



Sofia Aminoff

En kvinna ser på en kvinna

Blick och begär i Hagar Olssons tidiga dramatik

”En kvinna ser på en kvinna. Blick och begär i Hagar Olssons tidiga dramatik” beskriver hur den finlandssvenska modernisten Hagar Olsson (1893–1978) i sina tre första pjäser föreställer sig ännu inte realiserade erotiska representationer av lesbiskt begär genom en analys av blicken som metateatral dramaturgisk strategi. Studien visar hur Olsson successivt skapar en implicit lesbisk åskådare i sin debutpjäs *Hjärtats pantomim* (1927) för att måttlöst hänge sig åt dennas skopofili i *S.O.S.* (1928) och i växande grad utnyttja den politiska sprängkraft som representationen av lesbisk subjektivitet på en kollektiv plats som varit förbehållen män och deras bilder av kvinnor i årtusenden besitter i *Det blåa undret* (1932). Genom hänvisningar till queerteoretisk dramaforskning och Teresa de Lauretis analyser av den lesbiska subjektiviteten uppmärksammas hur den lesbiska representationen i Olssons tidiga dramatik motstår den manliga blicken genom en slags återappropriering av den kvinnliga blicken, kroppen och det kvinnliga begäret.

Begär är på samma gång framträdande och undanglidande när Hagar Olsson (1893–1978) föreställer sig scenisk gestaltning av kvinnligt begär i dess icke-heterosexuella former. Som modernist är Olsson medveten om publikens betydelse i konstupplevelsen. Hon utnyttjar mötet mellan åskådare och aktör för att skapa plats åt en kvinna som ser på en annan kvinna. När hon gör det bildas motstånd mot sexuella och teatrala normer i hennes pjäser. Jag undersöker hur lesbiskt begär framträder i *Hjärtats pantomim* (1927), *S.O.S.* (1928) och *Det blåa undret* (1932) genom att analysera blicken som dramaturgisk strategi. Jag visar hur en kvinnlig åskådarposition med möjlighet att se, njuta och begära skapas i skådespelen och uppmärksammar hur denna blick trotsar mannen som teaterns självskrivna subjekt på ett sätt som utmanar teaterns reproduktion av patriarkala strukturer.

Återtagandet av den kvinnliga kroppen

Feminister har sedan 1970-talet kritiserat den manliga blicken för att konstituera kvinnan som objekt för manlig njutning. I den banbrytande essän ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) analyserar Laura Mulvey hur kvinnan blir sedd snarare än ser i den manliga skopofilin:

I en värld styrd av sexuell obalans har tittandets njutning splittrats mellan aktiv/maskulin och passiv/feminin. Den dominerande manliga blicken projicerar sin fantasi på den kvinnliga karaktären som utformas därefter. I sin traditionella exhibitionistiska roll blir kvinnor samtidigt tittade på och förevisade, deras utseende kodas till ett starkt visuellt och erotiskt intryck så att de kan sägas indikera ett att-bli-tittad-på-skap.¹

Teresa de Lauretis utgår från Mulveys identifiering av *the male gaze* som grund för den sexualiserade representationen av kvinnor i klassisk filmkonst och beskriver hur kvinnan i denna ideologiska manipulation av visuell njutning blir en del av det manliga begäret.² De Lauretis frågar sig vad som händer med den kvinnliga åskådaren i blickens manliga ekonomi, hur hon ser, vad hon identifierar sig med och hur hennes begär representeras – och på vilka sätt andra objekt och subjekt än de som konstruerats av den manliga blicken skapas.³

De Lauretis undersöker blickens effekter på identifikation, subjektivitet och representation av sexuell skillnad genom de positioner som är tillgängliga för den kvinnliga åskådaren.⁴ Både könsidentitet och begär är förbundna med identifikation och det finns, som de Lauretis visar, en analogi som knyter identifikation-med-blicken till maskulinitet och identifikation-med-bilden till femininitet. Feministisk och lesbisk konst dekonstruerar denna binära logik genom att bejaka den kvinnliga åskådarens rörelser mellan båda identifikationerna. På samma sätt menar de Lauretis att begäret hos den kvinnliga åskådaren pendlar mellan en aktiv och en passiv position, mellan begäret till den andra och begäret att bli begärd av den andra.⁵

Det är det tvetydiga mellanrummet mellan att se och att inte se i den triangulära relationen mellan blick, konvention och teater som de Lauretis närmar sig i fråga om lesbisk dramatik. Hon betonar förmedlingen av *både* identifikation *och* begär och visar hur den kvinnliga blicken kan återuppbyggas från den ambivalenta plats som det kvinnliga begäret utgör genom att uppmärksamma verk som vidgar normerna för vad som är synligt;

1 ”In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.” Mulvey 1989, 19.
Översättning till svenska: SA.

2 de Lauretis 1984, 58; 1987, 98–99.

3 Se de Lauretis 1987, 135–140.

4 Se de Lauretis 1984, 75.

5 de Lauretis 1984, 142–144.

för vad vi kan se och beteckna som erotiskt. När det kommer till modernistisk teater hänvisar hon till Djuna Barnes och Gertrude Stein.⁶

De Lauretis konstaterar att lesbisk sexualitet definierats av diskurser för sexuell likhet: "[...] av inversion, av maskulinitetskomplex, av lesbiskhet som pre-oidipal fusion, psykos, hysteri, bisexualitet, eller pendling mellan maskulinitet och femininitet – och alla är de otillräckliga för uppgiften."⁷ I stället betonar hon åtskillnad och skillnad. lesbiskt begär konstitueras enligt henne mot en ursprunglig fantasi om berövande. Denna härstammar ur bristen på en kropp som kan älskas. Fantasin om en defekt kropp syftar till insikten iatt den egna kroppen *inte* är som mammans och följaktligen bristfällig, ovärdig att älskas och oförmögen att ge njutning. Denna kropp blir ett hot, en brist på vara och ett hinder i tillgången till den kvinnliga kroppen.⁸

