Södertörns högskola
Litteraturvetenskap

Nya kvinnor och ny samhällskritik

- en feministisk läsning av Anne Charlotte Lefflers *Tre komedier*

C-uppsats
Författare: Karin Hjalmarson
Handledare: Ebba Witt-Brattström
Höstterminen 2007

Abstract

My essay is about the latter period of Anne Charlotte Leffler's authorship. In Part I of my essay, I describe her path from the 1880s, where she described femininity as a shortcoming, as writes Ingeborg Nordin-Hennel, towards the 1890s and towards describing femininity as a possibility. This development took place on two levels – on an outer level, where all the woman writers in the late 1880s were influenced and where they were pushed out by the male writers, and on an inner level with Leffler herself.

Her late literary works depict new and more independent types of women, and eroticism is given a more prominent position. In Part II, I study *Tre komedier* (Three Comedies) which was published in 1891 and which includes the plays *Den kärleken* (Love is Strange), *Familjelycka* (Family Happiness), and *Moster Malvina* (Aunt Malvina). In my opinion, they are early expressions of the New Woman fiction. For my analysis, I use the criteria of genre for the New Woman fiction that is defined by Ebba Witt-Brattström. New Woman fiction is a lost link between the literature of social protest of the 1880s and female modernism. That characterizes, among other things, a new type of woman, who is intellectually and sexually aware. The plot is often contradictory and open-ended which allows scope for interpretation. The protagonist usually has a girlfriend or another woman, whom she can use as a mirror, and there is a new women's "sistership" emerging, and the urban setting is yet another characteristic. The protagonist often stays at a boarding house or is out on a journey. The new male character is a weakling as opposed to the bourgeois masculinity. These features are distinct in *Tre komedier*. However, I have discovered a few more criteria.

I also discuss how Leffler, in the comedic form, delivers a pronounced criticism of society. In *Tre komedier*, the bourgeois matrimony, the bourgeois family, and the treatment of unmarried women are focused upon and criticized. The three plays differ very much from one another in the dramatic forms. Lynn R Wilkinson considers that they are among the first modernistic comedies, and they point forward to authors such as Wilde, Shaw, and Chekhov.

Innehållsförteckning

Inledning och metod ... 4
Forskningsöversikt och egna överväganden ... 5
Genrekriterier för Nya Kvinnan-litteraturen ... 7
I. Anne Charlotte Leffler - från 80-tal till 90-tal ... 9
1. Anne Charlotte Leffler - vem var hon? ... 9
2. Den yttre utvecklingen ... 12
3. Den inre utvecklingen ... 16
II. Tre komedier ... 21
4. Dramerna - en introduktion ... 21
Den kärleken ... 21
Familjelycka ... 22
Moster Malvina ... 24
5. ”Pensionatet fungerar som typisk mötesplats för Nya Kvinnan-existenser” ... 25
6. Kvinnorna – väninnor, systrar och mödrar ... 27
Vendla ... 27
Gunborg och Mina ... 30
Systrar ... 33
Mödrar och döttrar ... 35
7. Kvinnorna och männen ... 38
Rudolf ... 38
Tradition och förnyelse ... 41
8. ”Berättelsen genomsyras av ambivalens och snabba stämningskast” ... 43
Sammanfattning ... 46
Litteraturförteckning ... 49

Inledning och metod

> Min lilla komedi blev icke antagen. Fredrikson förklarade med moralisk indignation för Gösta, att den var högst osedlig. Två sängar på scenen, ett ungt, nygift pars sängkammare – det var ju höjden av osedlighet! Reaktionen är mycket stark hemma nu, mina aktier stå lågt, och under allt vad jag skriver misstänkes en omoralisk syftning.[1]

Det skriver Anne Charlotte Leffler till Adam Hauch 2 januari 1889 och citatet kan ses som en utgångspunkt för min uppsats.

Den bild vi får av Anne Charlotte Leffler, 1849-1892, i litteraturhistoriska verk och tidskriftsartiklar är att hon var samtida med Strindberg, en av ”indignationsdamerna”, författarinna till succéerna *Skådespelerskan* och *Sanna kvinnor* samt samlingarna *Ur Lifvet*, och inte minst tongivande salongsvärdinna i 1880-talets Stockholm. Den bilden är förvisso sann och speglar Lefflers författarskap framförallt under 1880-talets första hälft. Vad hände sedan? Hur påverkades Leffler, när kvinnorna manövrerades ut av sina manliga kollegor och i många fall tvingades övergå till i samtiden lägre stående genrer som barn- och populärlitteratur?[2] Det som oftast lyfts fram är att hon reste till Italien 1888, skilde sig från sin make i Sverige, gifte sig med en italiensk hertig och kort före sin död äntligen blev mor. Att hennes författarskap delvis tog en annan riktning framgår av Ingeborg Nordin-Hennels artikel i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2*. I till exempel *En sommarsaga* från 1886 och *Kvinnlighet och erotik 2* från 1890, framträder nya kvinnotyper och erotiken har fått en mer framskjuten plats, vilket också avspeglas i citatet ovan.[3] I Del I är det den utvecklingen jag diskuterar, både den yttre som påverkade alla de kvinnliga författarna och den inre hos Leffler själv. Den sistnämnda fokuserar jag på Leffler som författare och inte på förändringen i hennes livsvillkor.

Lefflers utveckling mot 90-talsförfattare visar sig även i hennes mer okända, sena dramatik, vilken inte rönt någon större uppmärksamhet tidigare. Den lilla komedi Leffler skriver om i citatet ovan är *Den kärleken*, det första dramat i *Tre komedier* som utkom på Albert Bonniers förlag 1891. De övriga två dramerna är *Familjelycka* och *Moster Malvina.* Utöver några korta rader här och där har jag inte hittat någon analys av dessa på svenska utan enbart Lynn R. Wilkinsons uppsats ”Feminism, modernism and the morality debate: Anne Charlotte Leffler’s *Tre komedier*”.

---

[1] Anne Charlotte Leffler, *En självbiografi, grundad på dagböcker och brev,* red. Jane Gernandt-Claine & Ingeborg Essén (Stockholm, 1922), s. 249 f.
[2] David Gedin, *Fältets herrar* (diss., Stockholm, 2004), s. 76 f.
[3] Ingeborg Nordin-Hennel, ”Strid är sanning, frid är lögn”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II; Fadershuset 1800-1900*, red. Elisabeth Møller Jensen m.fl. (Höganäs, 1993), s. 524 ff.

Huvuddelen av uppsatsen kommer att ägnas åt en analys av dessa. Dramerna är enligt min mening tidiga uttryck för Nya Kvinnan-litteraturen. Jag koncentrerar mig på de typiska dragen för denna genre i min analys. För att göra detta använder jag mig av de genrekriterier för Nya Kvinnan-litteraturen som Ebba Witt-Brattström definierar i *Dekadensens kön: Ola Hansson och Laura Marholm,* Stockholm 2007. Jag redogör för dem längre fram i det här avsnittet. Påpekas bör att jag ibland gått utanför genrekriterierna, när jag funnit det befogat för helhetens skull.

Dramerna i *Tre komedier* är mycket olika varandra och Leffler utforskar i dem komedins möjligheter. Läser man dem som ett verk speglar de ett antal kvinnoöden som både konfronterar och blir offer för hyckleriet i den rådande moralen. I komedins form levererar Leffler en skarp samhällskritik mot konservativa hörnstenar som äktenskapet och den borgerliga familjen, samt även mot behandlingen av de ogifta kvinnorna. Wilkinson skriver att dramerna pekar fram mot författare som Anton Tjechov, Oscar Wilde och George Bernhard Shaw.[4]

Forskningsöversikt och egna överväganden

Den forskning som finns om Anne Charlotte Leffler är inte särskilt omfattande. Maj Sylvan skrev avhandlingen *Anne Charlotte Leffler; En kvinna finner sin väg,* 1984. Det är en biografisk/psykologisk avhandling som exakt går igenom vad Leffler företog sig och när. Den har legat till grund för flertalet av de artiklar som skrivits om Leffler sedan dess. Tyvärr brister avhandlingen en hel del. Jag har funnit två recensioner av den. Synnöve Clason anser det vara en aning förvånande att Sylvans handledare inte rått henne att motivera sitt metodval. Hon berättar om Leffler på ett lättillgängligt sätt men saknar helt textanalys och sätter inte in Lefflers författarskap i sitt sammanhang. Clason saknar även ”några avspark hos Karin Westman Berg och Birgitta Holm” samt också referenser till *Kvinnovetenskaplig tidskrift.*[5]

Marie-Louise Persson skriver skoningslöst att Sylvan under rubriken ” Receptionshistorik” redogör för vad andra tyckt men inte har några egna åsikter.[6] Jag är beredd att helhjärtat hålla med. Lefflers sista år avhandlas på cirka tjugo sidor och en stor del av dem ägnas åt en redogörelse av *Kvinnlighet och erotik 2*, vilken i och för sig i stora delar är intressant, samt hennes

[4] Lynn R. Wilkinson, ”Feminism, modernism and the morality debate: Anne Charlotte Leffler’s *Tre komedier*”, *Scandinavian Studies* (Spring 2004, vol. 76, nr. 1), s. 51.
[5] Synnöve Clason, ”Kvinna finner sin väg”, Svenska dagbladet 1984-05-28, även i Synnöve Clasons *Ängeln på vinden* (Stockholm, 1989), s. 247-249.
[6] Marie-Louise Persson, ”Anne Charlotte Leffler och en kvinnas väg”, *Förr och nu*, 1984:3, s.76.

skilsmässa och nya giftermål. *Tre komedier* nämns inte alls utom i ett citat av Leffler där hon refererar till *Den kärleken*.[7] Jag saknar också en ordentlig bibliografi. Under rubriken ”Tryckta källor” redovisas Lefflers produktion men där finns luckor.[8] I en avhandling med Sylvans ambition hade en bibliografi förtjänat sin plats anser jag.

Utöver Maj Sylvans avhandling finns bara en som enbart behandlar Leffler, Mona Lagerströms *Dramatisk teknik och könsideologi: Anne-Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik*, från 1999. Lagerström går igenom den aktuella forskning som finns, avseende den tidiga dramatiken. Hon tar upp några otryckta licentiatavhandlingar från 1920-talet och framåt, och bland dessa är Britt Lohses avhandling *Anne Charlotte Edgrens genombrott: bakgrunden och novellsamlingen Ur livet I*, från 1956, den som oftast refereras till i uppsatslitteraturen.[9]

I övrigt finns Leffler med i artiklar och avhandlingar som behandlar svenska kvinnliga författare från den aktuella tiden samt om ”Det moderna genombrottet”. Den som främst förekommer som artikelförfattare är Anna Lyngfelt, som i sin avhandling från 1996, *Den avväpnande förtroligheten: Enaktare i Sverige 1870 – 1890*, behandlar Lefflers drama *En räddande engel* i ett av kapitlen.

I de uppsatsregister jag kommit åt har jag funnit dryga tiotalet uppsatser om Leffler, från mitten av 1970-talet och framåt. Dessa behandlar främst hennes prosa och då särskilt *En sommarsaga* och *Kvinnlighet och erotik 2*. Ett par uppsatser har även skrivits om dramat *Sanna kvinnor*. Elektroniskt finns inga uppsatser om Leffler publicerade. När det gäller *Tre komedier* har jag inte hittat någon text som diskuterar dem utöver den redan nämnda uppsatsen av Wilkinson.

Det finns alltså inte mycket forskning om Leffler. Det blir ännu mindre om man, som jag, är intresserad av det sena författarskapet. För att finna Leffler själv i förhållande till samhällsutvecklingen under främst senare delen av 1880-talet har jag parallellt läst Sylvans avhandling och den så kallade *Självbiografin*. Den senare sammanställdes på uppdrag av Lefflers bror matematikprofessorn Gösta Mittag Leffler av Jane Gernandt-Claine och Ingeborg Essén 1922.[10] Då levde fortfarande en del av Lefflers samtida och även fast *Självbiografin,* som bygger

[7] Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler; En kvinna finner sin väg* (diss. Stockholm, 1984), s. 209.
[8] Ibid., s. 242 f.
[9] Mona Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi: Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet Nr 36 (diss., Göteborg; Stockholm, 1999), s. 18.
[10] S*jälvbiografin*, s. 3 f.

på Lefflers dagböcker och brev, inte ryggar tillbaka för att stundtals ta upp obekväma episoder, så kan den behöva kompletteras med mer fakta för att man ska kunna skapa sig en bra bild. På det sättet har Sylvans avhandling varit till nytta, eftersom hon citerar även Lefflers släkt och vänner. Den enda riktigt bra analys jag hittat av Lefflers författarskap är Ingeborg Nordin-Hennels kapitel om Alfhild Agrell och Anne Charlotte Edgren Leffler, ”Strid är sanning, frid är lögn”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II*.

Genrekriterier för Nya Kvinnan-litteraturen

En av de få som har ägnat *Tre komedier* någon uppmärksamhet är Margareta Wirmark. I *Noras systrar* tar hon upp *Familjelycka* och *Moster Malvina.* Hon noterar att systrarna Sally och Hilma i *Familjelycka* är kvinnotyper som tillhör 90-talet. De är självständiga och vågar ta strid för det de tror på. De har också på egen hand funnit de män de vill leva tillsammans med. Dessa representerar i sin tur en ny manstyp.[11] Wilkinson är inne på samma spår och hon relaterar direkt till Nya Kvinnan-litteraturen i sin uppsats.[12] Den metod jag valt för att analysera *Tre komedier* ligger alltså nära till hands. De kriterier som Ebba Witt-Brattström definierar i sin bok *Dekadensens kön: Ola Hansson och Laura Marholm* avser prosa men de fungerar även bra för mitt syfte.

Nya Kvinnan-litteraturen är en förlorad länk mellan den samhällstillvända litteraturen på 1880-talet och ”den kvinnliga modernismen”. Det som kännetecknar den är i korthet att den handlar om en ny kvinnotyp, som är intellektuellt och sexuellt medveten. Hon är självständig med egna mål och är inte sällan yrkesverksam. Handlingen är ofta motsägelsefull, med ett öppet slut, som ger utrymme för tolkning. Huvudpersonen har oftast en väninna eller annan kvinna, som hon kan spegla sig i, och ett nytt kvinnligt systerskap framträder. Speglingens syfte är att visa att hjältinnan är på antingen rätt eller fel väg, eller att framhäva den situation hon befinner sig i. Typisk är också den urbana miljön. Huvudpersonen bor inte sällan på pensionat eller är på resa. Den Nye mannen är en vek manstyp i ”opposition till borgerlig maskulinitet”. Detta drag blir mer framträdande ju mer socialt säker kvinnan blir.[13]

Följande citat av Ebba Witt-Brattström stämmer väl in på flera av de teman som återfinns i *Tre komedier*.

[11] Margareta Wirmark, *Noras systrar: nordisk dramatik och teater 1879-99* (Stockholm, 2000), s. 131 f.
[12] Wilkinson, s. 57.
[13] Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön: Ola Hansson och Laura Marholm* (Stockholm, 2007), s. 283 ff.

