1891-1986) sig in i Hrotsvithas livshistoria och verk, och forskade i vad som kan ha uppmuntrat henne och påverkat henne i sitt skrivande. Gilder vägrade sopa Hrotsvitha åt sidan som ett udda fenomen som inte behöver iakttas.

I Karen Malpedes antologi *Women and Theatre* skriver Gilder (utdrag ur boken *Enter the Actress*) ett kapitel om Hrotsvitha (s. 75-96), vilket jag använder som referens genom hela detta kapitel. Hon skriver om hur vi för att förstå hur otroligt Hrotsvithas skapande är också måste förstå hennes tid och det handikapp hennes värld förde med sig för henne.

Hrotsvitha levde i en tid då det inte existerade någon form för scenkonst. Kyrkan hade så gott det gått bannlyst alla spår av teater från det fallna Romarriket. Band av dansare, mimare, jonglörer och narrar reste runt och underhöll, men ännu fanns det ingenting som kunde ersätta den gamla teatertraditionen.

Det var en tid då det krigades till höger och vänster, en tid som i högsta grad var beroende av framavlandet av starka krigarmän. Fredlig konst fanns det inget bruk för. Kvinnan ansågs svag och korkad, och behövdes endast för överföring av egendom och framavlandet av avkomma. I kyrkans ögon var hon dessutom en olycksbådande varelse – p.g.a. Evas arv. Det fanns endast två alternativ ifall man ville leva ett hederligt liv; antingen att bli bortgift av sin närmaste släkting till någon rik krigarbaron, som skulle få ens egendom och person till sin, eller att ägna sitt liv åt kyskhet i ett nunnekloster. Att tjäna gud i himlen istället för en man på jorden.

Hrotsvitha von Gandersheim valde klostret. I kloster kunde en kvinna utveckla sitt intellekt och leva i lugn och ro. Exakt när hon gick i kloster finns det ingen bokföring på. Vi vet egentligen ingenting om hennes liv från tiden

innan klostret; inget födelsedatum, släktnamn, eller ens dödsdatum. Men i förorden till sina skrifter ger hon oss en del information. Hrotsvitha var äldre än sin abbedissa, Abbedissan Gerberga, som var född år 940, och från vissa referenser i hennes dikter och texter kan man härleda att hon levde in på de första åren av 1000-talet, och kom antagligen till Gandersheim under 960-talet, då hon var i tjugoårsåldern. Hrotsvitha var antagligen av ädel börd, eftersom Gandersheim var en aristokratisk institution som tog emot döttrar till baroner och lordar, och vars organisation leddes av den kejsrerliga prinsessan Theophano.

Det var genom Theophano som Hrotsvitha med största sannolikhet kom i kontakt med dramat som konstform, och via Theophanos intresse och godkännande för teater som hon hittade sitt sätt att berättiga sitt skrivande för sig själv. Theophano var dotter till Theophylactus, den Ortodoxa kyrkans överhuvud. Han tillät professionella skådespelare och dansare, och försökte år 990 återintroducera dramat till kyrkan.

Theophanos dotter Sophia skickades till klostret i Gandersheim, och Theophano besökte henne ofta. Nunnorna hade självfallet aldrig hört talas om teater förut, men de ville gärna glädja den kejsrerliga prinsessan med den konstform hon var så förtjust i.

Hrotsvitha skriver om att visa sina verk för sina kumpaner, och vi kan anta att det var just för Theophano och Sophia som de spelades upp, ifall de spelades upp.

### *Hrotsvithas skrivande*

Hrotsvitha avslöjar i sina förord att hon blev inspirerad i sitt eget skrivande av den romerska pjäsförfattaren Terentius (ca 185-159 i.v.t.). Att en kvinna av kyrkan kom att läsa en så okristen litteraturform som teater i den tiden är i sig otroligt. Antagligen uppmuntrade Theophano henne, och kanske till och med försåg henne med materialet.

Hrotsvitha uttrycker också en vilja att ge Terentius texter ny moral. Hennes egna texter utgick alltid från katolska teman. Trots det så visar hennes pjäser också att hon varit väl bekant med livet utanför klostret. I fall hon, som Gilder tror, var ca 22-23 år gammal när hon gick i kloster, hade hon redan hunnit uppleva en hel del av livets sorger och glädjeämnen, sådana som hon sedan med sina nunnelöften avsåde sig. Men från hennes texter kan vi se att hon

aldrig glömde dem. Hon återuppfann det gamla dramat utan att förlora de band det hade haft till erotisk passion.

Kvinnan var alltid en central person i Hrotsvithas dramer, i motsats till den tidigare och senare kvinnorollen där hon fungerar som objekt till mannens subjekt. Hon visade i sina pjäser hur den ”sköra” kvinnan vinner över den ”starke” mannen.

Hrotsvitha skrev i smyg, och förstörde det hon inte var nöjd med. I sina förord talar hon om en vilja att visa sina texter för en expert, men det vågar hon aldrig göra, av rädsla för att bli kritiserad och avrådd från att fortsätta skriva. Hon talar ofta i sina texter om hur himmelens nåd hjälpte henne med skapandet, men mellan raderna kan man läsa in en författare som verkligen är stolt över det hon åstadkommit.

Hrotsvitha skrev sex pjäser (*Gallicanus, Dulcitus, Gallimachus, Abraham, Paphnutius* och *Sapientia*), samt en hel del dikter och andra texter. Hennes första publicerade verk var en diktsamling där hon skrev om och hyllade Jungfru Maria och andra kristna helgon och myter. Denna gjorde henne till en omtalad och etablerad diktare i Gandersheim, och efter den ombads hon att skriva ett lovtal till kejsarhuset och ”Ottoarna”, vilket gjorde henne vida känd. Detta lovtal refereras till i t.ex. *Encyclopedia Britannica (Women in Theatre* s. 81).

Hrotsvithas pjäser måste tas för vad de är, i sin tid. De är alla korta, och kan verka råa, naiva och tvådimensionella. Det katolskt religiösa innehållet kan vara svårt att ta till sig i dagens värld. Pjäserna kan idag verka snarare som predikningar, men här och där hittas guldkorn i dramatisk dialog, och hennes karaktärsporträtt är väldigt detaljerade.

Hrotsvitha försökte ändra på den gamla dramatikens negativa kvinnobild, och byta ut den mot positiva kristna kvinnor. Hennes hjältinnor råkar alltid ut för olyckor, som t.ex. våldtäkt, till följd av ogynnsamma beslut, som t.ex. att tacka nej till ett gynnsamt giftermål, men kommer ändå alltid mirakulöst undan till slut. Även här ser man att hon är bekant med en vardag utanför klosterlivet. Ett sinne som förnekat men inte alls glömt bort kroppens syndiga lustar.

Den mest kända scenen ut Hrotsvithas produktion finns i hennes tredje pjäs, *Dulcitus*. Denna är tydligt visuellt uttänkt med scenanvisningar, vilket tyder på att den var menad att spelas upp. I scenen har romaren Dulcitus tillfångatagit tre jungfrur, och tänker våldta dem. När han kommer för att

förverkliga sitt hot besvaras jungfrurnas böner, och när Dulcitius skrider till verket attackerar han av en hop med pannor och kastruller istället för jungfrurna. Jungfrurna kan fly, och står fnissande och tittar in genom nyckelhålet när Dulcitius tillfredsställer sig själv med pannorna och kastrullerna, i full tro att han har fångat rätt byte. Sue-Ellen Case tolkar denna scen så att Dulcitius inte kan se skillnad på kvinnor och annan handelsvara, eftersom det är det enda kvinna är för den tidens man (Case 1988, s. 33). Hrotsvitha gjorde komedi av den manliga objektifieringen av kvinnor. Det manliga dramatiska perspektivet blir omvänt i och med kvinnornas skrattande dominans av Dulcitius (Aston 1983, s. 25).

Hrotsvithas kvinnor vinner över patriarkatets förtryck, eftersom de aldrig gifter sig eller fogar sig, utan uttrycker sin egen fria vilja och behåller sin kyskhet, trots hot om våldtäkt, förtryck, död (Case 1988, s 33).

### *Skriven ur kanon*

Att skriva Hrotsvitha ur kanon, som den första medeltida dramatiker och som den första kvinnliga dramatiker, har orsakat ett fortsatt förtryck mot kvinnliga dramatiker och pionjärer på teaterfältet. Utan någons fotspår att gå i har alla senare kvinnor fått hitta nya stigar var för sig, för att sedan också bli förtryckta, och ingen uttrampad väg har skapats förrän långt senare.

Sigrid Novak föreslår att den här tidens kvinnoförfattare och dramatiker förblev osynliga p.g.a. fördomar om kvinnors underlägsenhet, att kvinnor helt enkelt inte kan skapa, och för att kritiker (uteslutande män) då och långt senare har använt sig av manlig psykologi för att bedöma kvinnliga karaktärer i pjäser skrivna av kvinnor. De har alltså utgått från den kvinnobild antikens män skapade (Aston 1983, s. 24).

Samuel Johnson, en brittisk författare och kritiker från 1700-talet jämför kvinnligt författarskap med en hund som går på två ben: "You don't expect them to do it well, it's surprising they do it at all." ('Man kan inte vänta sig att de ska göra det bra, det är överraskande att de gör det över huvud taget.')