Kastrationen i denna variation är en förlust av den kvinnliga kroppen som ändå kan återfås i relationen till en annan kvinna. Eftersom jaget inte kan älska sig självt behöver det en annan kvinna som älskar det, kroppsligt och sexuellt. Det behöver en kvinna som är förkroppsligad och självbehärskad – den kvinna som subjektet vill och kan bli genom henne. Begäret att vara som den andra blir med andra ord en del av det lesbiska begäret. Den lesbiska kastrationsfantasin är på detta sätt ett begär efter kärlek – och det är iscensättningen av förlusten och återupptäckten av den kvinnliga kroppen som de Lauretis menar att den lesbiska dramatiken uppber.⁹ Hon konstaterar att fantasi och erotik har ett gemensamt ursprung i förlusten av objektet. Begär beskriver hon som en rörelse mellan subjekt och objekt grundad i skillnad och beroende av ett tecken som beskriver både objektet och dess frånvaro, med andra ord ett tecken för den kvinnliga kroppen.¹⁰

Influerad av de Lauretis undersöker jag blicken som metateatral dramaturgisk strategi och lesbisk representation i Olssons tidiga dramatik genom att uppmärksamma integrationen av voyeurism och skopofili i en dialektisk rörelse mellan det begär som uttrycks textuellt och det som uppstår i teaterhändelsen. Jag analyserar på detta sätt hur blicken definierar den dramatiska textens relation till scenen. Olsson rör sig i glappet mellan det som är materiellt framför åskådaren på teatern och det som är fiktivt i det dramatiska verket när hon konstruerar en kvinna som ser på en kvinna med begär. Jag analyserar hur denna position successivt skrivs fram i debutdramat *Hjärtats pantomim*, hur Olsson låter sin implicita kvinnliga åskådare njuta måttlöst av åsynen av den kvinnliga huvudkaraktären-den kvinnliga skådespelaren i *S.O.S.* och hur det lesbiska begäret får tydligare narrativ och kollektiv representation i *Det blåa undret*. Därefter följer en sammanfattande diskussion.

Tidigare queerteoretisk Olsson-forskning har i huvudsak beaktat hennes prosa. I *Dekadens och queer i Hagar Olssons tidiga prosa* (2018) undersöker Eva Kuhlefeldt

6 Se de Lauretis 1991, 234.

7 "[...] of inversion, of masculinity complex, of lesbianism as pre-Oedipal fusion, psychosis, hysteria, bisexuality, or oscillation between masculinity and femininity – and they are all inadequate to the task." de Lauretis 1994, 75. Översättning till svenska: SA.

8 de Lauretis 2007, 98–213.

9 de Lauretis 2007, 98–213.

10 de Lauretis 1994, 92–204.

narrativa strategier för litterära könsöverskridanden. Pauliina Haasjoki analyserar relationen mellan berättande och bisexualitet i kortromanen *Kinesisk utflykt* (1949) i *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit* (2012) och i *Possibilities, Silences. The Publishing and Reception of Queer Topics in Finland during the Interwar Years (and Beyond)* (2015) uppmärksammar Alexandra Stang queera drag i kollageromanen *På Kanaanexpressen* (1929) i ett litteratursociologiskt sammanhang. Judith Meurer-Bongardt analyserar i *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen. Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons* (2011) kön som ett av fyra utopiska drag i Olssons mellankrigstida prosa, dramatik och essäistik. Eftersom jag fokuserar på dramaturgi och metateatralitet hänvisar jag inte till dessa narratologiska, kontextuella och litteratursociologiska studier annat än för vidare läsning.

Att iscensätta brottet med heterosexualiteten

I inledningen till *Hjärtats pantomim* sitter en kvinna uppkrupen i en länstol i ett pensionatsrum. Hon röker och leker med en Buddha-amulett medan en man ligger på en schäslong i fonden och läser tidningen. Med Buddha-figuren visar Olsson att hon dras till upplysning som sökande efter det verkliga och frigörande av sinnet. Cigaretten aktualiserar en annan form av frihet, den står för den emanciperade kvinnan såsom hon framträder i bohemiska kretsar under 1920-talet och syftar till miljöer där medelklasskvinnor kunde tillskriva sig lesbiskhet tack vare den mer självständiga livsstil som utbildning och lönearbete erbjöd.¹¹

Mannen och kvinnan har inget utbyte av varandra och snart uttrycker han sin leda vid- och sitt agg mot henne. På detta sätt gestaltas ett krisande heterosexuellt par i öppningsscenen i debutdramat som hade urpremiär på Svenska Teatern 1928 i regi av Åke Claesson som spelade Johannes. Kristina gestaltades av Arna Högdahl. Hon alternerades av Gudrun Mörne som var sambo med Olsson. I deras korrespondens från tiden för skrivandet av pjäsen ger Olsson Mörne tacknamnet Kristina. Sammanfallet av namnvalet kan läsas som en lesbisk kod för pjäsen som publicerades i samlingsutgåvan *Tidig dramatik* 1962.¹²

När dialogen inleds visar Olsson den uppmärksamhet hon ägnar metateatralitet genom sin kvinnliga huvudkaraktär: ”Var jag går, på gatan, på scenen, bakom kulisserna – överallt ser jag en skymt av oförklarliga händelser, som tränger sig in i mitt hjärta och spelar ut sitt drama där. Om jag så vill det eller inte måste jag spela med i dunkla pantomimer, vilkas innebörd jag inte fattar.”¹³ Spelet definieras som skenbart i en vinkning till Platons grottiliknelse och den ideala åskådaren besitter likt Kristina förmågan att genomskåda det. Johannes ironiserar över Kristinas strävan efter klarsynthet i en replik där Olsson bryter ner den fjärde väggen och påminner åskådarna om att hon vet att de är där: ”Rörande scen! Fortsätt du bara, du är ju skådespelerska, för all del, genera dig inte, det är din

11 Se Faderman 2003, 81–82; Paqvalén 2021, 148.

12 Holmström 1993, 112–118.

13 Olsson 1962, 28.

livsuppgift. Fullsatt salong (gör en gest ut över salongen), tacksamma åskådare.”¹⁴ Olsson använder sig alltså i inledningen av dramaturgiska strategier som blottar representationen och uppmärksammar det materiella och transcendentia i teaterhändelsen som en del av det modernistiska utforskandet av teaterns essens.¹⁵

I inledningsscenen avslöjar Olsson också sin upptagenhet vid blicken. Efter att Johannes fått veta att han vunnit på lotteriet förändras hans blick. Han konstaterar att han inte *sett* Kristin förr och hon svarar lakoniskt att det har han inte. Pjäsen fortsätter som en iscensättning av mannens upplysning utgående från kvinnans vision. Olsson förändrar blickens ekonomi när hon låter sin kvinnliga huvudkaraktär titta på den manliga huvudkaraktären och förverkliga sina fantasier om honom. Det är med andra ord *hon* som tillskrivs blickens makt.