Hon skriver att det nya med genren bland annat är

> en estetiskt gestaltad, identitetsskapande kvinnlig sexualitet, ett sensuellt, narcissistiskt begär, nya genusidentiteter (”svag” man, ”stark” kvinna), protest mot kärlekslösa borgerliga äktenskap, det frivilliga moderskapet som avgörande erfarenhet, ett igenkänningens systerskap (dubbelgångaren som väninna), ibland inkluderande kvinnor i underklassen (socialistisk tendens). Dubbelgångaren som väninna liksom den narcissistiska sexualuppfattningen skapar en diskursiv rymd också för antydda lesbiska erfarenheter. Det kvinnoöde som fokuseras har drag av fallstudie avsedd att sammanfatta en erfarenhet som formar berättarens syn på och medvetande om vad det är att vara kvinna.[14]

Witt-Brattström tar upp fjorton kriterier för Nya Kvinnan-litteraturen. Jag använder mig av följande tio i min analys: ”Kosmopolitiskt rotlös flanös”[15], ”Pensionatet fungerar som typisk mötesplats för Nya Kvinnan-existenser”[16], ”Huvudpersonen är en intellektuell kvinna”[17], ”En ny manstyp uppträder, kulturellt marginaliserad, ej traditionellt maskulin”[18], ”Den Nye Mannen personifierar kvinnans alter ego”[19], ”Berättelsen genomsyras av ambivalens och snabba stämningskast”[20], ”Huvudpersonen hävdar sin erotiska självständighet”[21], ”Sexualiteten omkodas till (moderlig) sensualism”[22], ”Väninnan som dubbelgångare, ett uttryck för kvinnoödets systerskap”[23] och ”En ny genusrelation framtonar, med ”svag” man och ”stark” kvinna”.[24]

Witt-Brattström skriver om Laura Marholms hjältinnor:
”Bäst motsvarar de Alexandra Kollontajs definition av litteraturens feministiska skifte då kvinnan går från att ha varit objekt för den manliga själens kärlekstragedi till att bli subjekt i sitt eget drama.”[25] Detsamma kan även sägas gälla för kvinnorna i *Tre komedier*.

[14] Ibid., s. 284 f.
[15] Ibid., s. 290.
[16] Ibid., s. 290 f.
[17] Ibid., s. 291.
[18] Ibid., s. 291 f.
[19] Ibid., s. 292.
[20] Ibid., s. 292.
[21] Ibid., s. 293.
[22] Ibid., s. 293.
[23] Ibid., s. 294.
[24] Ibid., s. 294 f. Genrekriterierna kommer att citeras ett flertal gånger i den fortsatta texten. Jag kommer dock inte att lämna sidhänvisning till dem vid dessa tillfällen.
[25] Ibid., s. 276.

I. Anne Charlotte Leffler - från 80-tal till 90-tal

David Gedin strukturerar 80-talet som en ”triptyk av treårsperioder”.[26] Intåget kom 1879 då Strindberg debuterade med *Röda rummet* och under de närmaste åren därefter debuterade några ytterligare författare. 1882 skedde det stora genombrottet; då kom ett stort antal debuter inom den samhällskritiska genren, exempelvis Lefflers första samling *Ur Lifvet*, och kulminerade med frikännandet av Strindbergs *Giftas*, 1885. Samma år började en del författare ta avstånd från Strindberg och försöka närma sig publiken. Det innebar att man angrep varandra och när begreppet indignationslitteratur myntades 1886 gjorde det, tillsammans med sedlighetsdebatten, att de kvinnliga författarna marginaliserades och tystnade.[27] 1888 blev Victoria Benedictssons självmord ett symboliskt slut på 80-talsperioden och med Heidenstams debut samma år med *Vallfart och vandringsår* och året efter med utgivningen av programskriften *Renässans* gjorde 90-talet sitt intåg.[28]

I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II* skriver Ingeborg Nordin-Hennel att Anne Charlotte Leffler skildrar kvinnligheten både som brist och som möjlighet.[29] Grovt sett kan den förstnämnda sägas representera hennes författarskap under 80-talets intåg och genombrott och jag kommer i det följande att presentera henne under den perioden. Jag kommer dock att börja med hennes debut som skedde redan 1869. Detta avsnitt tydliggör hennes utveckling mot att skildra kvinnligheten som möjlighet, vilken återfinns i det senare författarskapet, under 80-talets reträtt och 90-talets intåg. Den utvecklingen skedde enligt min mening på två plan, det yttre som påverkade alla de kvinnliga författarna och det inre hos Leffler själv.

1. Anne Charlotte Leffler - vem var hon?

Anne Charlotte Leffler 1849-1892 var enda dottern bland fyra barn till rektorn Johan Olof Leffler och hans hustru Gustava.[30] Hon fick en mycket god utbildning och redan som tonåring behärskade hon flera språk, vilka hon även undervisade i under en tid.[31] Hon var begåvad och road av att skriva och uppmuntrad av sin far debuterade hon under pseudonymen Carlot med den lilla novellsamlingen *Händelsevis,* vars utgivning fadern bekostade år 1869.[32]

[26] Gedin, s. 354.
[27] Ibid., s. 354.
[28] Ibid., s. 102.
[29] Nordin-Hennel, s. 522 ff.
[30] S*jälvbiografin*, s. 7.
[31] Ibid., s. 20 f.
[32] Sylvan, s. 11.

1872 gifte hon sig till mångas häpnad med Gustaf Edgren. Hennes mor skriver ett halvår efter giftermålet: ”Hur märkvärdigt är det inte att 2 menniskor, så fullkomliga kontraster af hvarandra, skola bli gifta! - Och hvarföre fästade han sig egentligen vid henne? - Det är rent utaf en gåta för mig.”[33] Äktenskapet skänkte inte heller mycken glädje och har gått till historien som ett vitt äktenskap.[34] Gustaf Edgren var i början emot hustruns författarskap, hennes ”skrifklåda o fåfänga”.[35]

Hennes skrivande resulterade i det första dramat *Skådespelerskan* som hade premiär på Dramatiska teatern 1873. Det gjorde stor succé och spelades vid 30 tillfällen, vilket var mycket då det genomsnittliga antalet för en pjäs var sex gånger.[36] I dramat blir den unga Ester tvungen att offra kärleken för att fortsätta sitt kall som skådespelerska. Leffler följde upp framgången med komedin *Under toffeln*, 1874, som hon själv kallade ”ett hastverk” och 1876 kom skådespelet *Pastorsadjunkten*, vilket fick mycket dålig kritik.[37] 1879 refuserades äktenskapsdramat *Elfvan* av Dramatiska teatern men det gjorde sedan succé på Nya teatern 1880.[38]

1882 kom hennes första samling *Ur Lifvet*. Den fick ett gott mottagande av ”både naturalister och idealister, både Warburg och Virsén”.[39] Den fina kritiken gav henne ökat självförtroende och hon vågade bli djärvare i det hon skrev. Hon gav 1883 ut samlingarna *Ur Lifvet 2* och *Ur Lifvet 3*. I den förstnämnda ingår bland andra novellerna *Aurore Bunge* och *I krig med samhället*.[40]

Aurore Bunge hade hon länge tvekat att ge ut på grund av dess vågade innehåll. Den grundar sig på en verklig händelse i societeten den så kallade ”De Geer-Sparreska skandalen”.[41] Den handlar om den uttråkade societetsflickan Aurore Bunge, som under en sommar i skärgården frigör sig från alla konvenansens band och upplever en passion med en fyrvaktare då hon av en storm blir strandsatt på skäret där han bor. När hon efter hemkomsten upptäcker att hon är gravid tvingas hon av sin mor gifta sig med en skuldsatt baron.

[33] Ibid., s. 22.
[34] Ibid., s. 26.
[35] Ibid., s. 22.
[36] Lagerström, s. 68.
[37] Sylvan, s. 28.
[38] Ibid., s. 30.
[39] Ibid., s. 33.
[40] Ibid., s. 45.
[41] Ibid., s. 36.

I den andra samlingen ingår novellen *Kvinnlighet och erotik*. Naturligtvis väckte samlingarna stora protester från konservativt håll.[42] 1883 kom det drama som har blivit det mest spelade av Leffler, även i vår tid, i tv-teatern på 1970-talet och på Dramaten under 1980-talet, *Sanna kvinnor*. Det väckte också stor uppmärksamhet i samtiden och spelades flera gånger i Stockholm, Göteborg och Helsingfors under 1880-talet.[43] Det handlar om den gifta kvinnans rätt att förfoga över sin förmögenhet och tar även upp männens dubbelmoral och utomäktenskapliga förbindelser. Som en sorts förpjäs till *Sanna kvinnor* spelades den otryckta enaktaren *En räddande engel*. Pjäsen bygger på en novell från *Ur Lifvet; En bal i societeten*. Den uppskattades mycket av samtiden och spelades 83 gånger mellan 1883 - 1888.[44]

Det sociala engagemanget tilltog hos Leffler 1884. Vid en lång utlandsresa besökte hon för en tid London där hon blev vän med Ellinor Marx, Karl Marx dotter. Hennes inflytande märks i Dramat *Hur man gör godt* som utkom 1885.[45] Detta har en stark social tendens och skildrar klassmotsättningar, överklassens förljugna välgörenhet, samtidigt som rika män hänsynslöst utnyttjar kvinnor ur arbetarklassen sexuellt.

Under 1884 började Leffler med sina mottagningar som gick under namnet Svältringen. Vid dessa deltog flertalet av medlemmarna i ”Det unga Sverige”. Mottagningarna var en viktig del av det stockholmska sällskapslivet och hon fortsatte med dem tills dess att hon reste till Italien 1888.[46] Att hon var en av de ledande kulturpersonligheterna i Sverige råder det inga tvivel om. Hon hade mycket kontakt med kultureliten i de andra nordiska länderna.
Hennes böcker lästes och översattes till de övriga nordiska språken, engelska, tyska, ryska och italienska. 1885 valdes hon tillsammans med Alfhild Agrell och Sophie Adlersparre, som de första kvinnorna, in i Publicistklubben.[47]

---

[42] Ibid., s. 50.
[43] Ibid., s. 66 och *Dramatens rollbok*, http://www.dramaten.se/default.asp?id=3553&txtStep=2&txtQ1Question=Edgren%2DLeffler%2C+Ann%2DCharlotte. Hämtat den 13 oktober 2007.
[44] Anna Lyngfelt, ”Spår av tableaux vivants i Anne Charlotte Lefflers ’En räddande ängel’”, *Den avväpnande förtroligheten*: Enaktare i Sverige 1870-1890, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet (diss., Göteborg, 1996), s. 97 f.
[45] Sylvan, s. 89.
[46] Ibid., s. 101 f.
[47] Nordin-Hennel, s. 513 f.

2. Den yttre utvecklingen

Begreppet indignationslitteratur myntades 1886. Det var i tidningen *Framåt* 17/86 som Mathilda Kruse publicerade sin artikel ”Om efterklangs- och indignationslitteraturen i Sverige”.[48] Gedin skriver:

> I den utgick hon från den väl etablerade och inte alls kontroversiella historieskrivningen att Ibsens *Ett dukkehjem* inlett den litterära genre som debatterade kvinnans situation i den borgerliga familjen och samhället. Men istället för att betrakta den som en subgenre inom den samhällskritiska litteraturen, speciellt den som gällde den helt centrala sedlighetsfrågan, behandlar hon den som ett eget slags avgränsad litteratur som uteslutande sysslar med att framställa kvinnorna som utsatta för männens övergrepp.[49]

I artikeln bortser hon helt från kritiken av könsordningen, som även behandlas av manliga författare, klassamhället och kyrkan. Gedin skriver vidare att ”också i själva anslaget, titeln ’Om efterklangs-[litteraturen]’ signaleras kopplingen bakåt, eftersom det hade varit 1870-talets litterära stiltje som vanligen hade beskrivits som ’efterklang’”.[50] Hon är mycket retoriskt skicklig och hon skaffade sig inte fiender genom att angripa de mest etablerade författarna som Leffler och Strindberg, utan siktar in sig på sådana som ansågs dåliga redan i samtiden, men ger argumenten mer styrka genom att angripa även Alfhild Agrell, en av den tidens mest spelade dramatiker. De kvinnliga författarna får också bära skulden för reaktionen mot kvinnorörelsen efter frikännandet av *Giftas*. Artikeln är elak och Gedin citerar Mathilda Kruse:

> Fruarne äro värst. Snart kunna de icke berga sig smekmånaden ut, förrän de skrifva en eller annan liten novell, eller åtminstone en liten dramatisk situation - bara en liten en, på femtio sidor - med *han* och *hon* på hvar sida om ett nattduksbord, och en slutreplik, som med sina två eller tre rader obarmhertigt blottar samhällets hundrade lögner och missbruk och för den uppskakade läsaren öppnar ett oändligt perspektiv af oförrätter och elände.[51]

Mathilda Kruse tillhörde det så kallade ”unga Skåne”, liksom även Ola Hansson, och tillsammans angrep de kulturetablissemanget i Stockholm. Han försvarade Kruses artikel i *Framåt* senare samma år och bidrog då med uttrycket ”indignationsdamerna”.[52] Begreppet indignationslitteratur spreds snabbt. Den negativa laddningen smittade även av sig på begreppen tendenslitteratur och problemlitteratur. En gammal sanning, att det var en motsättning mellan estetik och tendens, fick förnyad bärighet.[53] De kvinnliga författarna beskrevs som Ibsens ”eftersägarinnor” och det de skrev som tendensiöst och ensidigt. De båda begreppen tendenslitteratur och problemlitteratur var mer könsneutrala, vilket gjorde att de

[48] Gedin, s. 192.
[49] Ibid., s. 192.
[50] Ibid., s. 193.
[51] Ibid., s. 194.
[52] Ibid., s. 195.
[53] Ibid., s. 196.

manliga författarna kunde falla offer för den negativa trenden. För att rädda sig själva definierades därför även dessa begrepp som gällande litteratur skriven av och om kvinnor.[54] Gustaf af Geijerstam till exempel, som blivit kallad tendensiös gick till hårt angrepp mot de kvinnliga författarna i föredraget ”Kvinnorörelsen inom den svenska litteraturen” på sin föredragsturné 1887. Kvinnorna avindividualiserades och anklagades för manshat, när de protesterade mot samhällsförhållandena, och kvinnorörelsen beskylldes för att underminera familjebildningen.[55] En historieskrivning hade etablerats, som har blivit kanonbildande in i våra dagar.[56]

Det är inte konstigt att kvinnorna reagerade med bitterhet. Gedin citerar ett brev från Leffler till Snoilsky från januari 1887. Leffler skriver att:

> man säger så mycket ont om indignationen nu för tiden, bland de yngsta unga förf. i både Sverige, Norge och Danmark är slagordet nu tendenslöshet, d.v.s. intet idéinnehåll i dikten, och själva Georg Brandes, som först framsatt formeln: problem under debatt, synes nu luta åt idélöshetens sida. Och den Strindbergska reaktionen mot kvinnans utveckling till en människa för sig tycks också smittat många av de unga i alla de nordiska länderna. Vi få, som älska litteratur, som kämpa för ideala mål, en samhällskritiserande och reformerande litteratur, och vi som tro, att kvinnan icke är till uteslutande för att vara mannens – sultaninna, – vi kallas för ”indignationsdamerna” (att det finns män bland dessa damer, såsom Bjørnson till exempel, gör ingenting till saken, han räknas också till ”fruntimmerna” av de s.k. bohèmerna) och det insteg vi vunnit hos den läsande allmänheten förklaras bevisa, hur låg den litterära nivån är hos oss. Som ni finner, är det strid här hemma nu!"[57]

Kontrasten är stor till den positivt, självmedvetna Leffler som 6 oktober 1884 skriver till sin mor:

> I fredags var jag med fru Agrell och åtskilliga ungherrar till kl. 1 på natten på Hamburger Börs på barndop, d.v.s. för att gifva vår tidning namn. Ingenting dock ännu afgjordt. De litterära gossarna, för hvilka Strindberg och jag anses vara Pappa och Mamma äro i alla fall roliga att träffa för det, att de äro så varmt intresserade och entusiastiska. Hvilken skandal med det Strindbergska åtalet![58]

Gedin skriver att begreppet sedlighet var grundläggande för hela 80-talets debatt och innefattar mer än vad vi numera lägger i ordet, som vi främst kopplar till sexuellt beteende. Sedlighetsbegreppet gick snarare tillbaka på Hegels filosofi om människan och samhället, han har en liberal inställning när det gäller till exempel individens fri- och rättigheter, individuellt ägande och mot slaveri, men han betonar samtidigt att det i ett samhälle finns traditioner och

[54] Ibid., s. 198.
[55] Ibid., s. 200 ff.
[56] Ibid., s. 209.
[57] Ibid., s. 204.
[58] Sylvan, s. 102.