(*Women in Theatre*, s. 75).

Det historiska mönstret att tysta ner kvinnor verkar förekomma speciellt stark då det kvinnliga författarskapet kritiserar den dominanta kulturen, vilket Hrotsvitha gjorde.

## *Senare medeltid – mysterie- och mirakelspel*

Kyrkan har genom historien varit teaterns största fiende (*Women in Theatre* 1983, Gilder, s. 77). Under medeltiden var teatern bannlyst av kyrkan p.g.a. att teater ansågs ha hedniskt ursprung (Stage Beauty 2007).

Kyrkan började visa upp mirakelspel på 1100-talet, p.g.a. stor icke läs- och skrivkunnighet. Dessa blev väldigt populära, och man började sätta upp även sekulariserade spel, för allmän underhållning och ekonomisk vinning.

Det tidigaste teaterutövandet i medeltidens England utfördes av såväl kvinnor som män (Case, 1988, s 19). Kvinnor medverkade i lokala skräpjäser, och även förnäma kvinnor deltog i maskspel i sin egen klass. Det var först när skådespelandet än en gång blev ett yrke som kvinnan återigen blev förvisad från scenen. Liksom med kvinnans bortfall från antikens teater talas inte heller detta andra bortfall av kvinnan om i historieböckerna. Varför fick hon än en gång inte vara med?

Enligt Case har det skrivits en forskningstext om ämnet (*Early English Stages*) där detta bortfall förklaras med att kvinnor hade svagare röster, vilka inte lämpades för utomhusscener eller kyrkoakustik, och brist på träning i tal. Det påstås även att kvinnor helt enkelt inte kunde delta eftersom de inte kunde läsa.

Det har inte hittats några egentliga regler mot kvinnors medverkan. Enligt Case ligger den enda egentliga orsaken till kvinnors bannlysning från scenen i att kyrkan bestämt att kvinnokönet är syndigt och kopplas ihop med sex. Kyrkan ansåg att omoraliskt sexuellt beteende var kvinnors fält, och att de genom att uppträda utövade denna omoraliska sexualitet, i motsats till sina manliga kolleger. Därför kopplades kvinnor på scen ihop med prostitution. Kvinnokroppen på scen skulle frammana sexuell respons från männen och orsaka kaos i den sociala strukturen. Kvinnan bannlystes inte bara från teatern, utan från all form av offentlig synlighet; litteratur, filosofi, teologi, undervisning...

## ELISABETANSK TEATER – KVINNAN I VÄNTRUMMET

Om vi tittar i historieböckerna är nästa stora teatertradition den elisabetanska teatern i England. Och fortfarande har vi inga kvinnor på scenen.

Kvinnorollerna spelades av pojkar och män i kvinnokläder. Kvinnan var fortfarande det sexuella könet, kyrkans bild av kvinnans sexualitet levde fortfarande kvar, och ledde till bl.a. häxjakter på kvinnor. Men män i kvinnokläder ansågs dock inte vara ett sexuellt fenomen (Case 1988, s. 21). Unga pojkar hade ett liknande underläge i maktförhållanden till de äldre manliga skådespelarna, och deras sociala roll likande på så sätt kvinnans. Därför var en ung pojke en utmärkt representant för kvinna på scenen. Sexobjektet ”Kvinna” förlorade sin makt då hon spelades av en pojke i kvinnokläder, medan den riktiga kvinnan hölls osynlig i samhället.

### *Homoerotisk teater*

Erotik var strängt förbjudet att spela ut på scenen. Det skulle finnas endast i texten. Och eftersom den sexuella kvinnokroppen inte var med på scenen fanns det ju ingen risk för opassande erotik. Eller?

Den elisabetanska dramarepertoaren kryllar av homoerotiska flirtsener mellan mansroll och drag-mansroll. Hur sågs dessa scener på i sin tid? Som representation? Som den tidens pornografi?

Speciellt Shakespeare har skrivit väldigt många scener där en kvinnoroll klär ut sig till man, och spelar en homoerotisk scen med sin manliga motspelare (Case 1988, s. 22). Dessa kan ha skrivits av rent praktiska skäl, eftersom skådespelaren ändå var en pojke. Men jag kan inte undgå att spekulera kring hur dessa togs emot. Var det verkligen så att manskroppen inte ansågs kunna skapa sexuella bilder? Var den ”dramatiska överenskommelsen” så stark att publiken kunde förbise den homoerotik som spelades upp för dem, och se det endast som en representation för det förbjudna. Eller kan det trots allt ha uppstått reaktioner hos åskådarna, reaktioner som inte nödvändigtvis var tillåtna, men som man gärna kom tillbaka till för att återuppleva?

Shakespeare lär ha förklarat sin framgång med att han lyckas ”appeal to everyman” (ibid., s. 16), till det allmängiltiga och universella för män. Men hur såg kvinnan i publiken på teater? Vad var de riktiga kvinnornas förhållande till mansspelade kvinnoroller och till representationen ”Kvinna” på scenen? Kunde de identifiera sig med kvinnorollen? Vad hade de för uppfattning om sin egen sexualitet? Och var det verkligen så att alla skådespelare var män?

### *Att leva i drag*

Det finns en hel del folkmunsbevis på att kvinnor skulle ha klätt ut sig till pojkar för att få spela teater (Stage Beauty 2007), och det är än idag ett väldigt populariserat fenomen. I filmen *Shakespeare in Love* (1998) faller den unge Shakespeare för en kvinna utklädd till en pojkskådespelare. Enligt Case var detta inte ens på något sätt ovanligt, och förekom i alla möjliga yrken, inte alls bara teater.

År 1610 utkom pjäsen *The Roaring Girl* av dramatikerduon Thomas Middleton och Thomas Dekker (Case 1988, s. 39), vilken handlar om en kvinna vid namn Mol Firth som lever sitt liv i drag och livnär sig med sin skicklighet med svärd. En verklig kvinna av samma slag levde i 1600-1700-talets skifte, Hortence Mancini, som för pengar demonstrerade sin skicklighet i fäktning i St James Park.

Att leva i drag var den egentligen enda möjligheten till utbildning för en kvinna, och det enda sättet att vidga yrkesmöjligheterna eller skaffa sig en utbildning. Därför valde många det livet, trots ständig risk för upptäckt och den sociala skam som livsstilen förde med sig.



## RESTAURATIONSTEATERN - SCENEN ÖPPNAS FÖR KVINNAN

Ironiskt nog skulle teaterförbudet 1642-1660 vara det som öppnar dörren för kvinnan på scenen i England (Stage Beauty 2007). Då puritanerna fick makten i London stängdes alla teatrar, med argumentet att teatrars aktiviteter var syndiga, män klädde sig i kvinnokläder, politiska åsikter språkades ut och bordellerna var nära till hands och på så sätt på sätt och vis affärskumpaner. Så än en gång var det kyrkan som bannlyste teatern.

Kungheten har däremot varit teaterns bästa vän genom tiderna, och njutit av dess underhållning.

Under förbudet satte borgare upp egna privata teaterföreställningar, med endast nära vänner, och eftersom hela konceptet drama ändå var förbjudet var det väl inte desto värre att kvinnor också var med och uppträdde. Bland annat gjorde en Mrs. Coleman sig känd under denna tid, år 1656 i huvudrollen Ianthe i Ser William Davenants *Siege of Rhodes*.

### *”Den första kvinnan”*

Konceptet ”Den första...” är väldigt viktig i vårt sätt att skriva historia (Case 1988, s. 44). Men som sagt är det inte många som har hört om t.ex. den första kvinnliga dramatikern, Hrotsvitha (till skillnad från den första manliga, Aischylos), eller den första kvinnliga skådespelaren. Det att vi lämnat bort kvinnliga förebilder och modeller har lett till förtrycket mot kvinnor i historien. De kvinnor som blivit synliga i den antagligen oändliga mängden konstutövande kvinnor genom historien har i allmänhet haft tillgångar i form av ställning, pengar och i de flesta fall en inflytelserik man.

Den första professionella kvinnliga skådespelaren att *lagligt* och *dokumenterat* inta den engelska scenen var Mrs. Margaret Hughes (Stage Beauty 2007). Hon gjorde sin entré år 1660 som Desdemona i en version av Shakespeares *Othello*, kallad *The Moor of Venice*.

Thomas Jordan, som satte upp ifrågavarande produktion, gjorde stort nummer av att ha äran att få presentera ’den första kvinnan på scen’. Han hade en prolog på sex verser på vers skriven för att presentera detta nya fenomen: ”No man in gown, or page in petticoat; A woman to my knowledge”.

Thomas Jordans prolog om Mrs. Margaret Hughes:

"I came, unknown to any of the rest,  
 To tell the news; I saw the lady drest:  
 The woman plays to-day; mistake me not,  
 No man in gown, or page in petticoat;  
 A woman to my knowledge, yet I can't,  
 If I should die, make affidavit on't.

Do you not twitter, gentlemen? I know  
 You will be censuring: do it fairly, though;  
 'Tis possible a virtuous woman may  
 Abhor all sorts of looseness, and yet play;  
 Play on the stage where all eyes are upon her:  
 Shall we count that a crime France counts an honour?