I fyra tablåer gestaltas Johannes upplysningsresa. De inleds med en scen som dryper av kitsch då han kommer till ett tält kryllande av smådjävlar och ”Hjärtats pantomim” i lysande eldbokstäver dit heterosexuella par ropas in av en man maskerad till överdjävul och av Arlechino i en *commedia dell’arte*-anspelning. Ut kommer männen och kvinnorna åtskilda och förtvivalde, vilket antyder att den romantiska illusionen brutits. Olsson anknyter till Oscar Wildes campestetik som driver med föreställningen om det naturliga. Tiina Rosenberg konstaterar att den medvetna distanseringen fungerar ”genom artificialitet och kitschighet som ironiska gester [--] med heteronormativiteten som sin främsta måltavla.”¹⁶

I nästa tablå träffar Johannes Fröken Doublé, en prostituerad mörkerversion av Kristina som syftar till ett madonna-hora-komplex. Fröken Doublé talar om att gå genom lidandet för att inta dess kraft och presenterar på så vis en variation av det frigörande av sinnet som Kristina påtalar. Den tredje tablån anspelar på Faust i en värld där människorna sålt sina själar. Här är auktionsförrättaren vid närmare påseende djävulen i ännu en anspelning på camp och maskerad. I slutet av tablån vaknar Johannes upp och ropar efter Kristina, villig att vara den hon vill se honom som efter insikten att försakelse är frihet. Han lägger märke till Hittebarnet på en parkbänk och i sista tablån pysslar han om barnet medan morgonen gryr. Könsmönstret bryts då mannen får barnet och den heterosexuella kärlekens konsekvenser undviks för kvinnans del.

Slutscenen utspelas i pensionatsrummet där allt är packat och redo för uppbrott. Kvinnan vittnar om mannens transformation för Konsthandlaren som blivit hennes frände i sökandet efter upplysning. ”Han kommer inte tillbaka, men ändå kommer han tillbaka”, förklarar hon. ”Sådan som jag sett honom, sådan som jag aldrig upphört att se honom, – som min illusion kommer han.”¹⁷ Iscensättningen av transcendensen låter sig läsas som ett avvisande av mannen som kropp – och av heteronormativiteten med dess immanenta misogyni och homofobi. Genom den metafysiska lösningen på parrelationshelvetet skapas plats för en autonom kvinnlig blick och ett lesbiskt begär. Kristinas vision som definierat det transformativa perspektivet på mannen och heterosexualiteten byts ut till blicken på

14 Olsson 1962, 39.

15 Se Power 2006, 60.

16 Rosenberg 2003, 132.

17 Olsson 1962, 73.

henne i slutscenen där den implicita åskådaren tecknas fram.

Det sker samtidigt som en föga originell författare äntrar scenen uppbragd över vad kvinnan gjort med hans drama. I dammig Hamletkostym får Författaren med sina Pirandello-influenser stå för de patriarkala teaterkonventionerna medan Kristina förkroppsligar den nya kvinnliga teatern. Under tiden som Konsthandlaren träts med Författaren riktar hon sig till ”det osynliga dramat” i kontemplation: ”Hon står avsidet, utan samband med det som försiggår på scenen – en stum medspelare i det verkliga drama som i osynlig måtto utspelas mellan *Honom* och *Henne* – hjärtats pantomim.”¹⁸ Gunilla Hermansson konstaterar att Olsson är starkt medveten om materialitet och form samtidigt som hon tillskriver konsten en ambivalent roll när hon låter Kristina rikta sig bort scenen till immateriell icke-konst.¹⁹ Under de resterande åtta sidorna eller cirka tio minuterna av pjäsen är det denna immaterialitet som Kristina ägnar sin uppmärksamhet, alltmedan den implicita åskådarens blick riktas mot henne.

Det dånar och mörknar när författarens drama rasar samman och visionen för den nya ordningen tecknas genom Kristina: ”Hon står fullkomligt oberörd av katastrofen, intensivt upptagen av det osynliga dramat, som utspelas fjärran från denna skenbara scen [--]. Ett svagt ljus silar in ovanifrån och samlar sig kring *Hennes* gestalt.”²⁰ I stället för att se igenom den kvinnlig aktören som spelar den kvinnliga huvudkaraktären *ser* den implicita åskådaren skådespelaren och hennes kropp, och upplever hennes drabbande närvaro. Den implicita åskådaren dröjer med blicken vid den kvinnliga aktörens ansikte och ögon. Åskådaren upplever att dessa avspeglar hennes sinnestillstånd och förmåga till själv-transformation på ett sätt som framstår som förförande.

Närvaron som metateatral kvalitet illuminerar den sceniska kroppen genom ett intensifierat mötet mellan åskådare och skådespelare. Olsson utnyttjar självets och närvarons iscensättning för att skapa en erotisk representation av en kvinna inför en annan kvinnas begärande blick. Bilden av Kristina som den bohemiska och fria kvinnan, den metafysiska lösningen på parrelationshelvetet och misogynin, undvikandet av mannen som kropp och den heterosexuella kärlekens konsekvenser samt namnkoden Kristina som syftar till Olssons samkönade partner, bidrar till den lesbiska representationen i slutet av pjäsen. Genom den intensiva blicken konstrueras Kristina tillsammans med dessa narrativa drag som objekt för både lesbiskt begär och kvinnlig identifikation.

Olsson utnyttjar den expressionistiska koncentrationen när hon betonar den implicita åskådarens blick. Också Lauri Haarla använder i *Synti* (1923) koncentrationen från den tyska expressionismen företrädd av Georg Keiser och Ernst Toller – en teatral effekt där ljuset tillsammans med en intensifierad stillhet samlas kring en rollkaraktär.²¹ Koncentrationen stannar upp den fiktiva tiden och inbjuder till kontemplativt skådande. Olsson utvecklar den i en lesbisk riktning som understryker relationen mellan närvaro och begär i teaterhändelsen. Hon använder uttryckligen koncentration i fråga om den kvinnliga huvudkaraktären-den kvinnliga skådespelaren i sin tidiga dramatik där hon

18 Olsson 1962, 75. Kursiveringar i originalet.

19 Hermansson 2016, 24, 34.

20 Olsson 1962, 81. Kursiveringar i originalet.

21 Se Orsmaa 1976, 80.

skapar upprepade möjligheter för blicken att dröja vid henne, vid hennes ansikte, ögon, kropp och liksom självlysande eller genomlysta drag.