regler som individen är skyldig att hålla sig till. Dessa tankar passade väl in i det borgerliga samhället, liksom hans estetik som påverkade synen på konst under en stor del av 1800-talet. Ett sedligt liv innebar alltså inte bara god sexualmoral utan att man skulle omfatta och leva efter alla de normer som samhället ställt upp. Förskjutningen mot att sedlighet kopplades till sexuellt beteende skedde under hela 1800-talet och hade med kontrollen av kvinnans sexualitet att göra.[59]

Debatten under 1880-talet kom att kretsa kring två sidor av sedlighetsfrågan, fastän dessa på många sätt kom att alltmer flyta ihop, nämligen äktenskapsfrågan och sexualiteten som social fråga. Äktenskapsfrågan handlade om kvinnans plats i äktenskapet och gick tillbaka till Almqvists *Det går an* och den intensifierades med Ibsens *Et dukkehjem* 1879. Debatten kring om Nora gjorde rätt eller fel blev våldsam. Var det ”kyrkan eller kärleken” som lade grund till äktenskapet, var det en social funktion och inte ett fritt val? Man debatterade kvinnans juridiska status som gift kontra ogift. Temat togs upp av flera skönlitterära författare. Leffler belyser det i en del av sina tidiga verk som dramat *Elfvan* och i *Ur Lifvet.*[60]

Sexualfrågan var känsligare att diskutera och hade därmed en kortare förhistoria. Kvinnorörelsen bland andra stod för ”likhetsidealet”, vilket innebar att både män och kvinnor skulle undvika sexuella aktiviteter före äktenskapet. Det mest berömda skönlitterära exemplet på detta är Bjørnsons *En Handske* 1883 och riktningen kom att kallas handske-moral. Mot dem stod de så kallade naturalisterna, som ansåg att man måste få bejaka sin sexualitet, så att man inte förföll till exempelvis onani. Man ansåg att det var omöjligt för män att vara sexuellt avhållsamma fram till äktenskapet på grund av att de oftast inte hade råd att gifta sig förrän relativt sent, efter 30-årsåldern. För båda sidor var det otänkbart att kvinnor skulle ha samma sexuella känslor som män. Bland de skönlitterära exemplen av gestaltningar av manlig sexualmoral finns Lefflers *Sanna kvinnor* och novellen *En bal i societeten.*[61]

Gedin skriver att de konservativa ansåg att en moralisk upprustning var nödvändig men samtidigt höll man med om att det var omöjligt för män att vara avhållsamma och man fick därför acceptera prostitution. Det är därför som sedlighetsdebatten blev så komplex, eftersom olika grupper i samhället ibland höll med och ibland bekämpade varandra. Gedin menar att

[59] Gedin, s. 80 ff.
[60] Ibid., s. 82 f.
[61] Ibid., s. 84 f.

splittringen i debatten gynnade de konservativa, eftersom förändringar blev svåra att genomföra.[62]

Sedlighetsdebatten varade från 80-talets början och fram till 1888 ungefär. Gedin beskriver viktiga händelser under denna som debatten kring Knut Wicksells föredrag om preventivmedel 1880 och reaktionerna på frikännandet av Strindbergs *Giftas* 1885. Det var dock under 1887 som den kulminerade. Slutligen, efter en våldsam debatt i pressen om den svenska ungdomens sedlighet publicerade den dåvarande lektorn så småningom biskopen John Personne en broschyr med titeln *Strindbergslitteraturen och osedligheten bland skolungdomen*. I den går han till hårt angrepp mot 80-talisterna i klump. Han beskrev det han kallade strindbergslitteraturen som den stora anledningen till skolungdomens dåliga moral och han riktade på det sättet opinionen mot hela 80-talistgenerationen. Efter 1887 upphörde i stort sett sedlighetsdebatten. Den konservativa opinionen hade lyckats. 80-talistförfattarna tystnade.[63]

En tredje orsak Gedin tar upp till att de kvinnliga författarna trängdes ut var möjligheterna att försörja sig på sitt författarskap. På den ökande marknaden av tidningar och tidskrifter kunde författarna publicera noveller och följetonger men de gav också möjlighet att publicera annat material som artiklar och recensioner. Tidningarna var viktiga både ur debattsynpunkt och som inkomstkälla. Litteratör-begreppet etablerades. Flera av de kvinnliga författarna publicerade sig skönlitterärt i tidningarna men som Gedin skriver, så bidrog ”litteratör”-begreppet till att utestänga kvinnorna.[64] Romanförfattandet var sedan länge betraktat som en kvinnlig syssla men efter att *Röda rummet* publicerats gav sig männen i kast med romangenren. Under 80-talet expanderade författarrollen till att både omfatta skönlitterärt och journalistiskt skrivande och trots att även marknaden ökade, innebar utvecklingen till att minska kvinnornas försörjningsmöjligheter. Det var möjligt för kvinnor att arbeta som journalist eller kritiker men de gjorde detta i en ganska liten omfattning. De var i huvudsak hänvisade till det skönlitterära skrivandet. Männen kompletterade sitt författarskap med redaktionellt arbete medan kvinnorna medverkade i tidningarna främst med reseskildringar och översättningar.[65] Leffler publicerade till exempel en samling artiklar i Stockholms dagblad 1885 från sin Englandsresa.[66] En del kvinnliga författare hade försörjning via sina män men med ett hårdnande klimat fick flertalet söka sin utkomst i genrer som inte hade samma status och prestige, populärlitteratur och

[62] Ibid., s. 85 f.
[63] Ibid., s. 91-102.
[64] Ibid., s. 74.
[65] Ibid., s. 75.
[66] Sylvan, s. 105.

barnlitteratur. Detta fenomen har beskrivits av Gaye Tuchman i *Edging women out* avseende engelsk 1800-talslitteratur.[67]

Gedin menar att 80-talet slutade med att de manliga författarna gjorde upp med sin 80-talsproduktion och gick vidare medan kvinnorna marginaliserades. Männen kunde göra detta genom att beröva kvinnorna deras symboliska kapital och därigenom bli kvitt ett antal konkurrenter. Leffler är helt klar över det när hon 1888 skriver till Adam Hauch:

> Det är för närvarande endast kvinnorna som f.n. lyckas i litteraturen. Fru Agrell, Ernst Ahlgren o fru Edgren [det vill säga hon själv] åtnjuta alla större popularitet än någon af de manliga författarna. Och derför äro de ursinniga på oss o. hela kvinnosaken. Detta gör att jag som förr jämt omtalades som chef för "det unga Sverige" nu icke har något parti. De gamle anse mig för radikal och de unga äro afvundsjuka samt trösta sig med att litet emellan insinuera i tidningarne att den litterära smaken hos oss ännu är mckt outvecklad, eftersom det blott är kvinnorna som gå.[68]

Hennes analys förefaller helt riktig med tanke på att hon och Alfhild Agrell tillsammans med Strindberg var de mest framgångsrika dramatikerna och att Leffler och Agrell hade fler uppsättningar än Strindberg på Dramatiska teatern och runt om i Europa.[69]

3. Den inre utvecklingen

Laura Marholm har i sin bok *Kvinnor; sex tidspsykologiska porträtt, 1895,* i ett av kapitlen porträtterat Anne-Charlotte Edgren Leffler. Hennes porträtt är egentligen negativt men som Ebba Witt-Brattström skriver, så ger hon en initierad bild av Lefflers författarskap.[70] Marholm menar att Leffler inte uppnår något avgörande med sin framgång och eftersom hon aldrig upplevt kärleken, så kan hon inte heller skildra den. Hon blir en "programkvinna" som sysslar med kvinnans rätt och till och med är fientlig mot kärleken.[71] Hon gör dock en viktig iakttagelse om Lefflers sena författarskap. Marholm skriver apropå Lefflers *En sommarsaga*: "Men det finns i denna roman någonting, som aldrig förut funnits i hennes böcker: en het, torr fläkt, ett hastigt ojämnt pulsslag, någonting snarlikt en de vaknande sinnenas feber."[72] *En sommarsaga* som utgavs i två delar 1886 handlar om kampen mellan kärleken och yrket för konstnärinnan Ulla Rosenhane, den kvinnliga huvudpersonen. I romanen skildras också för första gången en graviditetsneuros. Andra, för de konservativa i samtiden, upprörande drag är diskussionen om

[67] Gedin, s. 75 ff.
[68] Ibid., s. 356 f.
[69] Ibid., s. 358.
[70] Witt-Brattström, s. 271.
[71] Laura Marholm, *Kvinnor. Sex tidspsykologiska porträtt*, översättning från tyskan (Stockholm, 1895), s. 59 ff.
[72] Ibid., s. 62.

preventivmedel samt den funktionshindrade flickan Ettys åtrå och lidelsefulla kärlek till Falk, romanens manlige huvudperson. Ingeborg Nordin-Hennel skriver att hon kan ses som en metafor för ”kvinnlig sexualitet som något tabubelagt, sjukt och dödsdömt”. Falk är en modern man, som till slut är beredd att göra kompromisser för att få leva med Ulla.[73] Romanen har lånat många drag från Lefflers relation till den danske skolmannen Adam Hauch, vilken inte var okomplicerad, främst eftersom han var en älskande make och niobarnsfar. Leffler mötte Adam Hauch på en supé i Köpenhamn i februari 1884. Under augusti samma år umgicks de flitigt i badorten Hellebaek.[74] Deras förtrolighet växte alltmer och *En sommarsaga*, som hon började skriva 1885 fick drag av hennes och Hauchs förhållande. Hon skriver: ”Jag har kommit att förväxla min dikt med verkligheten, jag har så lefvat mig in i Ullas växande kärlek till Falk att jag slutligen trott mig skildra mitt eget hjärtas historia”.[75] Anne Charlotte Lefflers lycka höll inte i sig. Konflikterna mellan henne och Hauch tilltog under 1887 men de fortsatte att vara vänner och brevväxlade livet ut.[76]

Leffler började en roman *Utomkring äktenskapet* på hösten 1886. Hon reagerade våldsamt mot Kristiania-bohèmens och det Unga Sveriges inställning till kvinnan, främst i Arne Garborgs roman *Mannfolk*. Leffler utbrister:

> Ett sådant lif som dessa män föra är ju så rått, så djuriskt och brutalt att vi kvinnor ej kunna fatta att detta skall vara samma män, som vi träffa i umgängeslifvet och som då uppträda som våra likar i bildning och förfining.[77]

Som motreaktion skulle hennes roman handla om kvinnors systerskap, en grupp flickor från barndomen och framåt, ”modärna kvinnotyper, flickor som äro självständiga och arbeta för sitt uppehälle, kvinligt kamratlif med mera., som knappt varit skildrat förr”. Romanens första kapitel trycktes i tidningen Svea 1887.[78]

Hon avbröt arbetet när Sonja Kovalevsky lade fram sin geniala idé om ett dubbeldrama, som handlar om en grupp människor, i det ena dramat hur det var och i det andra hur det kunde ha varit.[79] Leffler och Kovalevsky möttes när den senare blev professor i matematik på Stockholms högskola 1884.[80] Kovalevsky blev en av Lefflers närmaste vänner och stod mycket nära den

[73] Nordin-Hennel, s. 524 ff.
[74] Sylvan, s. 121.
[75] Ibid., s. 122.
[76] Ibid., s. 174.
[77] Ibid., s. 168.
[78] Ibid., s. 168.
[79] Ibid., s. 170.
[80] S*jälvbiografin*, s. 100 f.

Lefflerska familjen. De båda vännernas samarbete med dubbeldramat *Kampen för lyckan* var till en början till stort nöje för dem båda. Leffler skrev och Kovalevsky kom med idéerna och synpunkter på texten. De hade dock inte hunnit få arbetet klart till sommaren 1887 och när hösten kom hade glädjen försvunnit och mekaniskt avslutades de båda dramerna, som utgavs till julen. De fick mycket dålig kritik.[81] 1889 skriver Leffler om dubbeldramat:

> Jag längtar allt ibland efter en litterär succès igen, det är så länge sedan nu, allt sedan S o m m a r s a g a n. Med Kampen för lyckan gick min framgångs sol ner. Det är svårt att arbeta utan publikens sympatier, d.v.s. en viss, liten publik, den stora har jag aldrig strävat efter. Men med Kampen har jag ej vunnit en enda ny vän men mistat många gamla.[82]

Det hårdnande, litterära klimatet i Sverige, gjorde Leffler bitter. Den planerade Italienresan tedde sig allt mer lockande. Hon skriver i december till Hauch:

> Nu är det också så tråkigt härhemma, att det kunde vara gott komma ifrån lite. Det blåser sådana reaktionära vindar här nu att alla vi, som dyrka en annan religion än konvenansen, äro förföljda och angripna från alla håll. Med anledning av reprisen av S a n n a k v i n n o r, vilken, tack vare Hillbergs överlägset m ä n s k l i g a karaktäristik av Barks roll, tycks ha stor succès hos publiken, ha nu nästan alla tidningar kastat sig över den med allt vad hån och smädelser heter – samma tidningar, som för 4 år sedan berömde den som 'en ädel, rättvis och varmhjärtad protest' veta nu ej hur de skola finna nog kraftiga ord för att riva den i stycken.[83]

I en julhälsning heter det:

> Motvinden är för stark nu, det är ingen annan råd än att vända seglena och länsa undan för vinden – ja, d.v.s. icke så att förstå, som ämnade jag 'vända kappan efter vinden', men försvinna på en tid från de nordliga farvattnen, det vill jag gärna.[84]

Hon kände sig stå inför ett viktigt skifte i livet och hon förmodade att ingenting skulle bli som förut om och när hon återvände från Italien. Hon avslutar året:

> Jag kan icke säga att jag skiljes från år 87 med någon saknad. Det har varit mig ett ganska bittert skuffelsens år i många avseenden. Få se om det nästa ska bringa mig mera glädje. Jag tror det knappt.[85]

I januari anlände hon till Rom. Hon reste i Italien och Afrika under en tid. Senare under våren 1888 kom hon i sällskap med brodern Gösta Mittag Leffler och hans fru fram till Neapel och möttes av matematikern Pasquale del Pezzo, hertig av Cajanello. Hon och del Pezzo förälskade

---

[81] Sylvan, s. 172.
[82] S*jälvbiografin*, s. 250.
[83] Ibid., s. 154.
[84] Ibid., s. 157.
[85] Ibid., s. 160.

sig häftigt i varandra.[86] Efter diverse turer, som hade med skilsmässan från Gustaf Edgren att göra, gifte de sig 1890 och de bosatte sig i Neapel.[87] 1892 föddes deras son. Hon avled bara några månader efter barnets födelse i en elakartad blindtarmsinflammation i oktober samma år.[88]

Under tiden i Italien var inte den litterära produktionen så omfattande. 1889 utgav hon novellsamlingen *Ur Lifvet* 3:2. 1890 kom *Kvinnlighet och erotik 2*. Den bygger vidare på novellen *Kvinnlighet och erotik* från 1883. Huvudpersonen Alie upplever en passionerad kärlekshistoria med en italiensk ädling.[89] Enligt Leffler själv har den ingen social förankring och saknar helt tendens.[90] Hon gav ut den med stort motstånd av sin familj som ansåg henne ha allt för många fiender och att det litterära klimatet inte var det rätta, att hon måste vara försiktig med vad hon skrev. I breven finns hennes syn på det egna författarskapet. För henne var det viktigt att vara självförsörjande och inte behöva leva på sin makes familj. Hon skriver om sin italienska novell:

> ”Den ska visa folk, att jag icke fastnat i en återvändsgränd som Dagny säger, o som många tro, att jag icke är färdig att läggas i sprit på museum, som de unga tro, utan att jag ännu har alldeles nya kort att spela ut. Historien om att jag blifvit en så mörk pessimist ska också vederläggas af denna novell.[91]

I ett senare brev om sitt författarskap fortsätter hon:

> att göra alla de litterära insatser jag kann, att gifva mig själf sida efter sida, utvecklingsskede efter utvecklingsskede, att vara med i brännpunkten, icke blifva efter, allt detta är nu en gång min ambition, / - - - / Ock just nu, när ropet lyder på renässans, på mera ljus, färg, glöd, poesi i diktningen, just nu är denna rätta tidpunkten för denna novell, som är skrifven före det myckna talet härom, men som dock kommer som ett svar på detta nya härskri – egendomligt nog.[92]

Den blev mycket uppskattad av bland andra Heidenstam.[93] Ingeborg Nordin-Hennel skriver i *Nordisk litteraturhistoria* att *Kvinnlighet och erotik 2* kan ses som en vändpunkt i Lefflers författarskap.