In other kingdoms husbands safely trust 'em;  
 The difference lies only in the custom.  
 And let it be our custom, I advise;  
 I'm sure this custom's better than th' excise,  
 And may procure us custom: hearts of flint  
 "Will melt in passion when a woman's in't.

But, gentlemen, you that as judges sit  
 In the Star-chambers of the house the pit,  
 Have modest thoughts of her; pray do not run  
 To give her visits when the play is done,  
 With "damn me, your most humble servant, lady;"  
 She knows these things as well as you, it may be;

Not a bit there, dear gallants, she doth know  
 Her own deserts and your temptations too.  
 But to the point: in this reforming age  
 We have intents to civilise the stage.  
 Our women are defective, and so sized,

You'd think they were some of the guard disguised;

For, to speak truth, men act, that are between  
 Forty and fifty, wenches of fifteen;  
 With bone so large, and nerve so incomplicant,  
 When you call "Desdemona," enter giant.  
 We shall purge everything that is unclean,  
 Lascivious, scurrilous, impious, or obscene;  
 And when we've put all things in this fair way,  
 Barebones himself may come to see a play.'

(Stage Beauty 2007)

\*Översättning som bilaga

I sin text försvarar Thomas Jordan sitt val att ta upp en kvinna på scenen, och försöker övertala sin publik om hennes dygdighet, trots att hon spelar teater:

"Tis possible a virtuous woman may / Abhor all sorts of looseness, and yet play; / Play on the stage where all eyes are upon her"

Margaret Hughes fick stor popularitet och blev en del av Theatre Royal. Hon blev även känd för sin romans med Prins Rupert, med vilken hon fick en dotter.

Trots att kvinnor spelat under förbudstiden var detta ännu ett nytt fenomen, och att det kunde göras i ett större forum än en privat salong för närmare bekantskaper var ännu obeprövat. I grannlandet Frankrike hade kvinnskådespelare varit ett etablerat fenomen redan sedan slutet av 1500-talet, och därför använder Jordan Frankrike som exempel i sin text. "Shall we count that a crime France counts an honour? // In other kingdoms husbands safely trust 'em; / The difference lies only in the custom."

### *Andra länder*

Kvinnor hade redan tidigare deltagit i dramatiskt skapande i Frankrike i större grad än i England. Till exempel vet man att kvinnor hade deltagit i de franska mysterie- och mirakelspelet så tidigt som under 1300-talet (*Teaterhistoria*, s. 52).

Den första kvinnliga skådespelaren i Frankrike var Marie Vernier (1590-1627), som även grundade den första fasta teatern i teaterhuset Hôtel de

Bourgogne i Frankrike, tillsammans med sin man Valleran le Conte (Stage Beauty 2007).

De första kvinnliga skådespelarna som spelade för engelsk publik var en gästspelstrupp från Frankrike på 1630-talet. Det var Charles I:s franska drottning Henrietta som bjudit in en trupp från sitt hemland att spela på Blackfriars Theatre. Men denna första entré visade sig vara ett misstag. De kvinnliga skådespelarna mötte visserligen en del positiv nyfikenhet och fascination, men majoritetens åsikt blev tydlig då fransmännen blev utbuade från scenen, och snabbt fick resa hem igen. Detta ville inte engelsmännen ha något mer av på en tid.

Också mysteriespelen i Tyskland hade kvinnliga medverkande, från 1500-talet (*Teaterhistoria*, s. 52), men i övrigt har Tyskland varit väldigt sen med att införa kvinnor på scenen. Den första tyska skådespelerskan lär ha varit Catharina Elisabeth Velthen ([www.theatredatabase.com](http://www.theatredatabase.com)), dotter till teaterdirektören och skådespelaren Carl Anders Pauslen, och hustru till Johann Velthen, teaterdirektör för sällskapet *Hochdeutsche Hofcomödianten*. Catharina Velthen kom sedan att även bli den första tyska teaterchefen, då hon tog över efter sin mans död. Hon spelade teater i hela sitt liv, först på sin fars och sedan på sin makes teater, som senare kom att bli hennes egen. Detta var dock först under 1600-talets senare hälft (Wikipedia, 'Catharina Elisabeth Velthen').

Även i Italien har kvinnor varit välkomna på scen sedan mitten av 1500-talet. Commedia dell'Arte gjordes av kringresande trupper i hela Italien och i övriga Europa, och i den traditionen hittar vi ett par kvinnoroller (*Teaterhistoria* s. 76-77).

Columbina, en munter tjänsteflicka från landet. Hon är Arleccinos älskarinna och tjänar en *Donna Innamorata*, förälskad, som ofta bär namnet *Isabella*, och är ofta dotter till Pantalone. Hon behöver inte göra annat än vara kär i den manliga förälskade, och bli åtrådd av gamla gubbar, som hennes far försöker gifta bort henne med. Utöver dessa två namngivna karaktärer finns även ibland en *La Ruffiana*, en hora, oftast involverad med Pantalone, och en *La Signora*, som kan vara fru till t.ex. Pantalone, eller en högre klassens hora eller courtesan. Även dansare och sångare kunde vara kvinnor (Wikipedia, 'Category: Commedia dell'arte female'). Vid sidan av de mycket mer uttänkta individer på den manliga karaktärssidan är dessa kvinnliga karaktärer tyvärr väldigt platta och passiva. De existerar alltid i förhållande till någon man,

antingen som dotter eller som föremål för kärlek eller åtrå, och de bär nästan aldrig mask.

Den första stora hyllade kvinnliga skådespelaren i Europa var italienaren Isabella Andreini från Florence, som spelade i gruppen Gelosi (Stage Beauty 2007).

I Spanien hade kvinnliga skådespelare förekommit redan innan de tilläts. Vi vet till exempel att Lope de Ruedas hustru, Mariana de Rueda, spelade med i sin mans turnerande teatersällskap redan i mitten av 1500-talet. Efter att förbudet mot kvinnoskådespelare släpptes år 1587 fortsatte också pojkar att spela kvinnoroller i många år, parallellt med sina kvinnliga kolleger. Dansinslag i föreställningar gjorde dock kvinnoskådespelarna mer populära, och år 1615 förbjöds cross-dressing på scen helt och hållet (*Teaterhistoria*, s. 77).

### *Skådespelerskan intar scenen*

När kungligheten och Charles II återtar makten i England har de spenderat sin tid i exil i Frankrike, där de sett teater med skådespelare av bägge könen, och inte funnit det så himla farligt. Även den övriga societeten hade vant sig vid kvinnor på scen under förbudstidens salongsföreställningar.

När teatern öppnades i England igen ville Charles inte hålla kvar de gamla begränsningarna, utan öppna scenen även för kvinnorna (Stage Beauty 2007). Men hur gör man det utan att väcka uppståndelse, då puritanerna redan motsatte sig teater med bara män?

Charles II löste detta genom att tala puritanernas egna språk; var det inte hemskt med pojkar i kvinnokläder på scenen kanske? Då är det ju ändå bättre att riktiga kvinnor spelar kvinnorollerna.

De manliga kollegerna hade blandade reaktioner på denna möjlighet. Vissa tyckte att riktiga kvinnor bidrog till realismen på scenen, som också Thomas Jordan påpekar i sin prolog om Mrs. Margare Hughes, "For, to speak truth, / men act, that are between / Forty and fifty, wenches of fifteen; / With bone so large, and nerve so incomplicant". Andra höll fast vid att kvinnor på scenen är onaturligt, och att de tar männens jobb i en bransch där det redan är svårt att ta sig fram. Ska man ännu till måsta börja konkurrera med amatörer? Vissa såg den ekonomiska möjligheten att engagera sina hustrur och döttrar på scenen.

Övergången av kvinnoroller från pojkspelade till spelade av kvinnor var en långsam process som tog många år. Men när introduktionen väl var gjord fanns det ingen återvändo. Kvinnorna drog masspublik och nya investerare till teatern. Detta betydde inte att hon blev sin manliga kollegas like och motspelare. Snarare blev hon sexuell rekvisita, och hon började mer och mer skrivas in i pjäser som sådan. Många gamla pjäser skrevs om för att få in flera och större kvinnoroller, så att kvinnorna skulle synas mera som den sexuella rekvisita de var ([www.london.umb.edu](http://www.london.umb.edu)).

Tidigare hade dramatiker avhållit sig från att skriva ut beskrivningar av de kvinnliga rollernas utseende i scenanvisningar, men nu när det fanns riktiga kvinnor på scenen blev det populärt med erotiska scenanvisningar för kvinnor, och man satte in sådana även i gamla pjäser.

Så kallade *couch scenes* (soffscener) blev enormt populära. En vacker kvinnlig skådespelare placerades mitt på scenen i en soffa, ofta delvis avklädd, ofta sovande, för att kunna sexualisera kvinnan, oberoende hur 'ren' hon var, men ändå låta henne behålla sin dygd. Dessa blev en väldigt vanlig del av det engelska dramat under 1600-talets senare hälft.