Denna iscensättning av närvaro har bland andra Konstantin Stanislavski definierat som mötet mellan åskådare och skådespelare i en uppenbarelse eller ett blottläggande av självet som benämndes som aura.²² I modernismen knyts den performativa närvaron till ett sökande efter det verkligas och teaterns essens, vilket Kristina uttrycker i början av pjäsen. Men Olsson utnyttjar i slutet det intensifierade utbytet mellan skådespelare och åskådare specifikt för konstruktionen av en kvinnlig blick med minst lika hög kapacitet till voyeurism och skopofili som den manliga.

Njutningen som skapas när blicken dröjer vid den kvinnliga skådespelaren använder Olsson för att rikta sig till åskådaren på en plats för lesbisk identifikation. Hon skapar rum och tid för åskådaren att se på och begära skådespelaren. Hon ger åskådaren möjligheter att känna skådespelarens närvaro och hänföras av henne. Och hon åkallar upplevelser av transformativ, transcendent, sexuell och sensuell karaktär som teaterhändelsen kan generera i detta möte mellan två kvinnor. Den implicita åskådarens njutning konstitueras med andra ord i relation till iscensättningen av den kvinnliga skådespelarens-den kvinnliga huvudkaraktärens närvaro, själv och kropp.

De Lauretis understryker att åskådarbegär förutsätter avstånd till bilden och att voyeurism och fetischism baseras på åtskillnad mellan subjekt och objekt samt att både subjektivitet och begär uppstår i relation till det imaginära.²³ Hon påpekar att den kvinnliga åskådarens dubbla identifikation med bilden och blicken omfattar både begärets passiva och dess aktiva sidor – att begära den andra och att begäras av den andra. Hon understryker alltså att det krävs två kvinnor för att skapa en lesbisk kvinna – och att denna kvinna framträder som både subjekt och objekt för begäret i den dialektiska rörelsen mellan jaget och den andra.²⁴ Både fantasin om den andra kvinnan och mötet med den sceniska kroppen är därför nödvändiga för konstruktionen av den lesbiska åskådarpositionen.

Den implicita kvinnliga åskådaren med kapacitet att se och begära en annan kvinna är varken en uppenbar eller stabil plats i Olssons pjäser, i stället det är en potentiell plats som uppstår i förbiglidande ögonblick som föregriper teaterhändelsen genom koncentrationens manipulation av blicken, auras iscensättning av närvaro och själv och teaterkonstens materialitet. När det kommer till den individuella åskådaren som inbjuds att ta del av dramats åskådarposition kommer hennes val att identifiera eller inte identifiera sig med denna blick, som Maaïke Bleeker konstaterar, att bero på hur hon blivit betingad att se.²⁵

Karen Hollinger understryker att närheten mellan identifikation och begär i åskådarpositionen gör den lesbiska erotiska fantasin trygg eftersom den kan förnekas genom att åskådaren låter begäret glida över i identifikation.²⁶ Detta tillåter också den heterosexuella kvinnliga åskådaren att leka med den lesbiska fantasin och tillfälligt bejaka

22 Se Power 2006, 14.

23 de Lauretis 1994, 94.

24 de Lauretis 1994, 5, 92.

25 Bleeker 2008, 69.

26 Hollinger 2012, 129.

det samkönade begäret. Samtidigt kan identifikationen ses som en del av det lesbiska begäret. De Lauretis konstaterar att kvinnor delar egenskapen att vara kropp och bild – och att denna likhet ger den kvinnliga erotiken ett autoerotiskt drag.²⁷ Hon menar att identifikation och begär kan vara närvarande samtidigt i den lesbiska sexualiteten: ”både autoerotiska och narcissistiska drifter och kvinnligt objektval eller kvinnlig objekt kärlek.”²⁸

När en kvinna ser på en kvinna i *Hjärtats pantomim* skapas en plats för åskådaren som låter henne vara lesbisk, eller leka med den lesbiska fantasin. Det är en plats där hon är kapabel till hänförelse och själv-transformation i relation till en annan kvinna. Olssons följande pjäser använder en likartad dramaturgisk strategi för att skapa en lesbisk åskådarposition. Gestaltningen av den lesbiska subjektiviteten och sexualiteten blir ännu tydligare i de kommande pjäserna medan de självreflexiva drag som genomskär fiktionen fokuseras på subtila uttryck i skådespelarens förkroppsligande och överskridande av texten.

Att se och begära en annan kvinna måttlöst

Blicken stannar ofta i erotisk kontemperation vid den unga huvudpersonen Maria i *S.O.S.*, vid hennes själv, skönhet och sinnesstämning. Pjäsen gavs ut på Schildts 1928 och hade urpremiär 1929 på Koiton Näyttämö, en finsk arbetar- och avant gardescen i Helsingfors som Elli Tompuri introducerat Olsson för då hon ansåg att den finlandssvenska nationalscenen var alltför konservativ för Olssons dramatik.²⁹ Tompuri hade spelat Wildes Salome på Nationalteatern 1905 i hans skandalomsusade queerdrama med samma namn och intresserat sig för de finlandssvenska modernisterna redan i början av 1920-talet.³⁰ Översättningen av *S.O.S.* gjordes av Rakel Kansanen och regin stod Hugo Hyvönen för. Den svenska urpremiären ägde rum på Svenska Teatern några veckor senare.