---

[86] Ibid., s. 222 ff.
[87] Ibid., s. 195.
[88] Ibid., s. 210.
[89] Nordin-Hennel, s. 526.
[90] Sylvan, s. 198.
[91] Ibid., s. 198 f. *Dagny* var Fredrika-Bremer-förbundets tidskrift och började ges ut 1886, då den efterträdde *Tidskrift för hemmet*. Se Sylvan, s. 238 och Gedin, s. 75.
[92] Sylvan, s. 199.
[93] Ibid., s. 201 och Nordin-Hennel, s. 527.

En tolkningsmöjlighet är ”att följa de spår som pekar mot en influens från Ellen Keys moderlighetsevangelium, som hon första gången gav uttryck åt 1886”.[94] Men hon påpekar också att ett romanutkast som publicerades efter Lefflers död återkommer till 80-talstematiken.[95]

Leffler hade en rad planer på romaner och dramer under de närmaste åren. Det som utkom var *Tre komedier,* 1891 och biografin över Sonja Kovalevsky samt sagospelet *Sanningens vägar,* båda 1892. Efter hennes död utgavs *Efterlämnade skrifter* år 1893.[96]

Leffler ansåg sig själv inte vara slut som författare. Hon hoppades på en internationell karriär.[97] I hemlandet kände hon sig missförstådd och konstaterar bittert inför julen 1892 då hon inte tillfrågats om ett bidrag av någon jultidning: ”Strindberg nämnes ofta, jag aldrig”.[98]

[94] Nordin-Hennel, s. 526.
[95] Ibid., s. 527.
[96] Ibid., s. 527.
[97] Ibid., s. 522.
[98] Sylvan, s. 210.

II. Tre komedier

4. Dramerna - en introduktion

1891 utgavs Anne-Charlotte Lefflers *Tre komedier* på Albert Bonniers förlag. Wilkinson ställer frågan varför hon återkom till komedigenren. Hon hade enbart skrivit en komedi tidigare, *Under toffeln,* 1874. Wilkinson svarar själv på den och anser att det inte var så underligt. Ungefär vid samma tid skrev Victoria Benedictsson komedierna *I telefon*, som blev en succé på Dramatiska teatern och *Teorier – ett lustspel*. Båda kan ha inspirerats av danskan Emma Gad som gjorde stor lycka på de danska scenerna med sina komedier.[99] I *Dansk kvindebiografisk leksikon* står det om henne att:

> Med en vis egenartet lethed satte hun i sine stykker aktuelle problemer "under Debat" og levede således på sin egen måde op til? Georg Brandes' berømte litterære programerklæring. Det gælder bl.a. lystspillene Ægtestand, 1913, Et Aftenbesøg, 1886, En Advarsel, 1890, og ikke mindst den store succes Et Sølvbryllup, 1890, der kan ses som et indlæg i den verserende sædelighedsfejde.[100]

Genom sina överdrifter av manligt och kvinnligt beteende, gavs publiken möjlighet att skratta åt de rådande samhällsförhållandena och få nya perspektiv. Hos henne liksom i komedierna av Leffler och Benedictsson finns en stark kritik av emancipationskvinnan och fasthållandet vid handskemoralen men de är även kritiska till naturalisternas och de konservativas hållning i sedlighetsfrågan. Den danska publiken var mer teatervan än den svenska och teatrala experiment var lättare att få accepterade i Köpenhamn än i Stockholm. Alla dramerna i *Tre komedier* uppfördes först i Danmark men med skiftande framgång.[101]

Den kärleken

> I dag har jag skrivit hela andra akten av min lilla nya tvåaktskomedi. I Walchersee skrev jag första likaledes på en dag. Nu skall jag naturligtvis skriva om det hela en gång till, och så är det färdigt. Den hör till de saker, som födas färdiga. Icke en replik, icke en situation har vållat mig ett ögonblicks bryderi. Jag hade bara att skriva som efter diktamen. Den är icke betydlig, men frisk och sann, full av gott humör och optimism. Den kommer naturligtvis att skrikas ut såsom ett omslag, och den är det i vissa fall, ty den innehåller en levnadsvisdom som jag för min personliga del först nyligen lärt, om den också är gammal som människan. Pjäsen heter näml. D e n k ä r l e k e n![102]

---

[99] Wilkinson, s. 50 f.
[100] Chr. Ludvigsen, *Dansk kvindebiografiskt leksikon,* http://www.kvinfo.dk/side/170/bio/1294/%20-/. Hämtat den 14 oktober 2007.
[101] Wilkinson, s. 51.
[102] S*jälvbiografin*, s. 237 f.

Det första dramat är *Den kärleken,* en komedi i två akter. Den skrevs på sommaren 1888 och hade premiär på Dagmarteatret i Köpenhamn under säsongen 1889-1890. Den spelades även i Kristiania. I Stockholm uppfördes den inte förrän 1902.[103]

Första akten utspelar sig på Fru Sandströms pensionat i Stockholm. Vendla förbereder ett föredrag som hon ska hålla om sedlighetsfrågan. Hon är en tjugoårig student. På pensionatet bor även hennes två vänner Gunborg, en trettioårig lärarinna och den tjugosexåriga kontoristen Mina. Alla är de engagerade i kvinnosaken, då särskilt Gunborg. På pensionatet bor också jägmästaren Rudolf och notarien Asp. De båda männen driver med kvinnornas åsikter och det blir inget föredrag. Rudolf och Vendla blir ensamma i salongen och han friar till henne och får ja. Hon försöker hålla fast vid sina värderingar och ställa vissa fordringar på honom. Han brusar upp och får henne att ge upp sina krav. Akten slutar med gratulationerna till förlovningen av Gunborg och Fru Sandström.

Andra akten tilldrar sig ett år senare i Rudolf och Vendlas hem på landet, eller rättare sagt i deras sovrum. De väntar besök av Gunborg och Mina. Vendla har inte berättat att hon gett up de krav hon hade på Rudolf för vännerna. Paret gör i ordning sovrummet för att besökarna ska tro det är Vendlas eget. Rudolf kan under besöket inte låta kvinnorna umgås i fred, utan avbryter dem gång på gång. Till slut gör han det en gång för mycket och Vendla blir förargad. Hans våldsamma humör flammar upp och han höjer handen mot henne, vilket genast får henne att blidka honom. De försonas. Vid det laget har det gått upp för vännerna att Vendla gett upp alla sina krav.

Familjelycka

> Min käraste vän! Jag har icke låtit höra av mig sedan jag reste av det ganska goda skälet, att jag sedan min hemkomst uttänkt, planlagt, utkastat, utarbetat och fullt avslutat en spritt ny komedi i tre akter. Jag kom hem hit från Göteborg torsdag f.m. och fredagen i veckan därefter var pjäsen färdigskriven, så att jag i söndags föreläste den under alldeles odelat bifall. Jag kan verkligen säga, att den kommit flygande till mig alldeles fullfjädrad. Den slags hastiga inspirationer, som ej kostat mig den allra ringaste möda, brukar vanligen lyckas bäst för mig, d.v.s. göra mest lycka, under det att jag själv naturligt mest älskar dem, som jag levat länge med.
> Så fort stycket blir renskrivet sänder jag det till Dagmarteatret, ty det är till en stor del till den och helt och hållet till Kjöbenhavn och allra mest till dig jag står i skuld för dess tillkomst. Du sade så uppmuntrande hjärtligt: 'Skriv snart en ny komedi', att det i samma stund uppstod en levande önskan inom mig att göra

[103] Wilkinson, s. 48.

> det. Och hela det mottagande jag rönte i Kjöbenhavn var så sympatiskt, att det väckte min diktardrift på nytt, något som Stockholmslivet aldrig gör.
> Här äro de flesta av mina gamla vänner ovänligt eller misstroget eller avundsjukt stämda mot mig, och jag har under hela tiden jag varit här aldrig haft den känslan att någon önskade något nytt av mig. Komedin heter F a m i l j e l y c k a och skildrar något, som för resten länge legat mig i tankarna utan att taga någon form: bristen på förståelse mellan föräldrar och barn, icke som i 'Fäder och söner', på grund av skarpa meningsskiljaktigheter men helt enkelt på grund av åldersskillnaden och på grund av föräldrarnas fordran att barnen skola leva för dem, under det dessa med hela ungdomens egoism dragas bort från föräldrarna och gå sina egna vägar; vidare föräldrarnas omöjliga fordran på sina barns förtroende, under det dessa helt naturligt gå till jämnåriga med sina hemligheter.
> Dessutom har jag behandlat ett annat motiv, som du även väckte mig till: den konventionella moralens uppfattning om faderns plikt mot det oäkta barnet. Kommer du ihåg att vi talade om det? Allt detta är ju ganska allvarsamma motiv och hade jag skrivit det för några år sedan, hade det blivit en bitande, slagfärdig, skarp satir. Nu är det alltsammans behandlat så lätt och sorglöst som man behandlar även allvarliga saker när man står komplett utanför alla konflikter och betraktar livet med den lyckliges överlägsna småleende.[104]

Så uttömmande skriver Anne Charlotte Leffler till Adam Hauch, om tillkomsten av *Familjelycka* 1890. Den hade premiär på Folketeatret i Köpenhamn under säsongen 1891-1892. 1891 spelades den i Stockholm och senare också i Kristiania.[105]

Familjelycka utspelar sig i familjens hem i Stockholm. I första akten har äldsta dottern Hilma just återvänt från en resa till Rom. Det är hennes första kväll i hemmet. Faderns bild av familjelycka är att de alla samlas kring lampan för en kväll tillsammans. Resten av familjen avskyr dessa kvällar, de fyra barnen, modern och mormodern som bor hos dem. Yngsta dottern Lolo har sett till att fadern kallas ut i ett ärende. Sonen Erhard läser läxor medan de tre döttrarna har andra planer. Hilma går ut för att möta sin fästman Efverling, som tagit sig an sitt utomäktenskapliga barn och vilket hon ser fram emot att få uppfostra som sitt eget. Mellandottern Sally ger sig av för att möta en väninna och hennes bror, med vilken hon studerar för att kunna ta sin studentexamen. Lolo som är några år yngre än sina systrar tror hon är förälskad i en skådespelare och planerar att möta honom. Allt detta är självklart inte känt av föräldrarna. När fadern återkommer är barnen utflugna och kvällen slutar med att han läser högt för modern och mormodern.

Andra akten äger rum morgonen därpå. Vid ett samtal mellan fadern och modern meddelar han henne att Hilma inte kan få gifta sig med Efverling just på grund av att han tagit hand om sitt

[104] *Självbiografin*, s. 293 f.
[105] Wilkinson, s. 48.

barn. En oskyldig flicka ska inte smutsas med det. Han vill även få reda på vad sonen gör med alla sina pengar. Denne har lånat ut dem till Sally, för hennes studier, men då han konfronteras av fadern avslöjar han det inte. Fadern ger sig av. Det gör även Hilma, i hemlighet, som fått veta att Efverlings lilla dotter är sjuk och behöver henne. Lolo har förstått att skådespelaren aldrig brytt sig om henne eller ens vetat att hon finns. Hon tar en flaska vad hon tror vara morfin från mormodern och dricker upp den.

I tredje akten befinner vi oss en tidig morgon ett dygn senare. Lolo är sjuk och tror hon ska dö men det visar sig inte ha varit något morfin hon druckit. Fadern som hört buller under natten ställer till med förhör, främst av Erhard som han tror är den skyldige. Han nekar till allt. Hilma bekänner att det är hon som varit ute under natten för att ta hand om Efverlings dotter. Sally bekänner att det är hon som lånat Erhards pengar och hon berättar om sina studier. Familjens missförstånd är uppenbara för alla, särskilt för fadern.

Moster Malvina

> Jag begynner strax med något, som är mig obehagligt att säga. Jag har skrivit tant Malvina – jag måste näml. vänta på några underrättelser från Stockholm, som voro nödvändiga för mitt nya drama och andra för Sonjas biografi, som jag även börjat, och som min produktiva ånga var starkt uppe så kunde jag icke hejda mig - - -. Jag väntar mig knappt, att du ska tycka om det, ty du ha ännu aldrig tyckt om något av mina saker, som du läst i manuskript, och har överhuvudtaget, synes det mig, haft mindre sympati än förut för allt jag skrivit sedan Sommarsagan. Jag funderar på att låta fru Hartman försöka sig på Tant Malvinas roll. Jag är för min del alldeles viss på att denna roll, i goda händer, är av en ypperlig scenisk verkan.[106]

Brev från Leffler till Hauch 22 mars 1891. Moster Malvina är en dramatisk situation i en akt. Den bygger vidare på en novell från *Ur Lifvet 3:2*. Gedin skriver, att novellen behandlar ”den gamla flickans föga afundsvärda lott”.[107] Även om Malvina är änka och har en vuxen dotter, påminner hennes situation om de många ogifta kvinnornas, alltså ungmöernas belägenhet. Hennes namn Isberg kan föra tanken till glasberg.[108] *Moster Malvina* hade premiär i Köpenhamn på Dagmarteatret säsongen 1891-1892. Wilkinson skriver att den aldrig spelats i Sverige, något som jag inte heller har funnit.[109]

---

[106] S*jälvbiografin*, s. 307 f.
[107] Gedin, s. 231.
[108] Ibid., s. 232.
[109] Wilkinson, s. 48.

Moster Malvina bor på ett välgörenhetshem för pauvres honteux, som instiftats av Moster Malvinas släktingar Billgren. Damerna på hemmet, särskilt moster Malvina och fru Svenson, diskuterar den dåliga maten samt sina barn. Moster Malvinas dotter Klara reste till Amerika med en man som hon förmodats ha gift sig med och väl där fick hon deras barn. De flesta utom Malvina verkar veta att de aldrig gift sig. Fru Billgren med den gifta dottern Hulda och sonhustrun Mina kommer på besök. Malvina anstränger sig för att släktingarna ska få det trevligt. De berättar att de enbart kommer och hälsar på eftersom de är på en middag i närheten, dit även Malvina skulle ha bjudits om någon lämnat återbud. Mitt under besöket kommer Klara hem. Det uppenbaras för Malvina att hon aldrig varit gift och att hennes barn har dött. Utblottad har hon återvänt hem. Malvina vill först inte veta av henne men när släktingarna erbjuder sig att återigen stå för en resa, så att hon inte ska skämma ut familjen ändrar sig Malvina. Hon och Klara lämnar välgörenhetsinrättningen tillsammans.

5. ”Pensionatet fungerar som typisk mötesplats för Nya Kvinnan-existenser”

I den analys av *Tre komedier* som nu följer har jag valt att börja med det genrekriterium som rör miljöerna i dramerna, ”Pensionatet som typisk mötesplats för Nya Kvinnan-existenser”.

I *Den kärleken* befinner vi oss i första akten på Fru Sandströms pensionat, i vardagsrummet i våningen. ”Ett stort hvardagsrum med ingångdörr från tamburen till vänster och dörr till andra rum till höger. I fonden fönster. Till vänster en chaise-longue. Till höger, där dörren är närmare förgrunden, soffa med bord och grupp af stolar mot bakgrunden. Ljus våreftermiddag.” (s. 3)[110] De av hennes inackorderingar vi möter är de tre väninnorna Gunborg, Vendla och Mina samt herrarna notarien Asp och jägmästaren Rudolf. Vi får ingenting veta om deras familjer eller deras bakgrund. Kvinnorna är alla presenterade med sina yrkestitlar lärarinna, student och kontorist. Man kan anta att de alla bor där ganska permanent, eftersom de omnämns av fru Sandström som hennes inackorderingar. I alla fall Vendla antyds ha bott där en lång tid. Då hon och Rudolf talar om att avslöja sin förlovning säger han: ”Nu talar jag om det strax – fru Sandström har ju varit nästan som en mor för dig.” (s. 31)

I Moster Malvina har pensionatet omdefinierats till ett hem för pauvres honteux. Vilket i Nordisk familjeboks 1800-talsutgåva sägs betyda:

[110] Sidhänvisningar till *Tre komedier* kommer att göras i den löpande texten.