*Byxroller* var ett annat fenomen för att sexualisera kvinna på scen som fick enorm popularitet (Aston 1995, s. 34). Det fanns ju en mängd roller från tidigare där kvinnor klär ut sig till män. Att se formen av kvinnors ben på scenen var någonting nytt och förbjudet, och det väckte den manliga publikens upphetsning. Med tiden blev byxorna allt tajtare, och "koreografin" i byxorna allt mer utstuderad. Objektivifieringen och sexualiseringen av kvinnorna på scen blev större och större, och då i sin tur objektivifieringen av kvinnor överlag.

Ganska snart slutade skådespelerskorna använda korsett på scenen, för att underlätta rörligheten och agerandet (Davis 1991, s. 109). Detta innebar att kvinnokroppen kunde visas upp också utan crossdressing-scener, vilket var enormt populärt hos den manliga publiken, men fördömdes starkt av samhället och kopplade starka associationer till prostituerade. Utan korsett var kvinnan "lättillgänglig" för män.

## *Kvinnodramatiker skrivna ur kanon*

Från och med 1600-talet blev kvinnodramatiker mindre och mindre ovanliga, och trots att vi aldrig hört om dem fanns det ett flertal kvinnliga dramatiker som i sin tid var precis lika populära som sina manliga kolleger.

Jag kommer nu att koncentrera mig speciellt på två namn, Aphra Behn och Susanne Centlivre. Orsaken till varför dramatiker som dessa två skrivits ur kanon ligger, enligt Aston i *An introduction to Feminism and Theatre* (s. 27), helt enkelt i att deras skrivande var markant ”kvinnligt”, att de av både samtida och senare kritiker (män) inte ansetts ’allmängiltiga’, och därför inte förtjänar klassikerstatus.

Vid sidan av dessa två hittas ett flertal till samtida, t.ex. den mystiske ’Ariadne’ och Mary Pix, som också tros ha varit lika populära som sina manliga kollegor (Aston 1995, s. 26), bland en stor mängd andra kvinnliga dramatiker.

### *Aphra Behn*

Aphra Behn (1640-1689) var den andra dramatikerkvinnan vars verk bevarats för eftervärlden, och den första kvinnliga dramatikern att livnära sig på sin konst. Hon skrev totalt 18 pjäser, vilka alla sattes upp i centrala London med enorm popularitet (Case 1988, s. 36). Hon beskriver sig själv som en författare som tvingas skriva för sitt levebröd, och inte skäms över det (Maureen Duffy 1977, s 158). Detta till skillnad från de flesta av hennes samtida (manliga) kolleger, som skrev på sin gentlemanafritid. Aphra Behn var fattig och blev änka i ung ålder, och måste därför hitta ett sätt att försörja sig själv. Hennes dramer spelades aktivt ännu under hela 1700-talet och var enormt populära.

Varifrån hon fick idén att börja skriva för pengar är oklar, men definitivt är att hon har inspirerat många senare skribenter att skriva (Case 1988, s 37). Till exempel Virginia Woolf i *A Room of One’s Own*: ”here begins the freedom of mind... for now that Aphra Behn had done it, girls could say ’I can make money by my pen.’” (Wolf 1929, s. 67). Hennes samtida kritiker sneglade snett på henne för att hon drevs av pengar snarare än en konstnärlig vision. Hon fick alltså aldrig någon stor framgång hos kritikerna, men däremot älskade publiken henne och hennes verk fick stor ekonomisk och kommersiell framgång. Behn har fått mycket kritik under sin tid, och även senare, för att

hon har ansetts för oanständig. Hon skrev själv så här om denna kritik: "... it is the least and most excusable fault in the men writers... but from a woman it was unnatural!" (Duffy 1977, s. 158). Aphra Behn såg skrivandet av vad andra kallade "oanständigheter" som en av friheterna i att vara dramatiker. Hon skrev det publiken ville se, men hon valde sina pjäsers handlingsmiljöer utgående från var kvinnor i hennes samhälle hade plats att uttrycka sig, och dessa kvinnodomäner var just bordeller och sängkammare. Här hade kvinnokaraktärerna plats för makt, utveckling och dialog, till skillnad från offentliga platser där män härskade, och samtidigt fick allmänheten det de ville se. Hon stod på sig mot kritikernas attacker och kämpade för jämställdhet i sitt forum.

Jag undrar, liksom Aston, varför en dramatiker som Aphra Behn, som var otroligt populär ännu 50 år eftersin död, inte har fått sin plats i teaterhistorien. Varför har hon skrivits ur kanon?

### *Susanne Centlivre*

Susanne Centlivre (ca. 1667-1723) levde en del av sin ungdom utklädd till pojke, kallades sig själv "Cousin Jack" (*Women, Theatre and Performance*, 2000, s. 7). Hon stack hemifrån som 16-åring och fick klara sig själv. Hon spenderade sin ungdom på att ta kurser på universitetet – i retorik, grammatik, logik, fäktning... Tack vare den utbildning hon skaffade sig under sin tid i drag kunde hon bli den dramatiker hon blev.

Centlivre skrev sina mest erkända verk under pseudonym. Enligt Laura Rosenthal i *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England: Gender Authorship, Literary Property*, (1996 (referens ur *Women, Theatre and Performance*, s. 7) gjorde hon detta medvetet för att inte hävda sig som originell eller genial. De verk hon publicerade under sitt eget namn var hon noggrann med att klassificera som "trivial underhållning", och hon lät bli att ge ut en samlingsvolym av sina verk för att inte väcka litterärt anseende. Laura Rosenthals slutsats är att Centlivre inte ville att hennes kön skulle påverka hennes framgångar, och att hon därför inte erkände det hon var stolt över, och minimerade värdet av det hon publicerade under eget namn. Totals gav Centlivre ut 20 pjäser, varav 19 sattes upp mellan åren 1700-1720. Hennes dramer blev enormt populära, och hennes populäraste verk spelades ännu långt in på 1800-talet. Om man räknar scenisk succé i antal



uppsättningar är Susanne Centlivre tvåa genom tiderna efter Shakespeare (*Women, Theatre and Performance*, s. 8). Hon var alltså på alla sätt lika framgångsrik som sina manliga kolleger.

## KVINNAN I DET VIKTORIANSKA SAMHÄLLET

Under den viktorianska tiden i England (det vill säga största delen av 1800-talet och fram till sekelskiftet) var kvinnans plats fortfarande i hemmet, och mannen härskade över det allmänna (*Women Theatre and Performance*, s. 29). Rätten och möjligheten att röra sig fritt ute oberoende av syfte eller tidpunkt på dygnet tillhörde endast den dominanta klassen – den vite mannen. Kvinnor kunde röra sig utomhus, men helst endast i sällskap av en man och absolut endast dagtid. År 1864 skrev *The Times*: “No good looking girl or woman is safe from ... molestation unless she is under an man’s protection.” (ibid., s. 35). Ännu år 1890 råder *The Girl’s Own Paper* sina läsare att undvika att ’strosa runt’, och att alltid hålla blicken rakt fram eller åt motsatt håll ifall en passerar en man. Ifall man måste resa igenom ett ”farligt” område skulle detta göras i en droska med alla fönster fördragna.

På 1880-talet gjordes en stor omorganisering av centrala London, för att göra staden mera ’kvinnovänlig’. Shoppingcenter öppnades, dit kvinnor kunde gå med sina vänner, och där allting fanns på ett och samma skyddade ställe. På dagarna fungerade dessa platser som över- och medelklasskvinnornas nöjesfält, och på kvällarna som arbetarklasskvinnornas – de prostituerades – arbetsplatser. Vissa gator blev förbjudna för respektabla kvinnor från lunchtid framåt (ibid., s. 34-35).

Women-only-klubbar och restauranger öppnades, drivna av kvinnor för kvinnor (Ibid., s. 37). Kvinnorna fick egna väntrum och vilorum på stora transportstationer, och egna kvinnotoiletter. Allt detta bidrog till kvinnors rörelsefrihet och säkerhet i samhället, men begränsade även kvinnan till dessa kvinnorammar. Nya möjligheter till arbete drev kvinnan ut på gatorna. Hon kunde nu observera livet omkring sig, men skulle förbli osedd och ohörd, bara passera förbi. Utanför women-only-områdena var saker alltså som förr. Kvällens nöjesliv var fortfarande endast öppna för män (ibid., s. 41).

Paradoxalt ledde alltså denna nya frihet till att kvinnan än en gång exkluderades från det manliga samhället (ibid., s. 28).

## *Teatern femininiseras*

Kvinnor avråddes från att 'strosa' för sig själva, och detta inbegrep även att besöka teater utan manligt sällskap. Teckningar, och senare fotografier, av viktoriansk teaterpublik visar att både män och kvinnor aktivt besökte teatern. Kvinnor i sällskap av män, större sällskap med både kvinnor och män, men också grupper med endast män. Däremot fanns inga grupper bestående endast av kvinnor (*Women, Theatre and Performance*, s. 33). Kvinnor var välkomna till teatern, men under andra premisser än männen (Davis 1991, s. 142). Det fanns tydliga koder för vad som var 'passande' för en kvinna i publiken. Alla publikutrymmen var tillgängliga för män, medan en kvinna måste gå med en manlig eller äldre kvinnlig eskort, och fick absolut inte villa bort sig till t.ex. baren, där de prostituerade hade sin affärsverksamhet. Ifall en hederlig kvinna råkade in i dessa utrymmen kunde hon råka ut för 'skändning', eftersom hon då var marknadsvara.