Skådespelet inleds med den unga Maria ensam på scenen. Hon antrar sin fars herrum som pryds av hennes döda mammas porträtt anande en stundande förändring. Sedan gör Väninnan entré minutiöst karakteriserad som en elegant garçonnetyp, sminkad och rökande med raffinerad klädsel, rastlösa rörelser och nonchalanta poser. Hon deklarerar att hon ska bli balettdansare för att reta sin mamma, men i slutet av pjäsen visar det sig att hon ägnat sig åt att flyga för att ha ”det ovissa” under sig. Rita Paqvalén, Tiina Rosenberg och Lillian Faderman lyfter fram karakteristiska drag hos frigjorda lesbiska kvinnor under 1920-talet, omfattande bobfrisyrier, markerad sminkning, cigaretter, utmanande och uttrycksfull klädsel kombinerade med en flamboyant livsstil som undviker manliga förbindelser och spränger gränserna för ett kvinnoliv bundet till hem och familj.³¹ Genom sina attribut konstrueras Väninnan som ett sådant nytt, lesbiskt subjekt. Flygandet hon ägnar sig åt kan ses som en queer akt att suddas ut kategorier för kön, sexualitet och begär

27 de Lauretis 1994, 94.

28 ”[--] both autoerotic and narcissistic drives, and female object-choice or object love.” de Lauretis 1994, 121. Kursivering i originalet. Översättning till svenska: SA.

29 Se Seppälä 2016, 39–49.

30 Mäkinen 2001, 41–54; Kekki 2010, 61.

31 Faderman 2003, 51, 65; Rosenberg 2018, 51; Paqvalén 2021, 14, 150.

likt gränser mellan länder.

Maria och Väninnan för en feministisk dialog under vilken de omfamnar varandra, håller varandras händer och kysser varandra. Hollinger framhåller att ömhetsgester mellan väninnor på ett ambivalent sätt framstår som antingen erotiska eller vänskapliga och att attraktion, beundran och tillgivenhet mellan kvinnor ofta används för att hålla gränsen mellan vänskap och lesbisk kärlek rörlig.³² Väninnan frågar uppgivet Maria ifall hon sett ”en enda intellektuell kvinna som är lugn och samlad och vet vad hon vill?”³³ Maria utropar att ”[v]i behöver någonting att offra oss för – en man, ett barn, eller en stor idé!”³⁴ När hon talar för självutplåning som befrielse menar Väninnan att kvinnan ska förverkliga sig själv och att allra minst mannen, som hon finner själsligt simplare än kvinnan, kan tillfredsställa kvinnan – en replik som Olssons partner under tiden, den unga Toya Dahlgren, vittnat om att Olsson yttrat när Dahlgren inte kunde släppa sin ungdomskärlek.³⁵

De följande scenerna riktar sig från väninnerrelationen till maktkampen mellan fadern och moderns fling Patrick, tidigare giftgasfabrikant och nu pacifistisk barrikadhjälte. Maria upprepar sin mammas roll i begärstriangeln och låter sig förföras av Patrick. Han visar sig redan mot mittens av pjäsen ovärdig att offra sig för – men inte idén. Rosenberg analyserar begärstriangelns manliga dramaturgi och konstaterar med hänvisning till Eve Kosofsky Sedgwick att det triangeldrama som utspelas i den traditionella romantiska dramaturgin uppvisar en homosocialitet och homosexualitet som reducerar kvinnan till handelsvara och ömhetsbetygelse mellan männen. Kvinnans närvaro maskerar det homosexuella begäret och upprätthåller den könsskillnad som patriarkatet vilar på. Under tiden för mammans och Patricks romans hade fadern besökt hans laboratorium och upplevt ett narcissistiskt begär till honom: ”Jag ville vara i den mannens ställe”, berättar han som i suggestion. ”Känna livets och dödens krafter mötas i högsta spänning – i min egen hjärna.”³⁶ Här blandas autoerotiska och narcissistiska drifter med lust att förgöra i dragningen mellan de två männen.

Rosenberg uppmärksammar hur Terry Castle behandlar den lesbiska mothandlingen som alternativ dramaturgisk modell då begärstriangeln utökas med närvaron av en annan kvinna. Den andra triangeln är en kvinnlig homosocial struktur som kan utsträckas till lesbiskt begär.³⁷ Väninnans närvaro utgör en sådan lesbisk mothandling i pjäsen. Då Maria återvänder hem efter ett år i motståndsrörelsen befinner Väninnan sig där såsom i början, bara mer raffinerad till sitt yttre och rastlösare i sitt inre än förr. Hon blir bestört när hon inser att Maria inte tillbringat sin tid tillsammans med Patrick, utan med andra unga i motståndsrörelsen. Hon frågar Maria hur hon kommit över ”den personliga besvikelsen”, vilket syftar till Marias och Patricks förbindelse som uppenbarligen plågat henne. Maria

32 Hollinger 2012, 128–129

33 Olsson 1962, 90.

34 Olsson 1962, 91.

35 Holmström 1993, 147.

36 Olsson 1962, 102.

37 Rosenberg 2000, 68–69.

”fattar hennes händer, ser henne i ögonen” och svarar: ”Käraste, det är de bittra örterna som är läkande.”³⁸ Här är det möjligt att förstå den brutna relationen som ett avslut på Marias heterosexuallitet.

När Maria arresteras säger hon att *han* ska befria henne. Betoningen av det maskulina personliga pronomenet understryker betydelsen av att Patrick likt Johannes i debutdramat inte längre namnges eller antar fysisk gestalt på scenen.³⁹ Olsson iscensätter med andra ord igen mannen som upplyst och upplöst. Denna immaterialitet som syftar till transformation i stället för en manlig romantisk partner innebär som tidigare ett brott med heterosexualliteten och ett undvikande av dess konsekvenser. I *Det blåa undret* är den kvinnliga huvudkaraktärens slutreplik (hon hamnar också i fängelse) nästan identiskt med Marias, men där är det *utvecklingen* som ska befria henne.⁴⁰ Det *han* Maria syftar till är alltså inte Patrick utan en representation av de ideal hon velat offra sig för i akten att iscensätta sig själv som en av de radikala kvinnliga martyrer hon identifierat som sina förebilder i den inledande feministiska dialogen.

Likt flygandet kan motståndsrörelsen och fängelset ses som queera representationer. Motståndsrörelsen som består av unga som väckts till pacifistisk insikt med andliga och utopiska drag kan potentiellt representera en subkultur där fler uttryck för sexualitet och könsidentitet tillåts. Fängelset förknippas i bägge pjäserna med att göra bot, bida sin tid och ägna sig åt kontemplation tills utvecklingen hinner i kapp idealen. Samtidigt syftar det till kriminaliseringen av homosexualitet – det faktum att lesbiska sexuella handlingar under denna period var förbjudna i lag och kunde leda till fängelsestraff. Som plats existerar fängelset utanför samhället och utgör en kvinnogemenskap som möjliggör ett undvikande av heterosexualliteten. Det är även ett bättre alternativ än det som traditionellt erbjudits intellektuella och lesbiska kvinnor i dramatiken, det vill säga döden.