> ”blygsamma fattiga”, ett franskt uttryck, som förekommer redan under 16:de årh. och betecknar personer, hvilka lefva i fattigdom, men blygas att söka hjelp. I mindre vidsträckt bemärkelse nyttjas uttrycket om personer, som råkat i fattigdom efter att hafva sett bättre dagar. För att afhjelpa så beskaffad nöd har i alla tider den enskilda välgörenheten varit synnerligen verksam och lindrat mycket elände medelst tillfälliga understöd, årligt underhåll m.m. Men bäst har hon tvifvelsutan uppnått sitt syfte genom inrättandet af barmhertighetsanstalter med ändamål att särskildt bereda denna klass af olyckliga ett lugnt och fridfullt hem. I de flesta land finnas numera dylika anstalter. De skilja sig väsentligen från öfriga inrättningar af liknande slag, bl.a. derigenom att de uppställa särskilda fordringar i fråga om sökandenas samhällsställning m. m. I Sverige hafva under de senare årtiondena några sådana anstalter, ehuru endast för qvinnor, blifvit stiftade. […][111]

Wilkinson skriver att det kan ses som ett steg mot 1900-talets kärnfamilj, att placera äldre släktingar på en välgörenhetsinrättning istället för att ha dem boende i det egna hemmet.[112] Min mening är att Lefflers sociala engagemang från *Hur man gör godt* åter kommer till uttryck, åter visar hon en bild av överklassens vilja att genom välgörenhet freda sina samveten och därigenom också skaffa sig ett gott anseende och lite sysselsättning. När det blir tal om att vara tacksam mot den välgörenhet de som instiftat hemmet visar, säger Fru Svenson: ”Af välgörenhet! Jag orkar inte höra. Af fåfänga är det - ingenting annat än fåfänga.” (s. 133) Teckningen av släktingarna Billgren är inte smickrande. Här finns en skillnad mellan kvinnor som försörjer sig själva och gifta kvinnors ibland missriktade sätt att få tiden att gå.

Reglerna för kvinnorna som bor på hemmet är strikta. När det ska bjudas till kaffe finns ett sådant exempel:

> MALVINA.
> Var så god, mina goda fruar. *(Lågt, förvånad till madamen.)* Men har madam inte kaffebrickan färdig?
> MADAMEN.
> Jag har dukat i salen, kamrern har förbjudit att något får serveras i förmaket. (s. 147)

Rivaliteten mellan kvinnorna om att vara den som står högst i rang är påtaglig, vilket leder till öppna konflikter, särskilt mellan Moster Malvina och Fru Svenson. Ett gott uppförande är dock ett av kraven för att få bo där och fler finns uppenbarligen:

> FRU BILLGREN.
> Fru Svenson, tillåt mig anmärka att ett höfligt beteende är ett af villkoren för att få vistas här. (s. 149)

---

[111] *Nordisk familjebok, 1800-talsutgåvan,* http://runeberg.org/nfal/0465.html. hämtat den 14 oktober 2007. Min korrekturläsning av scannad text.
[112] Wilkinson, s. 65.

Då Klara dyker upp kan hon heller inte få stanna där över natten. Man måste tänka på hemmets rykte:

> FRU BILLGREN.
> Din mor har inte något hem att bjuda dig, som du ser.
> KLARA.
> Men mamma har väl ett eget rum. Åtminstone för i natt.
> FRU BILLGREN.
> Det måste jag bestämdt motsätta mig – det gör mig ondt, men jag kan inte uppoffra det här nybildade lilla hemmets hela anseende – de andra fruarna! (s. 159)

Malvina anser inte att det är något riktigt, eget hem och hon är väl medveten om sin sociala situation:

> MALVINA.
> Du ska inte tala om hvad du inte förstår, goda Lydia. Gud ske lof, lite självkänsla har jag bevarat under alla mina olyckor, och lite skillnad vet jag att göra på bättre och sämre folk. Nu är jag fattig, och därför kallas det för högfärd, men så länge jag satt i ett eget rum och hade min egen jungfru, så lät det på annat sätt. Då sa alltid släkten om mig: Malvina har något distingeradt, sa man. Men nu, bevars, är det högfärd, när man vill hålla sig uppe en smula. (s. 147)

6. Kvinnorna – väninnor, systrar och mödrar

För enkelhetens skull har jag valt att behandla tre av genrekriterierna samtidigt: ”Huvudpersonen är en intellektuell kvinna”, ”Kosmopolitiskt rotlös flanös” och ”Väninnan som dubbelgångare, ett uttryck för kvinnoödets systerskap”.

Vendla

Vendla Sundberg, huvudpersonen i *Den kärleken*, ”är en intellektuell kvinna”. Hon är en tjugoårig student. När vi möter henne är hon lite nervös, hon står i begrepp att hålla sitt föredrag, och hon slits mellan Rudolf och väninnan Gunborg. Hon är ”en så utvecklad flicka, som har bättre reda på sig nu än jag, sedan jag varit gift i 20 år” som fru Sandström säger (s. 32). I det planerade föredraget vill hon ta upp flera angelägna frågor. Dessa visar sig vara en antites för hur Vendlas eget äktenskap kommer att bli:

> VENDLA.
> […] Å ena sidan ville jag tala om kvinnans värdighet och självständighet i äktenskapet.
> […]
> Men å andra sidan ville jag också beröra det stora sedlighetsspörsmålet, som nu ligger alla allvarliga människor om hjärtat. (s. 13)

Under Rudolfs frieri är hon fortfarande i stånd att hålla fast vid sina egna grundsatser och hon ställer en rad villkor som han inte tar på allvar:

> VENDLA.
> Du känner mig inte riktigt ännu. Tro inte, att jag någonsin blir ett sådant lite sött våp till hustru, som bara säger ja och amen till allt, hvad mannen vill. Å nej, du, jag har mina bestämda grundsatser, ser du. Och därför kan jag heller inte gifta mig med dig så där utan vidare – du måste först höra mina villkor.
> RUDOLF.
> Gu' bevars, du är ju riktigt imponerande. Villkor är annars ett styggt ord, när det är fråga om kärlek.
> VENDLA *(med eftertryck).*
> *Villkor och förbehåll.* – Håll till godo, min herre. – Först och främst vill jag inte ta mig af hushållet, utan fortsätta mina studier.
> RUDOLF.
> Vidare! Låt mig höra allt på en gång, så ska jag svara sedan.
> VENDLA.
> Vidare vill jag alltid ha mitt eget rum.
> RUDOLF.
> Ditt eget arbetsrum?
> VENDLA.
> Mitt eget rum, där jag bor helt och hållet.
> RUDOLF *(reser sig och börjar gå, sökande att behärska sig).*
> Vidare!
> VENDLA.
> Och så vill jag naturligtvis göra äktenskapsförord, så att jag är alldeles oberoende i ekonomiskt afseende. (s. 25 f)

När hon ställer den sista frågan, den om han är lika sexuellt "ren" som hon brusar han upp igen. Första gången det händer är när Vendla talar om vilken rubrik hon har tänkt att sätta på sitt föredrag:

> VENDLA.
> […] *Om mannens polygamiska och kvinnans monogamiska instinkter.* (s. 14)

Den diskussion som följer får honom att vredgat utbrista:

> RUDOLF.
> Att tänka, att det är en 20 års flicka – nej, det är för upprörande!
> […]
> Men inser ni då inte i herrans namn, att det inte är anständigt – rent af inte anständigt för en ung flicka att stå och tala om sådant! Fy för sjutton tusan – att bara vilja ägna en tanke åt sådana saker! (s. 14)

Vendla blir "förstenad av fasa" vid hans utbrott men för henne är han fortfarande en god man, värd att älska. För Rudolf handlar kärleken om att dominera kvinnan. Vendla ser klart skillnaden mellan kärlekens språk och kärlekens praktik:[113]

> RUDOLF.

[113] Ibid., s. 53.

> […] Om ni visste bara, hur högt ni står för mig – ni står där *(pekar upp mot taket)* och jag står där *(böjer sig ned mot golvet)*.
> VENDLA *(med ett halft leende)*.
> Nyss tyckte jag, det var ni, som stod där *(pekar uppåt)* och dömde och dundrade mot mig. (s. 23)

Gunborg är symbolen för Vendlas självständighet. Det inser både Rudolf och Vendla själv. För honom är självständigheten en styggelse och något som han vill ta ur henne:

> RUDOLF.
> Jo – för du talar ju med Gunborgs tunga – men när du gråter – och när du kysser mig – då är det med dina egna ögon och din egen mun. *(Kysser henne.)* Hur ska jag göra för att köra bort Gunborg och få bara Vendla kvar?
> VENDLA.
> Det skulle du inte vinna på. Det, som du kallar Gunborg, är det bästa i mig. (s. 25)

I andra akten, ett år senare, då Rudolf och Vendla arrangerar sitt sovrum, för att det ska ge sken av att vara Vendlas eget, är situationen en helt annan. Hon säger:

> VENDLA.
> […] Redan när vi gifte oss var det inte stort kvar af Gunborg i mig – och nu är jag nästan alltid bara lilla Vendla. (s. 34)

Hans totala dominans över henne visar sig nästan så snart väninnorna kommit:

> MINA *(skämtande)*.
> Det går inte i oss. Vendla är inte den, som låter tyrannisera sig.
> RUDOLF.
> Då misstar ni er. En hustru, som är kär i sin man, låter alltid tyrannisera sig.
> MINA.
> Herre Gud, så snillrikt! Och så nytt! Det där har herrarna kört med alltsedan Adams tid.
> VENDLA.
> Nu är det han, som skryter, kära du. Han gör allt, hvad jag vill.
> RUDOLF.
> Om det är rimligt, ja. Men du gör allt, hvad jag vill, om det också är orimligt – det är skillnaden. (s. 40 f)

Vendla är också rädd för hans våldsamma humör. Hon kan inte slappna av och han kräver ständigt hennes uppmärksamhet. Hon slits i den här akten mellan skräcken för maken och det hon vet är det rätta. Oavsiktligt försäger hon sig när det avslöjats att hon inte har behållit några av de grundsatser hon hade före äktenskapet och det blir uppenbart att han har slagit henne inte bara en gång:

> VENDLA.
> Ni förstår inte, att med en man, som har ett så häftigt lynne som Rudolf, måste man lirka lite grand – gå omkring som katten kring het gröt –
> GUNBORG.
> Det är ju den gamla promenaden, som kvinnan gjort sedan skapelsens början – om du tror, att det är din uppfinning –
> VENDLA.

> Han är så god i botten. Du kan inte tro – han lider så af sin egen häftighet. En gång grät han riktigt, du – stora, starka karlen – och bad mig så vackert, att jag inte skulle drifva honom till att förgå sig, för han hade alltid så ondt af det sedan. (s. 51)

Till slut får hon nog av hans sätt att gång på gång kräva hennes uppmärksamhet och hon inser vem han är och hon vill göra verklighet av villkoren hon ställde före de gifte sig. Då kan han, som väntat på att ge sin vrede luft, kuva henne:

> RUDOLF *(som bara väntat på ett tillfälle att få bryta ut).*
> Rå och brutal, säger du. Ja så, det tycker du jag är. Ja, jag vill icke motsäga dig. Därtill är jag en för höflig man. Jag vill icke göra dig till lögnerska inför dina väninnor, din –
> *(Lyfter handen till slag …)* (s. 55)

Då Gunborg och Mina vill kasta sig emellan dem är det som den av fasa förstelnade Vendla förbryllar genom att:

> VENDLA *(ser på Rudolf, stel av fasa, men griper därefter blixtsnabbt fatt i hans upplyftade hand och öfverhöljer den med kyssar, hvarefter hon kastar sig om hans hals).*
> Lugna dig, älskling! (s. 55)

Då de försonats säger Vendla:

> VENDLA *(med tårfylld stämma, hufvudet kastadt bakut och ögonen slutna).*
> Å, hvad bryr man sig om sin värdighet, när det gäller den, man älskar. Jag hade bara den dödliga ångesten – bara den enda tanken: om han nu förgår sig så mot mig, kommer han att lida så förskräckligt – bara den förfärliga känslan, att jag drifvit dig till att göra något, som du sedan inte skulle kunna förlåta dig själf. (s. 56)

Wilkinson drar en parallell till Ibsens *Et dukkehjem* från 1879. Rudolf tilltalar exempelvis Vendla i samma förminskande stil som Helmer i *Et dukkehjem*. Inför Gunborg och Mina kallar han Vendla ”lillan” vid flera tillfällen. Wilkinson menar dock att i *Et dukkehjem* skildras processen då Nora går från det instängda äktenskapet till beslutet att lämna det, medan Leffler ett antal år senare i *Den kärleken* ställer frågan hur en intellektuell, självständig kvinna kan välja att gifta sig. Hon visar en bild av hur en traditionell man i ett borgerligt äktenskap med fysiskt våld disciplinerar en självständig hustru.[114]

Gunborg och Mina

Genrekriteriet ”Väninnan som dubbelgångare, ett uttryck för kvinnoödets systerskap” är väl tillgodosett i *Den kärleken* genom Vendlas kamrater på pensionatet Gunborg Edlén och Mina Jonsson. En inte liten del i dramats konflikt ligger i att det inte bara är fråga om vänskap mellan

[114] Ibid., s. 59.

Gunborg och Vendla, utan deras relation har tydliga lesbiska drag. Det framgår redan i dramats början i den konversation Vendla har med Fru Sandström. Gunborg är då ute och köper ett vin som hon vet att Vendla tycker om, ifall hon är nervös för föredraget. Vendla har ännu inte talat om att hon inbjudit Rudolf att vara med, något som inte Gunborg kommer att tycka om och Fru Sandström säger:

> FRU SANDSTRÖM.
> Jo, du vet ju, att hon aldrig vill ha herrarna med. Och så är det ju lite jalousie på jägmästaren, förstås –
> VENDLA.
> Ja, Gunborg har aldrig tålt, att jag hade någon annan vän än henne.
> FRU SANDSTRÖM.
> Om det bara vore en *vän*, ginge det väl ändå an – men hon är väl rädd – (s. 4 f)

Gunborg har en tydligt överordnad position gentemot Vendla. Jag anser att på en del sätt skiljer sig inte hennes behandling av Vendla från Rudolfs, men där han är ”rå och brutal”, är Gunborg det goda alternativet. Gunborgs och Vendlas inbördes roller visar sig dels i att Gunborg är lärarinna och Vendla student, dels att Gunborg är äldre än Vendla. Jag ser det som en medveten markör av Leffler. Som jag tidigare varit inne på står Gunborg som symbol för Vendlas självständighet. Hon är lärarinnan som leder sin elev. I större delen av första akten tilltalar hon också Vendla med uttryck som ”barnet”, ”lilla barn” och ”barn lilla” samt i andra akten med ”stackars liten”.