Så småningom blev matinéföreställningar 'kvinnornas' föreställningar, dit kvinnor kunde gå i sällskap, och matinépubliken kom snart att bestå till största delen av kvinnor. Det var säkrare att ta sig till och från teatern dagtid.

Innan 1850-talet var publikljusen på under föreställningarna. Det var kutym att umgås och konversera med sina medtittare. Kring 1850 började publikljusen dras ner, och i samma väva började det anses ohövligt att tala och 'föra oväsen' under en föreställningen. Publiken blev mera anonym och privat, och därmed mer tillgänglig för kvinnor. Kvinnan får alltså ta del av teater till större grad, men får inte vara den aktiva tittare som männen fått vara i otaliga år, utan får hänga på då tittandet blir mer passivt och osynligt, mer feminint (ibid., s. 41).

## *Teatern som yrke under den viktorianska tiden*

Kvinnornas arbetsförhållanden som skådespelare förblev väldigt länge ett ända avvisande av sexuella påhopp och kämpande om lika rättigheter och lika lön för lika arbete. I blandkönade yrken hade kvinnor väldigt mycket mera friheter än kvinnor i 'kvinnoyrken', men också här blev kvinnorna utestängda från det maskulina umgänget i bakrum och på klubbar (Davis 1991, s. 7).

Under 1800-talet ökade konkurrensen bland kvinnoskådespelare och mot slutet av seklet var yrket redan kvinnodominerat (110 kvinnor på 100 män)

(Davis 1991, s. 47-48). Kvinnorna hade fortfarande långt lägre lön än männen, och anställdes ofta främst för sitt utseende. De flesta av kvinnorna arbetade som dansare och körflickor. De skulle visa så mycket som möjligt av sina kroppar, och få så lite individuell tid på scenen som möjligt. Därför var erfarenhet oviktigt, och skådespelerskor sparkades så fort de blev "gamla", d.v.s. inte längre var tillräckligt vackra. Kvinnors karriärmönster och orsaker till arbetslöshet var alltså utom individens kontroll, och skilde sig på så sätt starkt från männens, vars karriär var högst beroende på skicklighet i skådespelarkonst (Ibid., s. 36).

Det var även vanligt för kör- och dansflickor att komplettera sin lön genom att även jobba inom dräkt och andra hantverkssysslor bakom scenen (Davis 1991, s. 84).

När det gällde att bli stjärna räckte dock inte utseende till, trots att det också var ett krav. Medelklassflickor hade bäst chans att få arbete och framgång som skådespelare så länge det inte ännu fanns teaterskolor för kvinnor (ibid., s. 12-13). Ju högre klass en kom ifrån, desto mera musik, dans, språk och elegans hade en fått 'gratis' i sin uppväxt, och så hade en kanske råd till lektioner i recitation, dans och sång. Längre var det dock socialt svårt för en medelklassflicka att börja med teater (ibid., s. 15), men så småningom, när kvinnor mer och mer började ha arbeten, blev det mera accepterat också bland de högre klasserna, och det blev till och med allmänt ansett att skådespelare ska 'komma från salonger, inte fabriker' (ibid., s. 37)

Kring sekelskiftet uppstod de första teaterskolorna, då efterfrågan på 'stjärnor' blev större. Man ville ha in kunniga nya skådespelare i en snabbare takt, eftersom de 'gamla' åldrades och behövde ersättas, men vilken som helst söt flicka dög inte längre. Det var nästan omöjligt för en kvinna att upprätthålla sin karriär på äldre dagar, oberoende hur skicklig skådespelare hon var och hur stor hennes popularitet varit. Arbetsklimatet blev väldigt fientligt mot nykomlingar. De äldre arbetade aktivt för att avskräcka och slå ned de unga, för att motverka konkurrens och överskott av skådespelare (Ibid., s. 36).

För arbetarklassflickor var skådespelaryrket fortfarande lika mycket ett ekonomiskt val som ett konstnärligt. För dem var teatern en utopisk värld av friheter, medan den för högre klassens flickor var ett minfält av sociala risker, men ändå det mest attraktiva yrket för en kvinna av vilken klass som helst som ville klara sig själv. De andra alternativen tillgängliga för kvinnor var

ganska långt lärarinna, statsförvaltningsarbete eller sömmerska, och så småningom 'petiga' praktiska yrken som stövelmakeri, bokbindning och klockmakeri, samt kvarnarbete (Davis 1991, s. 16). Kvinnodominerade yrken var alla lågavlönade och ofta säsongsbundna, och därför väldigt instabila och påverkades snabbt av "marknadssförändringar". Det enda alternativet till dessa arbeten, förutom sysslolöshet, var äktenskap.

### *Att kombinera privatlivet och arbetslivet*

Av de gifta kvinnor som skapade sig en karriär på scenen var de flesta gifta inom sin bransch (Davis 1991, s. 43). Teatern kunde vara en språngbräda till äktenskap för en kvinna, men de flesta tvingades sluta spela teater när de blev gifta, eftersom det ansågs omoraliskt. Däremot kunde en partner inom samma bransch stöda den andras framgång.

Pressen att ha ett familjeliv var större på kvinnor än på män, och att kombinera det med yrket var onekligen svårt (Davis 1991, s. 53-54). Graviditeter orsakade avbrott som kunde vara ödesdigra för en karriär. Skådespelaryrket var fortfarande väldigt ofta ett rörligt, omkringresande yrke, vilket var opraktiskt med familj. Antingen fick barnen lov att åka med, eller så måste de placeras hos någon släkting eller på en institution, ifall det fanns pengar till sådant. Trots allt detta behövdes ju också pengar för att försörja en familj, och därför lockade scenen många ensamstående mammor.

### *Kvinnor inom teaterledning*

Egentligen noterades de första kvinnliga teatercheferna under Londons marknad redan år 1687 (Davis 1991, s. 50-52), Miss Elisabeth Leigh och hennes mor Mrs Mynns. De noteras igen i samma sammanhang år 1703, men desto mera information om dem hittar jag inte.

Den första mer kända ledaren för en teater var 1700-talets Typhrosa Brockell, som gifte sig med skådespelaren Henry Miller, med vilken hon tillsammans grundade ett eget teaterkompani, och ärvde efter sin mans död även hans andel (ibid., s. 50-52).

Men det var alltså först i slutet av 1800-talet som exceptionellt stora kvinnostjärnor lyckades få andelar i det administrativa och ekonomiska i sina

teatrars ledning (Aston 1995, s. 30), tack vare sina finansiella framgångar på teatern. Detta hade varit vanligt för manliga stjärnor ända sedan 1600-talet.

De teatrar som hade kvinnor med i sin ledning visade enligt Aston större intresse för ny dramatik och nya stilarter, exempelvis Kingsway Theatre ledd av Lena Ashwell, som visade intresse för dramatiker av bägge könen och som var noga med jämställdhet på arbetsplatsen i t.ex. lön (ibid., s. 30-31).

Intresset för nyskriven dramatik ledde till att även nya kvinnliga dramatiker kunde tävla med de manliga på mer jämlik fot, vilket i sin tur ledde till att kvinnliga dramatiker i större grad började skriva under eget namn, istället för under pseudonym.

När det gäller regissörsyrket finns det nästan inga antydningar på att det skulle ha existerat kvinnliga regissörer på den viktorianska tiden, då regissörsyrket började växa fram. Detta beror än en gång antagligen inte på att det inte skulle ha existerat kvinnliga regissörer, utan på att de än en gång inte ansågs lika viktiga och värda att noteras och minnas som de manliga regissörerna (Aston 1995, s. 31). Inga 'kvinnoteatergrupper' nämns heller någonstans.

År 1897 grundade Marya Chéliga den helt och hållet av kvinnor bestående *Théâtre Féministe*, för kvinnliga teaterkonstnärer, som uppmuntrade kvinnliga dramatiker. En liknande engelsk grupp, *Pioneer Players*, grundad av Edy Craig, har hamnat helt i skuggan av sina syskongrupper *Independent Theatre* och *Stage Society*, trots att alla tre hade liknande experimentell linje. Skillnaden låg i att *Pioneer Players* bestod av kvinnor, och därför har deras verksamhet knappt noterats, medan de två andra blivit väl dokumenterade (ibid., s. 31).

### *Skådespelerska = Prostituerad?*

Hur vi läser beteenden är socialt betingat och beroende av vårt samhälle. I dag skulle vi antagligen inte läsa in någonting vågat eller vulgärt över huvud taget i den viktorianska tidens skådespelerska (Davis 1991, s. 108), men efter den tidens modeller för kvinnlighet, moral och erotik lästes deras beteende av tittarna som enormt vågat och sexuellt.

Av den research som gjorts om den tidens pornografi kan man konstatera att skådespelaryrket och teatervärlden väldigt ofta figurerar i såväl pornografiska bilder som pornografisk text, vilket skulle ge bilden av att

skådespelerska och hora är lika med varandra, och bägge är lika med sex (Ibid., s. 106-107). Detta var överlag den allmänna uppfattningen i det viktoriaiska samhället, vilket också var orsaken till att just detta tema användes i porr.