Maria som ingår i de två begärstrianglar som narrationen bygger på blir också mål för den implicita åskådarens begär. Olsson utnyttjar koncentrationen och auran som hon utvecklat i lesbisk riktning i debutdramat till deras fulla potential i sin andra pjäs. Genom blicken som upprepade gånger fästs vid Maria tillåts den implicita åskådaren njuta av hennes skönhet, ljusa utstrålning och intensiva försjunkhet i sig själv i ungefär tio olika sekvenser. Det är långt fler stunder av erotisk kontemplation än i Olssons andra pjäser. Här följer några av dessa ögonblick:

Maria står länge orörlig mitt på golvet, uppfylld av de växlande stämningar hon nyss upplevat, av aningar som plötsligt dykt upp ur det omedvetna.⁴¹

Maria sitter orörlig, gripen i sitt innersta. Hennes ansikte är blekt; allt liv är koncentrerat i ögonen som tyckes avspegla fjärran visioner.⁴²

38 Olsson 1962, 154.

39 Olsson 1962, 155.

40 Olsson 1962, 228.

41 Olsson 1962, 94.

42 Olsson 1962, 116.

Maria står försjunken i sig själv, liksom lyssnade hon till en avlägsen musik, oberörd av stundens upprördhet.⁴³

Det är som om den implicita åskådaren inte får nog av att se på henne, på hennes kropp, ansikte, ögon... och uppleva hennes förförande och intensiva närvaro, utan ständigt återvänder till dem.

Den extensiva iscensättningen av den kvinnliga huvudkaraktärens-den kvinnliga skådespelarens närvaro och själv tillskriver åskådarpositionen både kvinnlig identifikation och lesbiskt begär. Den feministiska kod som Väninnan utgör och den lesbiska motakt som hennes närvaro i triangeldramat innebär, befäster tillsammans med avisandet av mannen denna position. Det blir med andra ord möjligt för kvinnan att tillskriva sig blickens makt genom hela *S.O.S.* – det är möjligt för henne att både se och begära, intimt identifiera sig med och hängivet njuta av en annan kvinna.

Den implicita kvinnliga åskådaren tillåts hänföras av Marias skönhet samtidigt som de kärleksfulla, självutplånande, idealistiska och visionära dragen som projiceras på henne omfattas av begäret. Genom denna förälskade och idealiserande blick konstrueras ett aktivt kvinnligt åskådarsubjekt. Den måttlösa användningen av de erotiska, kontemplativa ögonblicken som syftar till njutningsfullt bevittnande av aktörens visualitet och närvaro möjliggör den dubbla identifikation som de Lauretis påtalar. Denna manipulation av blicken låter åskådaren identifiera sig med både blick och bild, med att se och att bli sedd, att begära och att begäras att bli begärd. Den låter henne välja mellan dessa positioner, pendla mellan dem, och hänge sig åt dem samtidigt.

Ögon är ett återkommande motiv i *S.O.S.*, som gick under arbetsnamnet *De förtrollade ögonen*, vilket understryker blickens och begärets centrala betydelse.⁴⁴ I inledningen säger Väninnan att kvinnans ögon är förtrollade av bilden av hennes första förälskelse. Senare då Maria talar med sin far om minnet av moderns död säger han: ”Nu tycker jag att dina ögon är just sådana som de var då, så stora och främmande. Liksom förtrollade.”⁴⁵ Också Patrick ser moderns ögon i Marias. I en scen med honom återkommer hon till detta tidiga, definierande minne: ”Ibland när far spelade, kom där något mörkt och vilt i dem [mammans ögon] som nästan skrämde mig men också fascinerade. Jag glömde allt, bara såg henne in i ögonen. I sådana ögonblick kände jag på ett underligt sätt hennes makt över mig. Jag minns det så tydligt. Jag var ett barn, men jag ryste av fruktan och sällhet.”⁴⁶

Sitt begär till modern har Maria iscensatt genom imitation när modern dog. I denna akt övergår begär till identifikation och identifikation till internalisering av den döda mamman. Inkorporeringen där delar av den andra inlemmas i jaget beskriver Judith Butler som psykologisk performativitet. Hen konstaterar i anslutning till Freuds teori om melankoli som osörjd sorg att både objekt och begär förenas i förnekelsen av förlusten.⁴⁷ De Lauretis understryker också kombinationen av identifikation och begär i

43 Olsson 1962, 107.

44 Holmström 1993, 135.

45 Olsson 1962, 108.

46 Olsson 1962, 136.

47 Butler 2007, 29, 123.

melankolin som hon framställer som en negativ narcissism där egot genom identifikation med det förlorade objektet också förloras för sig självt.⁴⁸ Hermansson menar att *S.O.S.* utmärks av formskriftande och en vantrevnad vid de flesta stilar som hon relaterar till en tendens att vända aggression och brutalitet inåt. Hon menar att den självvranssakan som uppstår tecknar konturerna av en skapande process.⁴⁹ Den inåtvända aggressionen är symptomatisk för melankolin som följer internaliseringen av det primära objektet, en negativ narcissism och ett förbjudet begär som konstverket kretsar kring.

Samtidigt kan Maria triumferande ses inta moderns plats i det oidipala dramat då rivalen till faderns kärlek inte längre finns. Flickan prövar med andra både den homosexuella och den heterosexuella positionen i oidipuskomplexet. Ändå är det till mamman som den starkaste dragningen finns. Att Patrick ser mamman i dottern gör henne levande för Maria på ett sätt som låter henne uppleva sig själv som levande. Liksom när hon var liten sker det genom den erotiska imitationen av mamman. När hon tvekar inför att svika sin pappa och Patrick hotar att lämna henne kastar hon sig ner vid hans fötter och ber honom att stanna för att han *givit henne livet*.⁵⁰

En oidipal triangelstruktur skönjs också i den döda mammans frånvaro i *Det blåa undret*. I bägge pjäserna måste dottern lösa detta incestuösa drama för att frigöra sig från sin roll som borgerlig pappasflicka. I *S.O.S.* sker det genom att den unga kvinnliga huvudpersonen bejakar sitt begär till mamman, i *Det blåa undret* genom att hon bejakar sitt begär till andra kvinnor. I variationerna av det oidipala dramat uppmärksammar Olsson alltså flickans vilja att stå som rival till sin pappa i konkurrensen om den erotiska tillgången till mamman samt överföringen av detta begär till det egna jaget och till andra kvinnor. Olssons versioner utmanar därmed fantasin om flickans begär till fadern och önskan att föda ett barn som är som han *samt* förbudet mot homosexualitet.