Den av Fru Sandström antydda svartsjukan tar sig starkt uttryck när hon får klart för sig att Vendla bett Rudolf vara med vid föredraget:

> GUNBORG.
> […] Men, när du nu har jägmästaren, som kritiserar ditt föredrag, behöfver du visst inte mig. Och jag har verkligen så många krior att rätta i afton, att det är bättre – (s. 11)

Både Gunborg och Rudolf är medvetna om rivaliteten som finns mellan dem. Gunborg hävdar att hon har lika stor rätt till Vendla som han när han säger:

> RUDOLF.
> Hvad har ni för rätt att bestämma öfver henne?
> GUNBORG.
> Jag håller af henne.
> RUDOLF.
> Det gör jag med. (s. 21)

När Vendla valt Rudolf är det ändå inte svartsjukan som präglar Gunborg:

> GUNBORG *(upprörd, i det hon kramar Vendla intill sig).*
> Jag ska försöka vara förståndig. Ja, jag ska försöka. Å – det är otroligt – ofattligt. (s. 31)

Gunborg är en riktig ”emancipationskvinna” och i första akten driver Leffler med hennes typ av feminism genom det hån som Rudolf och notarien Asp visar för de tre kvinnornas åsikter.[115] I andra akten däremot är det, som hon och det hon står för verkligen framträder som det goda alternativet. Om Vendla följt sina grundsatser hade hon inte fastnat i ett konventionellt äktenskap, därtill med en brutal make. Gunborg jämför själv den känsla hon har för Vendla med Rudolfs och hon gör en stor skillnad när hon och Vendla talar om saken och Vendla säger:

> VENDLA.
> […] Rudolf ä' svartsjuk – han vill ha mig bara för sig. Han håller verkligen rysligt af mig.
> GUNBORG.
> Och höll inte jag af dig, kanske? Men jag ville bara sporra dig, jag – jag tänkte på, hvad som var bäst för dig.
> VENDLA.
> Ja, ser du, det är så annorlunda med vänskapen och –
> GUNBORG.
> Kärleken, ja – det har du rätt i – ty den ena är osjälfvisk, den andra – (s. 48 f)

Vendla i sin tur känner en sexuell dragning till Gunborg även om hon i första akten viftar bort Fru Sandströms antydningar som ”dumheter”. Gunborg hinner dock knappt göra entré på scenen förrän värmen i deras relation visar sig:

> GUNBORG (*utifrån, i hatt och kappa, med en vinbutelj, invecklad i papper, i handen*).
> Jaså, ni håller på att ordna scenen. Är barnet nervös?
> (*Går till Vendla och kysser henne.*)
> VENDLA.
> Åh nej, bara du är här - utan dig kan jag inte företaga det minsta. Tycker du inte, att jag står här - och ni sitter där? (s. 5)

Andra akten, som utspelar sig i de båda makarnas sovrum, gör att den äkta bädden får en central roll. Gunborg tvekar inte heller om vem som ska dela den med Vendla över natten, för henne är det självklart att ”Vendla ska ligga bredvid mig” (s. 43). När Gunborg ligger i sängen kysser Vendla henne och säger: ”Å, där ligger hon så söt!” (s. 45). Hos den självständiga Gunborg finns det en rädsla för mannen, för Rudolf. När Vendla vill dra undan skärmen från sängen skriker hon: ”Nej, nej, nej! […] Jag är så rädd för den där trappan.” (s. 45). Det är just den trappan som Rudolf oupphörligen springer upp och ner i och det är därför jag ser den som en symbol för honom.

Mina och Vendla har en jämlik vänskapsrelation och tecken finns också på att de delvis har hemligheter för Gunborg:

[115] Ibid., s. 52.

VENDLA. *(som talar afsides med Mina).*
Hvarför skulle du skvallra?
MINA.
Hvarför har du skvallrat för jägmästarn, du?
VENDLA.
Ts! Låt inte Gunborg – (s. 7)

Mina beskrivs som ”munter, kokett utmanande” och som en som inte kan vara utan herrarna (s. 7). Hon är inte en emancipationskvinna som Gunborg. I första akten är det ändå hon som ger förklaringarna på de tre kvinnornas åsikter, medan Gunborg, Vendla och Rudolf är upptagna av sitt eget drama. I andra akten är det till stor del Minas repliker och frågor som steg för steg blottlägger Vendlas situation. Enda skälet för henne att vilja gifta sig är ”att slippa arbeta” (s. 48). Hon är dock inte villig att gifta sig till vilket pris som helst och hon är inte beredd att passa upp någon på samma sätt som Vendla gör med Rudolf. Mina är en i många stycken komisk karaktär. I andra akten springer hon ständigt bakom skärmen, skriker till allt som oftast och har klädseln och papiljotterna i oordning.

Systrar

I *Familjelycka* är systrarna Sally och Hilma varandras dubbelgångare. De är båda självständiga flickor med egna mål i livet. Den som främst uppfyller kriteriet att vara ”en intellektuell kvinna” av dem är Sally. Hon är den som analyserar förhållandena i familjen och det är hon som för syskonens talan om dem med föräldrarna. De studier hon ägnar sig åt i hemlighet ska leda till en studentexamen och därefter vill hon gå vidare och bli jurist. Hilma är moderlig. Hennes mål är äktenskapet med Efverling, tillsammans ska de ta sig an och uppfostra hans utomäktenskapliga dotter. Hon vill hjälpa honom ”att göra sin plikt och upprätta hvad han brutit” (s. 79). Hilma är den äldsta av syskonen och det är till henne som systrarna och mormodern förtror sig. Resan till Rom har utvecklat henne och har fått henne att se på familjelivet därhemma på ett mer självständigt sätt. Om friheten hon upplevde, när hon lyckades smita undan sitt respektabla ressällskap, i konstnärskretsen under resan till Rom berättar hon för Sally:

HILMA
[…] Vi gick från osteria till osteria, drack det guldglänsande frascativinet eller Est-Est och såg på folklifvet och skålade och höll tal. Och ibland när det var månsken kunde Efverling och jag gå och ströfva halva natten på Forum och i Colosseum mellan alla de hvita spökaktiga monumenten, där man bara såg en och annan enstaka banditaktig figur komma smygande i kappa - alldeles som under medeltiden. (s. 77)

Från olika utgångspunkter har de kommit fram till vad de vill uppnå, självständigheten. Hur når man den, genom tvång eller frihet och vad står dessa för. Nyckeln till deras syn på saken finns i deras förtroliga samtal i slutet av akt ett:

> HILMA.
> Du också! Jag måtte ha blifvit riktigt gammalmodig, medan jag varit borta. Jag trodde tvärt om, att jag kom hem så rik på nya idéer och så frigjord från allt det gamla inlärda – men ni tycks under tiden ha gått mycket längre än jag.
> SALLY.
> Ja du, det händer det, att tvång utvecklar mer än frihet. Vi har levat här instängda, öfvervakade med en kinesisk mur omkring oss – men du må tro, det födes tankar om kvällarna här vid handarbetet, medan pappa läser någon ”instruktiv” bok och mormor nickar över strumpan eller pratar halfhögt för sig själf om alla de småsaker som fylla hennes huvud och stackars mamma kämpar mot sömnen så hårdt och klipper med ögonen så de tåras. (s. 76)

I familjen finns även den yngre systern Lolo. Hennes karaktär kan inte inordnas under genrekriterierna men jag väljer ändå att rikta uppmärksamhet mot henne. Hon är femton år och av den övriga familjen betraktas hon som ett barn. Hon är mycket företagsam. Det är hon som ser till att fadern får ett ärende som gör att han lämnar hemmet under första akten. Själv vill hon ut, hon lever i en fantasivärld och hon berättar för Hilma:

> LOLO.
> Och just i afton ska mitt öde afgöras. Kl. half 7 ska jag träffa honom utanför teatern – det vill säga i den lilla gränden, där artisternas ingång är. (s. 69)

Hon är dödligt förälskad i en aktör och tror att känslorna är besvarade. Han är Hamlet och hon Ofelia. Något som hon får erfara bara är fantasier. Han har aldrig vetat vem hon är. Det är därför som hon beslutar att ta sitt liv, vilket turligt nog misslyckas. Sally analyserar Lolos situation när hon säger till Hilma:

> SALLY.
> […] Lolos olycka har varit att hon läst en sådan massa dåliga romaner, i synnerhet det här sista året.
> […]
> Hon har inte fått – men hon har gjort det i smyg – hon har legat halfva nätterna och läst. Men hvarför? För att pappa och mamma alltid valde de böcker, vi skulle få lof att läsa – och dem afskydde Lolo, för de var naturligtvis alltid dödande tråkiga. Det gjorde ingenting för mig, för jag har aldrig haft smak för romaner, och du var alltid en så snäll och lydig flicka – men Lolo hade ju denna tärande fantasi, som måste matas på något sätt – och så sökte pappa och mamma kurera henne med handarbete och historia. (s. 115)

Gedin skriver att man under 1800-talet hade en kluven inställning till läsning. Å ena sidan var skönlitteraturen uppfostrande och utvecklande och slog fast de normer man borde leva efter, men å andra sidan kunde romanläsningen leda till eskapism. En klassiker när det gäller skildring

av romanläsningens faror är Flauberts *Madame Bovary* från 1857.[116] den fantasifulla och förmodligen begåvade Lolo blir ett offer för tidens konventionella syn på flickuppfostran och i hennes gestalt ger Leffler en tydlig adress till Flaubert. Genom att hon tvingas läsa sådant som inte intresserar henne, söker hon själv stimulans och finner den i ”missromanerna”. Sin verklighetsflykt beskriver hon själv för Hilma: ”Jag är kanske äldre än både du och Sally – jag har åtminstone upplefvat mycket mer än ni” (s. 69).

Mödrar och döttrar

Nordin-Hennel skriver att i Lefflers författarskap är komplicerade mor-dotterrelationer ett återkommande tema. Mödrarna är ofta svaga och kan inte visa sina döttrar på några positiva livsmönster.[117] I både *Familjelycka* och *Moster Malvina* är mor-dotterrelationerna ett bärande tema och jag väljer att behandla dem även om inte mor-dotterrelationer finns med som ett genrekriterium.

I *Familjelycka* är huvudtemat de drastiska generationsmotsättningarna och i familjen finns kvinnor i tre generationer.

Modern, Emilie, beskrivs som ”trött”, ”resignerad” och talande i ”en trött ton”. Hon har helt förlorat greppet. Hon är inte någon förebild för sina döttrar och hon har inte någon förmåga att styra dem. Döttrarna är långt utanför hennes kontroll. När föräldrarna vill hindra Hilma att gifta sig med Efverling, eftersom han tagit hand om sitt barn säger Hilma:

> HILMA.
> […], det som jag törs se rätt i ansiktet, det törs mamma bara hviska om, och mormor vet inte ens, att det finns till. Det är inte ni, som känner lifvet bättre än jag, jag känner det tvärt om mycket bättre än ni. (s. 99)

Trots allt är modern klarsynt. Ständigt och jämt upprepar hon att barnen håller henne och fadern utanför, fastän han aldrig lyssnar på henne. Varför kan hon dock inte förstå förrän Sally känner sig tvingad att säga henne sanningen:

> SALLY.
> För sträng, nej, men – blif inte ond, om jag säger det – men har mamma själf någonsin förtroende för sin mor?
> MODERN.
> För mormor – nej, men hon kan ju ingenting förstå – hon hör till en annan tid –
> SALLY *(i undfallande, ursäktande ton).*

[116] Gedin, s. 226 f.
[117] Nordin-Hennel, s. 524.

> Och om vi nu känner detsamma för mamma – vi tycker också, att mamma hör till en annan tid.
> MODERN.
> Jag, min Gud – jag är väl inte så lastgammal! Jag är inte mer än 50 år ännu.
> SALLY.
> Men vi ä' inte 20. Och mormor. Hur gammal är hon? Inte 80 år. Inte så mycket äldre än mamma, som mamma är äldre än vi. (s. 113)

I familjen finns som synes även mormodern och Sallys iakttagelse är helt sann. Modern och fadern stänger effektivt ute mormodern. Som Wilkinson skriver, så är mormodern den mest komiska karaktären i pjäsen.[118] Hon är nyfiken, vill veta vad som händer, och tänker mest på vad hon vill ha att äta. Hon ber oupphörligen barnen tala med modern, för henne lyssnar ingen på. Jag ser mormodern även som en tragisk person, gammal, ensam och oförstådd, där talet om mat står för något helt annat – hennes vilja att vara delaktig. Både hon och modern är produkter av en äldre tid. Bland de villkor som en ny kvinna som till exempel Vendla ställer inför äktenskapet är att inte behöva ta sig an hushållet. För modern och mormodern i *Familjelycka* är hushållet ett revir för modern att bevaka där har hon sin roll, kontroll och egna domän. Förnyelse och tradition ställs mot varandra. För mormodern blir hushållet symbolen för gemenskap med sin dotter. Följande, som först är en öppenhjärtig början av modern då barnen gått ut på kvällen, slutar, då tjänarinnan Johanna kommer, dråpligt i all sin tragiska tydlighet:

> MODERN.
> Jag skulle ändå inte säga så mycket om att de inte lyda mig – för det ligger nu inte i min natur att sätta mig i respekt. Men hvad som är tungt, det är att de inte heller ha något förtroende till mig. Hvarför tror mamma de går ut nu, om inte bara för att få ett tillfälle att prata ensamma utan oss. Vi gamla hållas utanför alla deras intressen. – De betrakta oss som allt för enfaldiga för att ta del i någonting. – Hur var det, ville Johanna mig något?
> JOHANNA *(vinkar och blinkar).*
> Ja, jag ville tala med frun om middagen i morgon.
> MORMOR.
> Kom in då, Johanna. Det är ju bara jag här.
> MODERN.
> Nej, jag kommer ut i köket.
> MORMOR.
> Men när du vet, att det roar mig att vara med lite om hushållsangelägenheterna.
> MODERN.
> Förlåt, men mamma vet, att jag inte tycker om – det är mitt departement och det vill jag helst sköta ensam.
> *(Går ut med Johanna)*
> MORMOR *(talar för sig själf).*
> Ja ha – det är det förtroende min enda dotter visar mig. Allt ska jag hållas utanför. Från det största till det minsta. Hon var väl rädd att jag skulle säga hvad jag ville ha – för det är som om hon med flit valde sådan mat, som jag inte tycker om. (s. 83 f)

[118] Wilkinson, s. 62.

Moster Malvina har en del gemensamma drag med mormor i *Familjelycka*. De är båda äldre kvinnor från en förgången tid som lever på nåder på andras bekostnad. Moster Malvina framstår dock först som mer löjlig, vimsig och fjäskig.