Men vilket kom först, hönan eller ägget?

Samhället ansåg att skådespelare var 'allmän egendom' och därför 'fair game', kanske just på grund av den bild teatern gav av kvinnor och därmed kvinnliga skådespelare (Aston 1995, s. 29). Detta speglas fortfarande starkt i dagens samhälle.

Ännu i dag är kvinnan enormt sexualiserad i offentligheten, och speciellt i medier som film och TV och på bilder i reklam eller andra medieforum. En kvinna porträtteras sällan så att hon är där för sin egen skull. Hon ska vara vacker eller sexig för att behaga män. Detta gäller numera inte så mycket på scenen som i t.ex. just film, men är definitivt fortfarande närvarande. Det är lättare att få roller om man är "vacker".

Restoration-tidens skådespelerska kunde inte heller själv påverka de signaler hon skulle sända ut, och den bild hon gav av sig själv, sin yrkesgrupp och sitt kön, ifall hon över huvud taget ville arbeta som skådespelare (Davis 1991, s. 108).

När en kvinna ställde sig på scen blev hon i samhällets ögon "*defeminized*" – defeminiserad (Ibid., s. 105). Hon spelade och representerade kvinnan, och under den tid hon gjorde det var hon extra kvinnlig och ett föremål för lust, en kameleont som kunde ta en skepnad av förkroppsligad feminitet. Men i privatlivet sågs hon som ofeminin och vulgär. En kvinna som livnärde sig som skådespelare trotsade mannens regler för vad som ansågs feminint (ibid., s. 86), i valet av ett icke-husligt yrke. Hon hade friheter och möjligheter som var helt okända för "respektable" kvinnor. Hon vände sig till livet utanför hemmet för socialt umgänge, intellektuell stimulans och även i sitt val av yrke. Det hon fick kritik för att göra var, med andra ord, precis det samma som männen i hennes samhälle förväntades göra. 'Skådespelerskan' blev för sin tid en symbol för kvinnlig självförsörjning, men också ett hot mot det mansdominerade samhället.

### *Skådespelerskans arbetsförhållanden*

De kvinnliga skådespelarna hade i regel mycket lägre lön än sina manliga kolleger (Aston 1995, s. 29). De största kvinnliga stjärnorna kan eventuellt ha utgjort undantag, men i regel gick ordningen från manliga skådespelare till kvinnliga, och därifrån ytterligare neråt till de lägst avlönade dans- och körflickorna. Dessutom var de kvinnliga skådespelarnas yrkesutkomster större och konkurrensen ökade allt mer (Davis 1991, s. 35).

Kvinnor fick heller inte ha andelar i truppersnas administration, vilket män i högre position hade (Case 1988, s. 29). Fick man framgång på scenen fick man även sin andel i sällskapetets företag, alltså fick man vara med och påverka och kunde ta del av den ekonomiska vinsten. Men oberoende hur framgångsrik en kvinnlig skådespelare var och hur mycket pengar hon bringade in för teatergruppen, fick hon länge inte vara med i det administrativa. Först i början av 1900-talet kunde de allra största kvinnostjärnorna få sin andel i sina teatertrupper.

Framgång på scenen kunde ha att göra med social bakgrund, skolning, talang eller specialkunskaper, karisma eller bara tur och marknadens efterfrågan (Davis 1991, s. 77-78). Ju mer uppmärksamhet en skådespelare drog till sig, desto högre lön. Därför kunde vissa kvinnor ha en lön jämförbar med sina manliga kollegers, men därför hade också dans- och körensemblens flickor nära ingen lön alls, eftersom de aldrig fick möjligheten att sticka ut. Löneskillnader mellan skådespelerska och skådespelerska inom samma trupp kunde alltså vara enorm.

Sexuella trakasserier bakom scenen var antagligen vardagsmat för kvinnorna på scenen, speciellt för just flickorna i kören och danstruppen. Just balettfflickorna hade också de längsta och fysiskt tyngsta dagarna. Deras yrkesstatus låg lägst på rangskalan och var associerat med prostitution. Med de låga löner de hade skulle det inte vara underligt om tillägg via prostitution lockade (ibid., s. 84). Men hur och var tar man sig an en kund under en fjorton timmars arbetsdag?

### *Likheter med prostitution*

Som jag redan nämnt förknippades kvinnligt utövande av skådespelaryrket väldigt länge med prostitution.



Skådespelaryrkets offentliga form kopplade starkt till prostitutionsyrket (Davis 1991, s. 19). Den allmänna uppfattningen var att kvinnor på scen fungerade som sexuell stimulans för publiken, och eftersom de också fick betalt för det räknades det som prostitution. Det låg även i bägges intresse att fånga mäns blickar och uppmärksamhet och låta dem fantisera, och även bägges sällskap var köpbart med pengar (Davis 1991, s. 99). Och så ansågs kvinnobilden på scenen enligt sin tid väldigt okysk. Prostitution och teater hade även det gemensamt att de var de två mest lönsamma yrkena en kvinna över huvud taget hade tillgång till fram till 1900-talet, då kvinnor äntligen kunde börja ha 'hederliga yrken'.

För många familjer var det lika otänkbart att tillåta en dotter inta scenen som att låta henne prostituera sig. Bägge yrken räknades som ett fall från ett dygdigt liv (ibid., s. 72), de var yrken av sexuell natur och bar med sig det ryktet. Kyskhet var en grundförutsättning för att bli gift, och giftermål var fortfarande det främsta försörjningsmedlet för en kvinna.

Det fanns knappast många kvinnor som med vilja tog till prostitution, speciellt inte ur medelklassen eller över, eftersom de skulle klara sig också utan den ekonomiska biten. Däremot lockade intresse för konst och skådespelaryrket flickor från alla samhällsklasser, med stöd av möjligheten till ekonomisk frihet. Ofta försökte en dotter dölja sitt intresse för sin familj, men när hemligheten avslöjades blev många utslängda ur sina hem och var tvungna att helt bryta kontakten med sina familjer. Det ansågs nästan ännu värre för en familj att ha en dotter som tagit skådespelaryrket än en som blivit prostituerad (ibid., s. 97). En prostituerad kunde åtminstone vara "död" för sin familj, medan en skådespelerska hela tiden var synlig för allmänheten och väckte vänners och bekantas uppmärksamhet.

I den viktorska kulturen var *'the history of a woman with a past'* ('historien om en kvinna med ett förflutet') evigt (ibid., s. 97). Det gick aldrig att suddas ut. En gång prostituerad, alltid prostituerad. Likaså var man en gång skådespelerska, alltid skådespelerska. Hade man stått på scenen hade man gjort sitt fall från kyskhet, och kunde aldrig repareras.

För att bevisa för sin omgivning att de levde ett normalt och respektabelt liv öppnade många kvinnliga skådespelare sina hem för allmänheten (ibid., s. 60). I teorin kunde detta ha verkat vettigt, men i praktiken tolkades detta som respektlöshet mot privatliv och blygsamhet, och blev så ännu ett förstärkande argument för prostitutionsparallellen.

Oberoende hur moraliskt privatliv en kvinnlig skådespelare levde fick hon stryk på den sociala fronten. Likheterna till prostitutionsyrket vann över alla tecken på ett respektabelt liv, och liksom en prostituerad var hon "laglös". Som arbetande mor eller hustru, eller både och, hotade hon den traditionella familjestrukturen och den ekonomiska maktbalansen, och utmanade de könsbestämda begränsningarna för rörlighet och påverkningsmöjligheter i samhället (ibid., s. 99).

### *Motargument*

Rent fysiskt var de prostituerades och skådespelarnas arbetsplatser väldigt nära varandra på den viktorianska tiden (Davis 1991, s. 99). I samma kvarter där teatrarna låg plockade prostituerade upp sina kunder, utanför teatrarna och inuti själva teaterbyggnaden, men på publiksidan där kunderna fanns. Säkerligen fanns det skådespelerskor som verkligen ägnade sig åt prostitution, men man kan lugnt påstå att ryktenas volym var en enorm överdrift, utan annat botten än fördomar och kopplingar mellan yrkena i likheter som de ekonomiska möjligheterna, att bägge var offentliga yrkesformer och att utövaren på sätt eller annat var ett objekt för lust. Likhetstecknet mellan prostituerad och skådespelerska satt kvar ännu genom hela 1800-talet.

Eftersom en så liten procent av befolkningen var skådespelare är det skrattretande att tänka sig att just och endast de skulle ha utgjort den mycket större procenten prostituerade i den tidens England. Davis jämför i en tabell (ibid., s. 79) prostituerade och skådespelare i London år 1861, och visar att fastän alla skådespelerskor i London hade varit prostituerade skulle de ändå endast utgjort en minimal procent av alla prostituerade i London, alltså var ändå praktiskt taget alla prostituerade icke-skådespelare. Antagligen fanns det icke-skådespelande prostituerade som påstod sig vara skådespelare för att få fler och 'högre' kunder, vilket också skulle ha spätt på ryktet om riktiga skådespelerskors prostitutionsaktiviteter.