Den erotiska dragningen till mamman i *S.O.S.* omfattas av den implicita åskådaren. Mammans porträtt som dominerar scenbilden i pappans herrum smälter samman med bilden av Maria när hon betraktar tavlan. Här skapas en kvinna som ser på en kvinna som ser på en kvinna och begäret omfattar dem alla tre på ett sätt som bejakar flickans begär till mamman och samtidigt förflyttar det till andra kvinnor och det egna jaget. Maria ber intensivt vid sin mors porträtt i ännu en stund av erotisk kontemplation: ”Hjälp mig, mor, överge mig inte! [--] Jag vill gå den väg du gick. Du fruktade intet. [--] Varför är kärlekens makt inte större? Skall den inte övervinna allt motstånd, upplysa våra hjärtan och skingra missförstånden? [--] Övergiv mig inte i prövningens stund!”⁵¹

Mor och dotter porträtteras som Gud och Jesus på korset på ett sätt som syftar till en feministisk kristen tolkning och till själv-transcendens. Samtidigt liknas den begärda modern vid jungfrumodern. Jungfru Maria-motivet används för att beteckna den centrala roll det moderligt imaginära spelar i det lesbiska begäret. Den grandiosa iscensättningen gör att narcissism, identifikation och objektkärlek glider in i varandra. De Lauretis beskriver de autoerotiska och självreflexiva dragen i skopofilin som ett begär att se sig

48 de Lauretis 2008, 36–37.

49 Hermansson 2016, 38.

50 Olsson 1962, 120.

51 Olsson 1962, 143.

själv och konstaterar att dessa tendenser ofta förblir omedvetna.⁵² Hon beskriver den narcissistiska och voyeuristiska positionen som en plats där åskådaren både ser och inte ser sig själv: ”betraktande, utanför fantasiscenariot och ändå involverad, närvarande i det.”⁵³ Den lesbiska fantasin görs alltså inte bara tillgänglig för den implicita åskådaren, den görs också representativ för henne som själv-representation.⁵⁴ När en kvinna ser på en kvinna som ser på en kvinna har den kalejdoskopiska effekten en självreflexiv kvalitet i skådespelet där begäret till den andra kvinnan omfattas av autoerotiskt- och modersbegär.

I *S.O.S.* där Olsson måttlöst hänger sig åt den begärande blicken på Maria inbjuds den implicita åskådaren att identifiera sig med den inkorporering som följt förlusten av mamman som primärt kärleksobjekt. Genom att Maria bejakar sitt modersbegär låter Olsson den implicita åskådaren också göra det. Begäret tredubblas till att omfatta Maria, mamman och det skådande subjektet genom erotik, autoerotik och ett återtagande av den egna kroppen genom den andra kvinnans kropp. På detta sätt bejakas och överskrids eller löses det oidipala dramat som omskrivits i lesbiska termer och den egna livligheten återfås vilket kan liknas vid en förslöts kreativ kraft som syftar till den konstnärliga processen.

Att skapa en diskurs för lesbisk identifikation och lesbiskt begär

Det blåa undret uppmärksammar teatern som offentlig plats. Frågan om lesbisk närvaro kvarstår men när Olsson närmar sig det icke-representerade lesbiska subjektet som negativitet i den patriarkala diskursen är hon i högre grad koncentrerad på den sociala händelse som föreställningen genererar än på den implicita åskådarens identifikationer och begärsformer.

Pjäsen hade urpremiär på Svenska Teatern 1932 i regi av Axel Slangus och utgavs samma år på Söderströms och Natur & Kultur. Det var meningen att den skulle sättas upp på Koiton Näyttämö men produktionen blev inte av. Uppsättningen av *S.O.S.* där hade fått starkt gensvar i avant gardekreterna kring *Tulenkantajat* och Olssons skrev om det moderna dramas motstånd mot realismen i tidskriften. År 1929 höll hon föredrag om teatern som social maktfaktor i Stockholm och sommaren 1931 tillbringade hon på Fogelstad där hon höll en feministisk föredragsserie som senare utkom som tre essäer i *Tidevarvet*. Rektorn för den kvinnliga medborgarskolan, Honorine Hermelin, var ett stöd i skrivandet av pjäsen som är riktad till Fogelstads visionära och lesbiska gemenskap. Hermelin identifierade sig med den kvinnliga huvudkaraktären Louise och undertecknade ett av sina brev till Olsson som Honorine-Louise.⁵⁵

I *Det blåa undret* sällar sig syskonen Louise och Martin till socialistkvinnor respektive fascisttynglingar. Fadern kallar Louise för Martins mor och syster, vilket definierar det oidipala mönstret i familjedramat där hon framträder som mor-dotter-syster-maka i

52 de Lauretis 1991, 235.

53 “[–] looking on, outside the fantasy scenario and nonetheless involved, present in it.” de Lauretis 1991, 234. Översättning till svenska: SA.

54 de Lauretis 1991, 237.