> MALVINA.
> […] *(Till madam, som kommer i dörren till höger, lågt.)*
> Beställ kaffe för min räkning, för – låt mig se – fruarna Billgren och Hulda – det är tre och fru Ström fyra, och *(räknar med pekfingret de andra, utom fru Svenson och hennes två fruar)* – en, två, tre, fyra – Ja ha, fyra till, det är åtta – och så jag – sju inalles. Beställ kaffe för sju – nej hvad säger jag, med mig blir det ju åtta – nej hur många var det nu? Hör, madam lilla, räkna hon! Hur många ä' inne här i rummet i kväll?
> MADAMEN.
> Nio af hemmets fruar och så de främmande.
> MALVINA.
> Hur många blir det då, om man räknar ifrån tre?
> MADAMEN.
> Ska man räkna ifrån de främmande?
> MALVINA.
> Hvad tänker hon på, madam lilla. Kort sagdt, säg till om kaffe för de främmande och alla de andra., som ä' inne här i kväll, utom tre – förstår hon, och det ska vara bra med dopp. Säg till, att det kunde de gärna bestå gratis för middagen var riktigt skral i dag. […] (s. 141 f)

När det väl kommer till kritan menar jag att hon ändå är den som får representera den goda modern. Då Klara först kommer vill hon inte kännas vid henne när sanningen om att Klara aldrig varit gift går upp för henne. Den har alla andra vetat om och bara hon har varit ovetande, eller inte velat förstå. Som boende på en välgörenhetsinrättning menar hon att Klara har tagit ifrån henne ”mitt goda namn och rykte, det enda som gjort mitt lif drägligt här” (s. 155 f). Hon kan inte bära att de övriga kvinnorna, som hon betraktat som underlägsna sig själv, ska få triumfera över henne, därför måste Klara gå. Klara ifrågasätter det:

> KLARA.
> Å, mamma är det möjligt – är detta af hänsyn för fru Svenson och några andra stackars fattighjon?
> MALVINA.
> Fattighjon eller inte – det är nu dem, jag måste lefva ibland. Och lefva utan att vara respekterad, det kan jag inte. (s. 156)

Klara är den moderna kvinnan. Hon uppfyller i sin gestalt genrekriteriet ”Kosmopolitiskt rotlös flanös” och delvis även kriteriet ”Huvudpersonen är en intellektuell kvinna”. Innan hon inledde sitt katastrofala förhållande arbetade hon som telegrafist i Norrland. Telegrafistyrket var ett av tidens nya yrken och det utövades av en stor mängd kvinnor. 1890 utgjorde de cirka 63 % av telegrafisterna.[119] För Klara har inte resan till Amerika inneburit något modernt och positivt, utan har varit en utväg och en flykt. Då hon blev gravid blev både hon och barnets far

[119] Gedin, s. 230.

avskedade från sina arbeten. Han hade inte ”klara papper” och de reste till Amerika för att kunna gifta sig där, men han lämnar henne och barnet dör. Hon är helt ensam och utan pengar. Hon vill bara hem till sin mor. Klara och Malvina är varandras dubbelgångare trots att de kan tyckas representera så olika generationer och livsvillkor. Wilkinson menar ändå att Malvina är en ny kvinnotyp på det sättet att hem för pauvres honteux var en ny företeelse.[120] I Sverige instiftades det första 1863.[121] Vi får heller aldrig veta något om hur länge Malvina varit änka, eller om hon varit gift. Klara kan alltså vara en yngre upplaga av henne själv. Deras goda relation är också tydlig:

> MALVINA *(springer upp).*
> Förlåt, lilla Lydia, men om du tror att jag sätter så mycket värde på de där middagsbjudningarna – dem kan jag undvara, vet du.
> FRU BILLGREN.
> Kan du också undvara folks aktning? Du vet själv hur illa du tog det nyss, när fru Svenson –
> MALVINA.
> Och tror du jag bryr mig om fru Svenson och alla de andra fruarna här, och Alins, som för resten inte bjudit mig på middag idag heller, och Hjorts och själfva herrskapet Billgrens – med förlof – ; men om de håller sig för goda för min dotter, så håller jag mig för god för dem.
> KLARA.
> Mamma, min egen mamma. (s. 158)

7. Kvinnorna och männen

I detta avsnitt kommer jag att ta upp kriterierna: ”En ny manstyp uppträder, kulturellt marginaliserad, ej traditionellt maskulin”, ”Huvudpersonen hävdar sin erotiska självständighet”, ”Den Nye Mannen personifierar kvinnans alter ego”, ”Sexualiteten omkodas till (moderlig) sensualism” och ”En ny genusrelation framtonar, med ’svag’ man och ’stark’ kvinna”.

Rudolf

Wilkinson skriver att Rudolf är en man i två dimensioner. På det realistiska planet är han en traditionell man. På det mytiska planet däremot representerar han en ny typ av manlighet ”a man of nature” som kontrasterar den nya kvinnans roller och står för handling, våldsamhet och sexualitet som en naturkraft. Hans yrke som är jägmästare förstärker de egenskaperna. I dramat finns kontrasterna tradition och modernitet samt stad och land. Wilkinson skriver:

> His title links him to the pre-modern traditions of the European aristocracy as well as to the natural world and the predatory habits of hunters. What is he doing in a rooming house in Stockholm? One might imagine this character as a man decked out in green, a faun-like character who enters the fantasy life of

[120] Wilkinson, s. 67.
[121] *Nordisk familjebok, 1800-talsutgåvan,* http://runeberg.org/nfal/0465.html. hämtat den 14 oktober 2007.

> one of these young women, bringing with him promises of sex, fertility, and death – in contrast to her monotonous and lonely life in the city.[122]

Hans våldsamma temperament visar sig redan från början:

> RUDOLF.
> Gu' bevars då för de utvecklade. Och gu' bevare mitt förstånd, så att jag inte går och friar till en af dem och utsätter mig för en sådan fråga. Sannerligen för Gud tror jag inte, jag svarade med att slå henne ett slag i ansiktet. Något så rått – (s. 16)
> [- - -]
> […] Jag kunde slå ihjäl den där Gunborg, som hindrar mig att få tala vid henne *(Rusar upp och ned på golfvet med en sådan häftighet att han slår omkull de framflyttade stolarna. Fru Sandström går efter honom, flyttar undan de saker, som stå i vägen, och ser efter, om han skadat något.)* (s. 21)

Han beskrivs också av de andra inackorderingarna på pensionatet som ett "brushufvud" vid flera tillfällen.

Han förknippar kärleken och äktenskapet med dominans och ägande:

> RUDOLF.
> Säg mig en sak. När vi bli gifta – tillhör du då mig eller tillhör du dig själf?
> VENDLA.
> Jag tillhör alltid mig själf, naturligtvis.
> RUDOLF.
> Nej, stopp! Du tillhör mig. Och jag tillhör dig. Hvad blir det så med självständigheten? (s. 27)

Det är genom sin häftighet han dramat igenom kuvar Vendla. Han låter henne aldrig tala till punkt utan blir själv barnsligt förorättad. När hon ger efter, ger han henne i sin tur belöningen att hålla med. I första akten, när hon fortfarande säger emot honom, hotar han henne med att gå och skuldbelägger henne för de villkor hon har.

> RUDOLF.
> Låt det nu vara nog. Jag ser hur det är – du har förhastat dig, du vill finna en reträtt. Nå – du har funnit den. Jag är inte den man, du söker. Jag önskar dig lycka till att få tag i en annan, som älskar dig lika mycket som jag – som till den grad, – så, det är detsamma.
> *(Vill gå.)*
> VENDLA *(efter honom)*.
> Gå inte, Rudolf! Nej, gå inte! Låt mig tala – låt mig förklara –
> RUDOLF *(vekt upprörd)*.
> Pina inte ihjäl mig! Å! Det är att bli galen åt! Adjö.
> *(Rusar mot dörren.)*
> VENDLA.
> Rudolf!
> RUDOLF.
> Låt mig gå!

[122] Wilkinson, s. 56.

VENDLA.
Jag kan inte. Jag vill inte mista dig. Jag bryr mig inte om någonting i hela lifvet utom dig.
RUDOLF.
Jag är inte den, du fordrar.
VENDLA *(kastar sig i hans armar).*
Jag älskar dig sådan du är.
RUDOLF *(omfamnar henne).*
Och tror du inte, jag ville ge en del af mitt lif för att nu kunna säga dig det du önskar. Min Gud, hvilken lycka skulle inte det ha varit.
VENDLA *(döljande ansiktet mot hans bröst).*
Låt oss aldrig mer tala om det. Nej, tyst, jag vill ingenting höra. Jag skäms –
RUDOLF.
För att du ändå håller af mig?
VENDLA.
För att jag frågat dig. *(De omfamna varandra.)* Säg bara inte till Gunborg –
(s. 29 f)

Aldrig är han så öm mot henne eller så orolig som när hon gråter och dithän driver han henne många gånger. I andra akten, som jag tidigare skrivit, har hans våldsamhet inte bara kuvat henne med ord utan det framgår även med all tydlighet att han även slagit henne vid mer än ett tillfälle.

Man kan förvåna sig över att Vendla överhuvudtaget väljer Rudolf och det är verkligen hennes eget val, hon blir inte vald, utan uppfyller genrekriteriet "Huvudpersonen hävdar sin erotiska självständighet".

FRU SANDSTRÖM
Ja, jag säger bara det, jag, att det vittnar godt för det här brushufvudet.
RUDOLF.
Att jag haft så god smak?
FRU SANDSTRÖM.
Att Vendla velat ha honom. […] (s. 32)

Hennes sexuella oerfarenhet gör att hon kan falla för en man som Rudolf, som alltså inte bara är en traditionell manstyp, utan också ett svar på den nya, och mer självständiga kvinnotyp Vendla själv är.[123] I Vendlas gestalt anser jag att Leffler riktar stark kritik mot samhällsmoralen, som ansåg att flickor skulle vara ovetande om allt som rör sexualitet. I Vendlas och Rudolfs äktenskap finns inget utrymme för nya genusrelationer. Min mening är att dramat i sig är en kritik av det borgerliga äktenskapet, vars förtryck skildras i sin värsta form.

[123] Ibid., s. 56 f.

Tradition och förnyelse

Bland männen i *Familjelycka* finns också tradition och förnyelse, även om de representerar två och inte tre generationer. Fadern står för det traditionella. Hos honom finns dock inte något av Rudolfs våldsamhet. Han är den gode familjefadern, som styr sin familj med mild och fast hand, att han själv lever i en illusion blir han i dramats slut varse. Han månar om hemmet och han älskar kvällarna vid lampan då han läser högt och familjens kvinnor handarbetar.

> FADERN.
> Stackars min gosse – han kan aldrig ta sig en ledig stund för att få sitta med familjen. Nå ja, det kan inte hjälpas, gå du, min gosse, och gör din plikt. *(Erhard går med dold glädje.)* Också jag fick minsann tänka på annat än familjelif, när jag var ung. Ser ni, mina barn, jag har ofta tänkt på det, och jag har ett behof att säga er det i denna stund, då mitt hjärta är vekt stämdt: Jag tror det var en lycka för mig och för oss allesamman, att jag först i en tämligen framskriden ålder blef familjefar. Därigenom lärde jag att värdera denna lycka långt högre än om jag nått den tidigare. Och genom den lifserfarenhet och mognad jag medförde i äktenskapet, kunde jag också blifva ett bättre stöd för min familj än jag skulle kunnat vara i yngre år. *(Afbryter sig och säger till Lolo, som sitter och vrider sig på stolen.)* Om du tog ditt arbete, Lolo, så skulle du höra på mig bättre. En flicka bör aldrig sitta så där med händerna i kors. Ja, ja, det är inte till dig, kära Hilma – första kvällen – *(Samlar sig igen och återtar med sin förra värdighet.)* Och jag skulle inte heller haft så mycken tid att ägna åt de mina, om jag nu ännu varit i full tjänstgöring. Då skulle dessa lyckliga aftnar varit sällsynta i stället för att vi nu kunna njuta dem dagligen hela vintern. Tre generationer förenade kring gemensamma intressen – (s. 62 f)

Mot modern har han samma attityd av överlägsen välvillighet. Han förmanar henne men lyssnar inte när hon försöker förklara att barnen har hemligheter för dem. Han lyckas inte bringa reda i vad som händer i familjen och Lolos självmordsförsök och avslöjandena som följer på det blir ett uppvaknande och inger honom en klarsynthet, som pekar framåt. Han inser sina begränsningar och blir förmodligen en bättre far efteråt. I dramats slut säger han till Lolo med gråt i rösten:

> FADERN *(omfamnar henne och säger med gråt i rösten).*
> Gud hjälpe mig, barn lilla, om jag vet hur jag har det! Det ser ut som om det vore vi, som borde be er om förlåtelse. Vi har menat det väl med er, det är säkert, vi ha menat väl. *(Räcker handen till hustrun.)* Vi två, mamma lilla, vi förstår hvarandra, gör vi inte det? *(Modern kastar sig till hans bröst.)* (s. 128)

Erhard, sonen i familjen är fortfarande en skolpojke. Han är en snäll och lojal bror och skvallrar aldrig på Sally, hur mycket fadern än ansätter honom. Han representerar, tillsammans med Hilmas fästman Efverling och Sallys studiekamrat Kristian Berg, den nya manstypen, som genrekriteriet säger är ”kulturellt marginaliserad, ej traditionellt maskulin”. De båda männen finns aldrig med på scenen, utan det är genom Sallys och Hilmas samtal de framträder. Båda flickorna hävdar på ett tydligt sätt sin erotiska självständighet.

Efverling är konstnär och Hilma mötte honom i Italien. Det mest utmärkande draget hos honom är det faktum att han helt okonventionellt vill ta hand om sin utomäktenskapliga dotter. Den erotiska kärleken framträder inte. Det enda som omtalas är promenaderna i månskenet i Roms ruiner, eller stunderna då han målade hennes porträtt som hon tänker på med ”ett stilla leende” (s. 78). För Hilma är det viktiga att få hjälpa till att ta hand om hans barn och jag ser det som att ”Sexualiteten omkodas till (moderlig) sensualism”. När hon vill gå ut på kvällen är det inget kärleksmöte hon tänker på: ”Ja, vet du, när jag tänker på det, så skulle jag också gärna vilja gå ut i afton. Efverling skulle redan i dag taga flickan till sig, och jag längtar så mycket efter att se henne” (s. 79). Hilma och Efverling tar också steget mot en ny genusrelation genom att deras val av familjebildning inte var något accepterat i deras tid.

Sallys studiekamrat Kristian Berg är vad vi förstår en radikal ung man. Hans syster är gymnast och är en modern kvinna. Kristian var med i studentföreningen Verdandi. Om den skriver Gedin en hel del i sitt avsnitt om ”Sedlighetsdebatten”. Efter det föredrag föreningen anordnade 1887 i Uppsala om preventivmedelsfrågan utbröt en moralisk folkstorm i tidningarna. Föreningsmedlemmar hade efter det svårt att få till exempel banklån och stipendier.[124] Hans föreningstillhörighet blev en viktig markör för de samtida åskådarna av dramat. Sally skulle aldrig få träffa honom för sin far. Han drar sig inte för att studera med en ung kvinna och har inget emot att hon tänker sig samma bana som han. När Hilma för ett eventuellt äktenskap på tal blir Sally föraktfull: ”Nej du, vi ä’ inte så banala” (s. 76). Kriteriet ”En ny genusrelation framtonar, med ’svag’ man och ’stark’ kvinna” är tillämpligt i Sallys och Kristians förhållande, även om det kanske inte går så långt, utan snarare är en jämställd relation de har. Han uppfyller också ett annat av kriterierna ”Den Nye Mannen personifierar kvinnans alter ego”. Hon avskyr kvällarna hemma i familjen och hon är inriktad på sina studier och det hon tycker om med honom är att:

> SALLY.
> […] han tycker nog om ett gladt lag med kamrater ibland.
> […]
> Ja, det tycker jag är präktigt. Jag kunde aldrig tycka om en man, som bara ville sitta hemma om kvällarna och fira familjelycka. För resten är Kristian en mycket bra pojke, med ett briljant hufvud. Han läser på juris kandidaten och det vill jag också göra, när jag fått ta studenten. (s. 78)

Klara, i *Moster Malvina*, hävdar också sin erotiska självständighet, även om hennes val av partner inte var så lyckat. Hon berättar själv för modern:

[124] Gedin, s. 99 f.

> KLARA.
> Han var postiljon – men han var bättre folks barn – prästson och student. Men han hade fört ett vildt lif, och så kom han dit upp – föräldrarna visste ej ens hvar han fanns. Han var sångare och så vacker och så full af upptåg – han reste i sin postskjuts i snö och storm och blåste i hornet som till fest. Och för mig, som satt där ensam på telegrafstationen och inte hade en människa att tala med på en mils afstånd – för mig var det fest, hvar gång han kom. (s. 153 f)

En mycket romantisk historia, vilket även Malvina påpekar, men hon vill inte höra sin dotter tala om skammen på det sättet. Vi får inte veta så mycket mer om mannen, utöver att han överger henne när de kommit till Amerika utan ett ord när deras barn dött, eftersom han blivit så lockad av storstadens nöjen. Han är en slarver och det vet Klara men hon valde honom ändå och hon säger: ”Hade jag haft medel, skulle jag ha rest till världens ände och sökt honom” (s. 154).