Antagligen var det också från teatrarnas sida helt oacceptabelt för de anställda att syssla med prostitution (ibid., s. 77-78), speciellt på arbetstid och i närheten av arbetsplatsen.

Som sagt var det också rent logistiskt otroligt att skådespelerskor prostituerade sig, med tanke på de långa arbetsdagarna hos just dem med så pass låg lön att det skulle ha varit lockande. Troligt är däremot att det fanns

sådana som gick från scenen till prostitution, på grund av att det var mer ekonomiskt lönsamt än att vara kör- eller dansflicka på en teater. Men det finns inga dokumenterade bevis på att kvinnor skulle ha simutanjobbat som skådespelare och prostituerade (Davis 1991, s. 78-80). Prostitution var (och är i allmänhet fortfarande) det en tar till när inga andra medel räcker till, snarare än en extraknäckssyssla vid sidan av ett arbete som ger en lön som redan går att leva på.

Däremot var det många större skådespelerskor som hade högt uppsatta älskare ur de övre samhällsklasserna.

### *Höga gubbar som älskare*

Under den viktorianska tiden var det väldigt vanligt för stora skådespelerskor att ha höga gubbar som sina beskyddare och älskare. Teaterpubliken bestod till största del av överklasspersoner, och många investerade i teatrar där de kunde se en speciell favorit på scenen. En älskare i en hög gubbe kunde vara vägen till en större publik och till ett högre socialt umgänge för en skådespelerska, som kanske själv kom från en långt lägre klass (Aston 1995, s. 29). Hade man utseende och scenisk talang, samt vilja att ta sig an en rik älskare, kunde man komma långt (Stage Beauty 2007).

Detta hjälpte ju inte heller mot prostitutionsstämpeln. Trots att brottet snarare på sin höjd var utomäktenskapliga förhållanden och allmän 'brist på moral' än prostitution, blev domen i allmänhetens ögon ändå horeri.

Enligt Elisabeth Howes, som år 1992 gjorde en forskning om prostitutionsryktet bland skådespelerskor, var fördomen om prostitution bland skådespelare ett symptom på kvinnofientlighet mot kvinnor i det offentliga yrke som skådespelaryrket är, och avundsjuka på den popularitet, rikedom och framgång de fick i sitt offentliga yrke (Aston 1995, s. 29). Endast runt en fjärdedel av de kvinnliga utövarna av skådespelaryrket ansågs leva respektabla liv under den viktorianska tiden. Det enda sättet att komma undan stämpeln av morallöshet som kvinnlig skådespelare var att ha en högt uppsatt kvinnlig beskyddare, istället för en manlig (Davis, 1991, s. 71).

Det var just den kvinnliga aristokraten som var svårast att övertyga om skådespelerskors respektabilitet. Skådespelerskor passade på sitt sätt in i det manliga samhället, trots att deras roll var väldigt begränsad (ibid., s. 71).

## KVINNOROLLEN GENOM TIDERNA

I kapitlet om antiken skriver jag om kvinnorollens födelse, hur den från början hittades på av män, skrevs och spelades av män, för män. Grunden och modellen lades av män utgående från en bild och representation av kvinnan som inte hade något med verkliga människor – kvinnor – att göra, men som kom att skrivas in i kanon och förbli norm. Än idag påverkas dramatiker och alla former av författare, oavsett kön, av den här påhittade kvinnobilden. Och detta i sin tur påverkar starkt mitt arbete som skådespelare av kvinnligt kön ännu idag, i Finland år 2016.

### *”The Other From Man”*

Vad som är kvinnligt är förutbestämt på basis av vad som är manligt (Aston 1995, s. 19). Jaget är maskulint, kvinnan är ”det andra”. Kvinnorollen fanns, och finns fortfarande till stor del, till för att stärka mansrollens (subjektets) konturer och göra honom tydligare. Hon lyser upp hans kvaliteter genom att illustrera skillnaden mellan honom och sig själv. Hon finns alltså till för att ge fokus åt mannen, utan att själv behöva ha några egna egenskaper eller kvaliteter. Mannen agerar och kvinnan figurerar (Aston 1995, s. 42). I såväl dramatik som all litteratur spelar mannen ’mänskan’, som upplever och känner, medan kvinnan spelar den statiska pålen ’kvinna’ i mannens (mänskans) upplevelse (ibid., s. 19).

Karen Malpede skriver i *Women and Theatre* (1983, s. 11) att kvinnliga skådespelare genom tiderna varit tvungna att inse att de måste hitta djup i sina karaktärer på annat håll än i manus, eftersom det som skrivits åt dem där, i form av handlingar och egenskaper, varit begränsade av män. Speciellt i klassiker från exempelvis antiken och elisabetansk teater, då kvinnorollerna skrevs för män, har dramatikern ofta på sätt eller annat skrivit in kommentarer på kvinnan i kvinnorollerna, som skulle fungera som en kommentar på det dåtida samhället, och sägas av en man i mask, för att understryka avsaknaden av en verklig kvinna bakom masken. När en kvinna i dagens samhälle spelar en sådan roll kommenterar hon alltså sig själv som kvinna i en samhällskontext från 500-talet. (Aston 1995, s. 18-19).

Sue-Ellen Case skriver i *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Aston 1995, s. 22) att klassikerkvinnorollerna borde spelas så som de var ämnade att spelas från början; av män i drag. Inte av kvinnor. Enligt Case kan kvinnan inte existera som en hel och enhetlig person och subjekt på scenen i de klassiska texter som vår kanon erbjuder, som mannen kan, eftersom mannens historia inte är kvinnans historia. Hon måste alltid ta i beaktande att hon är kvinna. I crossdressing-roller kan man se det som att kvinnan får vara subjekt iklädd manskläder, men enligt Case är detta ännu ett sätt att tysta ner den verkliga kvinnan (Aston 1995, s. 37). Endast i mannens sociala position har *man* plats att uttrycka sig.

År 1984 gjorde Teresa De Laurentis en feministisk studie i film där det framkommer att i den quest-baserade modell som vår berättartradition utgår från är det mannen som initierar "questen" (sökandet/målet) och därmed är subjekt, medan kvinnan i historien högst kan vara questens objekt (De Laurentis 1984, kapitel 5). Som exempel ger hon en historia där någon ska vinna prinsessans hjärta. *Fadern* sätter upp svåra hinder eller uppgifter som *prinsen* hjältemodigt ska lösa. *Prinsessan* förblir passiv, ett objekt och en valuta i männens quest, och definieras endast som dotter eller kommande maka och pris, till någon av männen.

Efter att kvinnor fått börja spela kvinnorollerna på scenen kunde (och kan fortfarande) män ändå spela de kvinnoroller där sexualitet inte var närvarande, kvinnor som skulle vara androgyna eller osexiga. (Aston 1995, s. 113-114). Män kunde göra kvinnor roliga och fick parodiera post-menopausala eller fula kvinnor, medan riktiga kvinnor fick lysa med sin femininitet.

## SLUTSATSER: VIKTEN AV ATT BRYTA DET HISTORISKA MÖNSTRET

Vi ser ett tydligt mönster i nedtystandet av kvinnan genom hela teaterhistorien (och den allmänna historien). I de kulturer som blivit stora teaterepoker har kvinnan bannlysts från scenen. Då en kvinna kommit nära att få sin röst hörd i samhället har både samtida kritiker och senare historieskrivare tystat ner henne genom att ignorera henne eller ogiltigförklara hennes konst och kalla henne ett undantag eller ett falsarium (Aston 1991, s. 31). Dessa kvinnor har hotat den rådande maktstrukturen, och har därför tystats ner (ibid., s. 25).

I Sue Ellen Cases artikel i *Theatre Journal* från år 1983 (35, s. 33-42), "Re-Viewing Hrotsvit", skriver hon att "The canon reproduces its history in its future". Utan kvinnor i kanon kommer kvinnan inte heller att få sin röst hörd i en framtida kanon. Utan modeller som t.ex. Hrotsvitha som den första kvinnliga dramatiker är det mycket svårare, om inte omöjligt, att göra den kvinnliga teatertraditionen till en del av normen, snarare än alternativet till normen vid sidan av kanonen (Aston 1995, s. 25). Någonting som finns till för att bekräfta den dominanta manliga kulturen. Kvinnodramatik kommer att förbli osynligt och mindre värt, eller som bäst 'åtskilt men lika värt' och 'sin egen genre', inte en del av en gemensam jämställd kultur.

Liksom dramatiker är även andra aktiva kvinnors existens lika värt att forska i och utöka listan av namn på teatergrupper, kvinnliga ledare inom teater, regissören och även skådespelare, att hitta de "förlorade kvinnorna". Den kvinnliga teaterhistorien måste hitta sin grund att bygga på för att kunna stå likställd bredvid männens (Aston 1995, s. 32).

Ifall jag skulle fortsätta att läsa mig vidare inom den här tematiken skulle jag plocka fram fler exempel inom alla teaterbranchens yrkesgrupper, och jag skulle gå djupare in på detaljer och längre in mot min egen tid. Jag skulle ha med flera länder och kanske hela världen, och mera om min egen värld; Finland. Nu måste jag nöja mig med den bredd detta projekt ger plats för i mitt liv just idag, men det är ett steg på vägen och jag är otroligt inspirerad av att fortsätta.