8. ”Berättelsen genomsyras av ambivalens och snabba stämningskast”

I ett brev från Leffler till Hauch 4 februari 1891 heter det apropå *Familjelycka* som han läst och funderingarna på att skriva *Moster Malvina*:

> Vad beträffar din stränga kritik [av Familjelyckan], så inte vet jag, om du är rättvis eller ej. Det är mycket möjligt att det hela är ett fuskverk. Ett par anmärkningar synas mig dock av det slag, som man kan finna i Post och Inrikes. ’Det är ett tekniskt fel att alla personerna äro av en enda familj’. Herre Gud, när det är just det jag velat. Intet hade varit lättare än att föra in fästmannen, men det tyckte jag var mer banalt, jag ville just hålla mig bara till familjen. Kom icke och säg, om jag skriver Tant Malvina, att det är ett tekniskt fel, att där är bara fruntimmer och bara gammalt folk, ty det vill jag också. Emellertid följer jag ditt råd och avstår från att försöka Kungl. Teatern.[125]

Som vi sett tidigare beskriver Leffler dramerna i *Tre komedier* som till exempel ”hastiga inspirationer”. Citatet ovan visar att hon trots allt lagt ner lite tanke på dem och har en konstnärlig ambition. Hon utforskar, som jag var inne på i inledningen, i *Tre komedier* det komiska och komedins möjligheter.

Wilkinson skriver att i *Den kärleken* använder sig Leffler av farsen och ”Punch and Judy-genren” för att framhäva sitt budskap, då särskilt i den första akten. I andra akten däremot demaskeras Rudolf och visar sig som den brutale äkte man han är.[126] Det typiska för farsen är att den bygger på situationskomik och måste spelas i ett högt tempo.[127] ”Punch and Judy” är en kasperteatergenre som är mest vanlig i Storbritannien. Karaktäristiskt för

[125] S*jälvbiografin*, s. 297 f.
[126] Wilkinson, s. 51 f.
[127] Dag Nordmark, “Fars”, *Nationalencyklopedin,* http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=167494. hämtat den 13 november 2007.

denna är att Punsch slår och bestraffar sin olydiga hustru. Liknande drag finns även i äktenskapskomedier som Shakespeares *Så tuktas en argbigga.*[128] Jag är beredd att hålla med Wilkinson, båda dessa drag är framträdande särskilt i teckningen av Rudolfs karaktär. Jag vill också lyfta fram att även i kompositionen arbetar Leffler med kontraster, liksom jag tog upp i avsnittet om Rudolf. Då dramat består av två akter blir det extra tydligt. I första akten dominerar det komiska och i den andra det tragiska. I första akten är staden och moderniteten förhärskande och i den andra landsbygden och det traditionella. Kontrasterna finns även i de båda akterna. På samma sätt som traditionen och det mytiska tar plats i första akten genom Rudolfs gestalt, så finns det moderna med i den andra, representerad av Gunborg och Mina, som kopplas till tågresan och talet om stationen.

Förbryllande finner Wilkinson slutet, då Vendla kysser Rudolfs hand och sedan yttrar sin slutreplik. I själva verket är detta en karikatyr på det lyckliga slutet i komedin, menar Wilkinson. Det intrycket förstärks av Rudolf, som åter då han fått Vendla att gråta, försonande och uppskattande kan säga: ”Finns det på jorden en sådan kvinna som hon. *(Skämtande mellan tårar.)* Nu tänkte du inte på, att det var under kvinnans värdighet” (s. 56). Wilkinson anser att Leffler vill få oss att dra våra egna slutsatser och distanserar oss ännu mer genom Gunborg som får avsluta dramat: ”Det är i alla fall något bra eget med den kärleken!” (s. 56). Wilkinsons mening är att Gunborgs replik egentligen är en fråga, precis som titeln är det. Vi får helt enkelt döma själva.[129] Jag ser den även som ett konstaterande. Det egna Gunborg syftar på är den heterosexuella kärleken i kontrast till den homosexuella. Wilkinson skriver slutligen att i *Den kärleken* utforskar Leffler förhållandet mellan fars, våld och romantisk kärlek.[130]

Också titeln *Familjelycka* döljer en fråga, hur en lycklig familj egentligen är, menar Wilkinson.[131] Jag anser för min del att det snarare är ett ironiskt konstaterande som sätter fokus på kritiken av den borgerliga familjen. Dramat växlar mellan komedi och tragedi. De drastiska generationsmotsättningarna skildras på ett komiskt sätt men rymmer en tragisk dimension. Leffler har enligt min mening i *Familjelycka* lånat många drag från melodramen. Denna kännetecknas av att den ibland tragiska stegringen av handlingen bryts av komiska inslag och efter den dramatiska kulmen följer ett känsloladdat slut, som även om det inte är lyckligt, så

[128] Wilkinson, s. 54 f.
[129] Ibid., s. 52.
[130] Ibid., s. 69.
[131] Ibid., s. 60.

segrar ofta de goda krafterna.[132] Trots att alla familjens missförstånd är uppenbara pekar slutet framåt, vilket inte minst faderns insikt indikerar och det tragiska har förbytts mot lättnad, eftersom det inte är morfin Lolo druckit och hennes självmordsförsök har misslyckats. Dramat slutar med mormoderns replik, som visar hur totalt utanför resten av familjen hon är:

> MORMOR *(till Lolo).*
> Det är egentligen mig du borde be om förlåtelse, för det var jag som sa dig, att du inte skulle gå med den korta kappan. (s. 128)

Wilkinson menar att den typen av slut leder fram mot andra melankoliska komedier som till exempel Tjechovs *Körsbärsträdgården.*[133]

Moster Malvina ligger nära prosan, vilket inte är så konstigt, eftersom den bygger vidare på en novell. Leffler har enbart skrivit en ytterligare enaktare, *En räddande engel* och även den har en novell som förlaga. Anna Lyngfelt ser *En räddande engel* som en serie tablåer och hon menar att ett sådant synsätt visar kopplingen till det episka ursprunget. Leffler använder tablåerna i ett argumentativt syfte och visar en rad exempel som blir ett inlägg i äktenskapsdebatten.[134] Jag menar att Leffler arbetar på ett liknande sätt i *Moster Malvina.* Dramat kan sägas visa fyra tablåer och i dessa riktar hon kritik mot behandlingen av de ogifta kvinnorna. I den första skildras den långt ifrån harmoniska samvaron på hemmet. I den nästa, då Billgrens kommit, kritiseras välgörenheten. I den tredje tablån samtalar Klara och modern och behandlingen av – och synen på de ogifta kvinnorna tydliggörs. I den sista tablån bryter Malvina mot samhällskonventionen och tillsammans med Klara lämnar hon välgörenhetsinrättningen.

Wilkinson skriver att dramat går längre en den vanliga komedin och i stället för att driva med en äldre något komisk kvinna, skildras hon med förståelse och sympati.[135]

Alla dramerna i *Tre komedier* är mycket olika varandra. Wilkinson skriver att de på grund av sitt djärva och ibland förbryllande innehåll, och utforskandet av komedin och det komiska är bland de första moderna komedierna. Hon beklagar bara att Leffler inte hann skriva fler.[136] Det är en önskan jag verkligen stämmer in i.

---

[132] Örjan Roth-Lindberg, ”Melodram”, *Nationalencyklopedin,* http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=254273. hämtat den 13 november 2007.
[133] Wilkinson, s. 64.
[134] Lyngfelt, s. 97 f.
[135] Wilkinson, s. 69.
[136] Ibid., s. 69.

Sammanfattning

Det övergripande temat för min uppsats är Anne Charlotte Lefflers författarskap från 80-tal till 90-tal. I Del I diskuterar jag detta utifrån två utgångspunkter, dels utifrån den yttre utvecklingen, som påverkade alla de kvinnliga författarna och dels den inre utvecklingen hos Leffler själv.

David Gedin tar i *Fältets herrar*, upp tre faktorer, som gjorde att de kvinnliga författarna utmanövrerades av sina manliga kollegor. 1886 myntades begreppet indignationslitteratur och det avsåg litteratur av och om kvinnor. Det drog även med sig begreppen tendenslitteratur och problemlitteratur. För att inte falla offer för den negativa trenden tog de manliga författarna avstånd från alla dessa begrepp och betraktade litteratur skriven av kvinnor som lägre stående. Sedlighetsdebatten som pågick under en stor del av 1880-talet handlade dels om kvinnans ställning i äktenskapet och dels om sexualfrågan. Båda dessa frågor togs upp av de skönlitterära författarna. Debatten kulminerade 1887 då den konservativa opinionen blev för stark och 80-talistförfattarna i stort tystnade. En tredje orsak till att kvinnorna marginaliserades var litteratör-begreppet. Männen försörjde sig på både redaktionellt och skönlitterärt skrivande, där de tog allt större plats inom romangenren, vilken tidigare varit betraktad som en kvinnlig genre. I takt med att författarrollen expanderade, förlorade kvinnorna en del av sitt symboliska kapital och tvingades övergå till vad man ansåg vara lägre stående genrer som barnlitteratur och populärlitteratur.

Ingeborg Nordin-Hennel skriver i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* att Anne Charlotte Leffler skildrar kvinnligheten både som brist och som möjlighet. Kvinnligheten som brist kan grovt sett sägas representera hennes författarskap under första delen av 1880-talet, medan hon därefter skildrar kvinnligheten som möjlighet. Nya och mer självständiga kvinnotyper framträder och erotiken har fått en central roll.

Del II i uppsatsen ägnas åt en analys av Lefflers okända, sena dramatik, *Tre komedier* från 1891. I *Tre komedier* ingår dramerna *Den kärleken*, *Familjelycka* och *Moster Malvina*. Dessa är enligt min mening tidiga uttryck för Nya Kvinnan-litteraturen. Jag koncentrerar min analys på de typiska dragen för denna genre. För min analys använder jag de genrekriterier för Nya Kvinnan-litteraturen som Ebba Witt-Brattström definierar i *Dekadensens kön: Ola Hansson och Laura Marholm*. I *Tre komedier* återkommer Leffler till komedigenren som hon enbart använt i ett drama tidigare, *Under toffeln*, vilket skrevs i början av hennes författarskap. Hon kan ha inspirerats av danskan Emma Gad, vars samhällskritiska komedier gjorde stor lycka på de danska scenerna.

Tre komedier uppfördes också först i Köpenhamn och i dem riktar hon stark kritik mot borgerliga värderingar.

I *Den kärleken* kritiseras äktenskapet. Vendla, som uppfyller kriteriet att vara ”en intellektuell kvinna”, gifter sig på grund av sin uppfostran, sin sexuella okunnighet, med Rudolf, som inte är någon ny manstyp på det realistiska planet, utan en brutal, misshandlande make. Lynn R. Wilkinson, skriver i ”Feminism, modernism and the morality debate: Anne Charlotte Leffler's *Tre komedier*”, att han på det mytiska planet är ”a man of nature”, som står för våld, handling och sexualitet som en naturkraft. Genom sitt yrke, jägmästare, kopplas han till gamla Europeiska traditioner, feodala strukturer, samt de råa dragen hos den primitive jägaren. På så sätt är han en ny manstyp som svarar mot och attraherar den nya kvinna Vendla representerar. Som Wilkinson uttrycker det, så bär han för Vendla med sig löften om ”sex, fertility and death”. Rudolfs uppfattning om kärlek handlar också om dominans och ägande.

Kriteriet ”Väninnan som dubbelgångare” uppfylls av Gunborg. Hennes och Vendlas relation präglas av starka lesbiska drag och Gunborgs kärlek till Vendla visar sig stå för det goda alternativet i motsats till Vendlas äktenskap. Dramat består av två akter och bygger på kontraster mellan stad och land, modernitet och tradition, liksom romantik och våld. I dramat använder sig Leffler av komiska genrer som till exempel farsen.

I *Familjelycka* är det den borgerliga och patriarkalt styrda familjen som fokuseras. Dramat består av tre akter och pendlar mellan komedi och tragedi. Systrarna Sally och Hilma är också intellektuella kvinnor och är varandras dubbelgångare. Deras fästmän, som aldrig finns med på scenen, uppfyller kriteriet ”En ny manstyp uppträder, kulturellt marginaliserad, ej traditionellt maskulin”. I dramat framträder genom de båda paren nya genusrelationer. Det bärande temat är de drastiska generationsmotsättningarna. Dessa är mest märkbara i mor-dotterrelationerna, där Sally och Hilma står för det moderna och modern och mormodern för det traditionella. Jag har lyft fram mor-dotterrelationerna i min analys, trots att detta inte är ett av genrekriterierna, eftersom det är viktigt för helhetens skull. Ett annat tema är faderns ansvar för det utomäktenskapliga barnet.

I enaktaren *Moster Malvina* finns en stark social tendens och behandlingen av de ogifta kvinnorna kritiseras. Mor-dotterrelationen är även en betydelsefull del i det här dramat. Malvina och dottern Klara är varandras dubbelgångare, eftersom Klara kan ses som en yngre upplaga av

Malvina själv. Klara förenar i sig kriterierna att vara en ”rotlös flanös” och ”en intellektuell kvinna”. Hon, liksom de övriga kvinnorna i *Tre komedier*, uppfyller kriteriet att ”hävda sin erotiska självständighet” på ett tydligt sätt, även om hennes partnerval inte var så lyckat. I *Moster Malvina* omdefinieras kriteriet ”Pensionatet fungerar som typisk mötesplats för Nya Kvinnan-existenser” till att gälla ett hem för pauvres honteux.

Flera andra av genrekriterierna är också viktiga inslag i *Tre komedier*, även om jag inte lyfter fram dem särskilt i denna sammanfattning. De tre dramerna är mycket olika varandra och som Wilkinson påpekar, är de bland de tidigaste moderna komedierna och pekar fram mot författare som Wilde, Shaw och Tjechov.

Litteraturförteckning

Clason, Synnöve, ”Kvinna finner sin väg”, *Svenska dagbladet* 1984-05-28, även i Synnöve Clasons *Ängeln på vinden* (Stockholm, 1989)

Dramatens rollbok,
http://www.dramaten.se/default.asp?id=3553&txtStep=2&txtQ1Question=Edgren%2DLeffler%2C+Ann%2DCharlotte. Hämtat den 13 oktober 2007

Gedin, David, *Fältets herrar* (diss., Stockholm, 2004)

Lagerström, Mona, *Dramatisk teknik och könsideologi: Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik,* Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet Nr 36 (diss., Göteborg; Stockholm, 1999)

Leffler, Anne Charlotte, *En självbiografi, grundad på dagböcker och brev,* red. Jane Gernandt-Claine & Ingeborg Essén (Stockholm, 1922)

Leffler, Anne Charlotte, *Tre komedier, af Anna-Carlotta Leffler* (Stockholm, 1891)

Ludvigsen, Chr, Dansk kvindebiografiskt leksikon,
http://www.kvinfo.dk/side/170/bio/1294/%20-/. Hämtat den 14 oktober 2007

Lyngfelt, Anna, ”Spår av tableaux vivants i Anne Charlotte Lefflers ’En räddande ängel’”, *Den avväpnande förtroligheten:* Enaktare i Sverige 1870-1890*,* Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet (diss., Göteborg, 1996)

Marholm, Laura, *Kvinnor. Sex tidspsykologiska porträtt,* översättning från tyskan [af I. Cohn] (Stockholm, 1895)

Nordin-Hennel, Ingeborg, ”Strid är sanning, frid är lögn”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II; Fadershuset 1800-1900,* red. Elisabeth Møller Jensen m.fl. (Höganäs, 1993)

Nordisk familjebok, 1800-talsutgåvan, http://runeberg.org/nfal/0465.html.
Hämtat den 14 oktober 2007

Nordmark, Dag, ”Fars”, *Nationalencyklopedin,*
http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=167494. hämtat den 13 november 2007

Persson, Marie-Louise, ”Anne Charlotte Leffler och en kvinnas väg”, *Förr och nu,* 1984:3

Roth-Lindberg, Örjan, ”Melodram”, *Nationalencyklopedin,*
http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=254273. hämtat den 13 november 2007

Sylvan, Maj, *Anne Charlotte Leffler; En kvinna finner sin väg* (diss., Stockholm, 1984)

Wilkinson, Lynn R., ”Feminism, modernism and the morality debate: Anne Charlotte Leffler’s *Tre komedier*”, *Scandinavian Studies* (Spring 2004, vol. 76, nr. 1)

Wirmark, Margareta, *Noras systrar: nordisk dramatik och teater 1879-99* (Stockholm, 2000)

Witt-Brattström, Ebba, *Dekadensens kön: Ola Hansson och Laura Marholm* (Stockholm, 2007)