Även kvinnorollen måste dekonstrueras ytterligare för att kvinnan ska kunna skriva sig själv, och göra sin röst till sin egen och inte den av mannen

påhittade kvinnorollsrösten. Under min process med detta arbete har jag mer och mer insett vikten av att ta upp kampen personligen, på individplan. När ekonomin känns knivig skulle det säkert fresta att göra en sexistisk kvinnoroll i någon klassisk fars, eller sitta och vänta på en man i något Tjechovdrama. Men den insikt jag kommit till gör att bara tanken på att jag skulle ställa mig på en scen och bekräfta dessa gamla bilder och på så sätt stöda den sexism jag blir utsatt för gör mig nu illamående. Ska det vara klassiker så ska det vara klassiker på något väldigt nytt sätt, där också jag som kvinnlig skådespelare ska få utveckla mig själv och påverka kvinnobilden i världen. Med de kvinnoförebilder vi har idag uppfostrar vi våra kvinnobarn till passiva kvinnoroller.

Fram till 1800-talet var kvinnor starkt isolerade från varandra i samhället. De skulle hålla sig till sina hem var för sig och vad som var passande att diskutera var väldigt begränsat. Så länge människor inte delar sina historier med varandra är de inte del av något narrativ, och då hittar inte heller texterna historierna. På 1800-talet skedde den förändring som möjliggjorde kvinnornas friare rörelse och delande av historier, och de hittade en ny gemensam väg (Aston 1995, s. 57). Nu gäller det att sopa fram de stigar som ledde till den vägen, så att vi hittar våra rötter.

Förståelse för det förflutna ger en möjlighet att förändra framtiden. Arbetet med min magisteruppsats har hjälpt mig att i ännu större grad inse att vi måste dekonstruera den patriarkala kanon för att få fram kvinnan ur marginalen och åstadkomma en jämställd kanon. Vi måste sluta se de kvinnor som finns dokumenterade som jobbiga undantag som endast bekräftar en manlig regel, och istället se den värld där dessa kvinnor skrev och där så många inte skrev, och där antagligen otroligt många skrev utan att någonsin läsas. Vi måste inse att den korta listan av kvinnonamn vi har i vår teaterhistoria kunde vara väldigt mycket längre. Vad skulle vi förlora på att utöka vår kunskap om dramatiker utan penis? Vad skulle dramatikererna med penis förlora på det? Så vad är problemet?

Argument jag ofta stöter på när jag kommer med till exempel just dessa ifrågasättanden av den manliga teaterhistorien är t.ex. att ”men kvinnorna gjorde ju inte lika mycket som män, varför skulle de beaktas i samma grad?” eller ”kanske deras verk inte var lika bra som männens, eftersom de inte hade samma möjligheter till utbildning?”. Jag säger, på klingande finlandssvenska: *Voi huhhuh.*

I vårt samhälle idag uppfostras fortfarande små barn till pojkar och flickor. Pojkar ges vissa rollmodeller, flickor får andra. Pojkarnas är aktiva, flickornas passiva. Dessa roller ges även till skådespelaren på scenen. Rollmodellerna baserar sig på vår (manliga) kanon av all sorts litteratur och berättarkonst. Skulle kvinnorna i kanonen fått höras skulle kanske dessa modellspektrum vara bredare, speciellt för kvinnor, men även för män. Ifall vi inte konstant skulle upprätthålla en mansnorm och en kvinnonorm kanske alla så småningom skulle kunna vara mänskor, den mänska var och en egentligen är, oberoende av en schablon av konstruerat kön.

En man har större spektrum att välja sina förebilder från, och kan därför utvecklas mer ohämmat och i egen takt. Jag som kvinna måste däremot antingen välja mellan de kvinnoförebilder jag blivit uppfostrad att identifiera mig med, med en snäv bild av mig som mänska med lite plats för egen tolkning, utveckling och handling, eller så måste jag välja en manlig förebild, vilket i sig kräver att jag går emot de förebilder jag är uppfostrad till, och omformar den så att den passar in på mig som kvinna i dagens samhälle.

På samma sätt måste jag omforma mina teaterhistoriska förebilder ifall de består av endast män, medan jag som kvinna egentligen ska identifiera mig med den kvinnliga tystnaden genom historien. Däremot, ifall jag som kvinna kunde få ta del av den kvinnohistoria som faktiskt finns, och den kamp kvinnor genom tiden har fört mot det förtryck de har blivit utsatta för och ifall jag skulle få veta mera om detta förtryck, skulle jag plötsligt kunna se på mina kvinnliga föregångare som aktiva kämpare, jämte de manliga, men med andra omständigheter. Jag skulle inte behöva identifiera mig med underkastelse, tystnad och svaghet. Jag skulle kunna uppfostras med förebilder som skulle egga mig att bli en aktiv del av mitt samhälle, mitt eget liv och teatervärlden.



# KÄLLFÖRTECKNING

## *Tryckta källor*

**Aston**, Elaine. 1995. *An Introduction to Feminism and Theatre*. London: Routledge.

**Case**, Sue-Ellen. 1983. *Re-Viewing Hrotsvit*. Theatre Journal 35, s. 33-42.

**Case**, Sue-Ellen. 1988. *Feminism and Theatre*. Macmillan Publishers LTD.

**Davis**, Tracy C. 1991. *Actresses as Working Women*. London: Routledge.

**De Laurentis**, Teresa. 1984. *Alice doesn't: Feminism Semiotics Cinema*. Bloomington Indiana University Press.

**Duffy**, Maureen. 1977. *The Passionate Shepherdess*. London: Jonathan Cape.

**Gale**, Maggie B. & Viv Gardner (red.). 2000. *Women, Theatre and Performance*. Manchester University Press.

**Malpede**, Karen (red). 1983. *Women in Theatre*. New York: Drama Book Publishers Inc.

**Pettersson**, Carl-Gustav & **Lagerlöf Smids**, Theres. 2004. *Teaterhistoria*. Stockholm: Natur och Kultur.

**Woolf**, Virginia. 1929. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace and World.

## *Webbsidor*

"Leading Ladies: The Story of Women's Ascent to the Stage", Don Gillan, Stage Beauty, hämtad 12.3.2016. <http://www.stagebeauty.net/th-women.html>.

"Women in the Restoration Theatre", Politics, Literary Culture & Theatrical Media in London 1625-1725, hämtad 12.3.2016. [http://www.london.umb.edu/index.php/entry\\_detail/women\\_in\\_the\\_restoration\\_theatre/theatre\\_intro/](http://www.london.umb.edu/index.php/entry_detail/women_in_the_restoration_theatre/theatre_intro/).

"The Appearance of Women on the English Stage", Theatre Database, hämtad 12.3.2016. [http://www.theatredatabase.com/17th\\_century/women\\_on\\_stage.html](http://www.theatredatabase.com/17th_century/women_on_stage.html).

## BILAGA 1

Thomas Jordans prolog om Mrs. Margaret Hughes (Stage Beauty 2007),  
översatt till svenska av Stella Laine:

Jag kom, okänd för alla andra  
För att berätta nyheten; Jag såg den i damkläder klädd:  
Kvinnan spelar idag; missförstå mig inte,  
Ingen man i klänning, eller page i underkjol;  
En kvinna vad jag vet, och ändå kan jag ej,  
Om jag skulle dö, svära en ed på det.

Utbrister ni inte förvånade läten, herrar? Jag vet  
Ni kommer att kritisera, men gör det rättvist;  
Det är möjligt för en dygdig kvinna att  
Avsky all sorts lösaktighet, och ändå spela;  
Spela på scenen där alla ögon är på henne:  
Ska vi se det som en synd som fransmännen ser som en ära?

I andra riken litar makarna tryggt på dem;  
Skillnaden ligger endast i vanan.  
Och låt det bli vår vana, föreslår jag;  
Jag är säker på att denna vana är bättre än förbudet,  
Och kan anpassas: Hjärtan av sten  
Kommer att smälta i passion när en kvinna är med

Men, gentlemän, ni som sitter som domare  
I stjärnsalarna i hus och håll  
Ha blygsamma tankar om henne; jag ber er att inte springa  
Och ge henne hälsningar när pjäsen är över,  
Med, ”förbanne mig, din mest ödmjuka tjänare, min fru;”  
Hon kanske vet dessa saker lika väl som ni;

Inte alls, kära uppvaktare, vet hon

Sina egna desserter och era frestelser också.  
Till poängen: i denna tid av reform  
Har vi som avsikt att civilisera scenen.  
Våra kvinnor är bristfälliga, och i sådana mått  
Man skulle kunna tro att de var förklädda vakter;

För, för att vara ärlig, män spelar, som är mellan  
Fyrtio och femtio, flickor på femton år;  
Med ben så stora, och nerver som inte uppfyller kraven,  
När du ropar "Desdemona," gör jätten entré.  
Vi skall rena allt som är orent,  
Löst, grovt, ofromt och obcent;  
Och när vi satt allt på detta fina sätt,  
Kanske även idioter kommer för att se pjäser.