55 Se Holmström 1993, 162, 183, 215; Knutsson 2004, 207–221.

sin döda mammas ställe. Louise försöker förklara att hon känner sig främmande i det borgerliga barndomshemmet: ”Vad tror du till exempel att jag gör om kvällarna?” frågar hon. ”Jag går omkring och söker mina syskon, skall jag säga dig. Mina syskon, pappa, som du aldrig skulle kännas vid. Du skulle vända dig ifrån dem med avsky. Men de är min familj!”⁵⁶ I hennes replik läggs grunden till akten att välja sin familj, den visar mot Louises väg till en utvald familj bland arbetarkvinnorna.⁵⁷

Där Maria i *S.O.S.* är beroende av sina föräldrar är det till Martin som Louise är bunden genom den incestuösa dragningen mellan dem. När brodern kommer hem på natten efter sin första flirt med fascismen ute på stadens svartglänsande gator som vibrerar av marschmusik har Louise oroligt väntat uppe på honom. I exaltation riktar sig Martin till henne: ”Det är så konstigt att du är min syster”, säger han. ”En kvinna – – Jag är nästan rädd för dig.” Han omfamnar henne och andas ”häftigt”. ”En kvinna!” utbrister han. ”Hur känns det att vara kvinna, Louise?” Han visslar en tango och de börjar dansa i varandras armar.⁵⁸

Dansen är kod för fantiserade eller förverkligade sexuella akter mellan syskonen. Sirkka Tolonen, som analyserar hybrida drag av senexpressionism och nyrealism i *Det blåa undret*, konstaterar att beroendet, tillgivenheten och den erotiska dragningen i syskonrelationen förekommer som incestmotiv i expressionismen.⁵⁹ Samtidigt visar dansen ett psykologiskt hermafroditiskt drag, en fantasi om att äga båda könsupplevelserna i den (hetero)sexuella akten, och ett preoidipalt tillstånd före könsskillnaden. Sedan syskonen brutit med varandra politiskt består ännu den incestuösa bindningen. Louise frågar extatiskt om Martin skulle kunna skjuta henne på ett sätt som blandar incestuöst begär med dödsbegär och begär att förgöra i syskonrelationen.

Under en olaglig demonstration ute i snöyrän i huvudstaden drabbar syster och bror samman i en urladdning av den incestuösa relationen. Fascisttynglingarna hade fått order att bryta av den socialistiska kvinnogruppen i en återvändsgränd. Martin hade bragts ur fattningen vid åsynen av Louise och siktat mot henne, varpå två skott avlossas som Louise tar på sig skulden för. Vetskapen om incidenten leder till att fadern bryter med sina barn. Upploppet blir på så vis brottet med barndomsfamiljen och dess patriarkala och oidipala mönster. I estetisk mening är det också ett brott med realismen. Efter det överger Olsson kammerspelet till förmån för en grafisk scenbild. Samtidigt påminner hon åskådaren om stadens närvaro utanför teaterhusets väggar genom att frekvent syfta till gatorna i ett antytt vintrigt och turbulent Helsingfors på ett sätt som suddar ut gränsen mellan det privata och det offentliga som borgerligheten upprätthållit.

När Martin besöker Louise i fängelset tecknas syskonen igen i kontrast till varandra. Hans skuld för hennes dom har fört honom längre mot fascistisk radikaliserings medan

56 Olsson 1962, 169.

57 Idag används chosen family särskilt i HBTQIA+-kretsar för att beteckna en icke-biologisk familj vald i syfte att ge familjemedlemmarna det stöd, den kärlek och samhörighet som den biologiska familjen kanske inte kunnat ge. Ur detta anakronistiska perspektiv kan akten även kallas queer.

58 Olsson 1962, 173.

59 Tolonen 1983, 64, 66–67.

Louise talar om en kontemplativ tidsuppfattning som hon tillägnat sig i fängelset. Hon visar först ömhet för sin bror, men avbryter honom då han vill säga någonting när besökstiden tar slut: ”Å, du har ännu mycket att göra, innan du har något att säga mig!”⁶⁰ Här påtalas samma utvecklingsbehov hos mannen som i debutdramat, men den dramaturgiska strategi som används tidigare där mannen upplyses och upplöses upprepas bara vagt.

Det sker i relation till den fängelsevakt som står orörlig i fonden. Martin finner hans närvaro skrämmande medan Louise tilldelar honom en omskapande funktion i åsytning till hennes vision om undergången av den borgerliga kulturen: ”Jag har tänkt på vår klass, den bildade klassen”, säger hon. ”Lika blind, lika högfärdig och livsfrämmande nu som före kriget. (Hon flamlar upp av vrede och entusiasm.) Fristen är slut! säger vakten. [--] Skenkulturen går under! Skapande makter kramar om oss. Vi pressas under ett tryck som måste driva fram den andliga kraften.”⁶¹

Louises uppbrott från den oidipala syster- och dotterrollen sker i relation till kvinnokollektivet. Genom att rikta sin identifikation och sitt begär till arbetarkvinnorna skapar hon sig själv som ett lesbiskt och politiskt subjekt. Den patriarkala vrede som förlöses blir tillsammans med återtagandet av begäret till det kvinnliga objektet en kreativ kraft som hon använder för sin själv-transformation och politiskt-estetiskt-andliga vision. Av kvinnorna som Louise lärt känna i egenskap av ledare för en medborgarkurs för arbetslösa kvinnor är det tre som tecknas tydligt. Elvira beskrivs som en barsk och auktoritär äldre kvinna. Hon har varit Louises flitigaste elev, men blir alltmer kritisk ju utsiktslösare arbetsmarknadsläget ter sig. Agnes har fått mentala problem i sviterna av sin lilla dotters död och misären som arbetslösheten för med sig – och Edla är en ung kvinna som framställs som beundrare till Louise.

När Elvira kritiserar kursen försvarar Edla lidelsefullt Louise: ”Kursledaren har lovat tala mera om människan och universum. Det bad jag henne om. [--] Jag tyckte det var så vackert. Varför skall man också förstå allting? Det blir man inte glad av. Men det föredraget gjorde en glad in i själen. Det blev i ett nu så stort och ljus omkring en.”⁶² Då Louise anländer strålar Edla och tar emot henne som en efterlängtd ljusgestalt. En lesbisk attraktion gestaltas genom hennes dyrkan. Hennes blick på Louise liknar den implicita åskådarens blick på Maria i *S.O.S.* där en kvinna ser på en kvinna med begär till hennes kropp, skönhet, ljuskraft och visionära drag. Samtidigt skapas Edla som ideal mottagare för både Louises vision och den dramatiska poetiken eller synen på det dramatiska verkets art som texten förmedlar. Genom Edla blir denna poetik bejakad – konstupplevelsen bekräftas av henne som transformativ, omfattande både en själsligt, politiskt och erotiskt omvälvande kraft. Den unga, visionära och lysande kvinnan som begäret riktas mot i Olssons tidiga dramatik omfattas med andra ord av den dramatiska poetiken, hon förkroppsligar den.

Då Agnes får ett nervöst sammanbrott trycker Louise ”den hysteriskt snyftande kvinnan till sitt bröst” och försäkrar att hon kan vara lugn: ”Milda ljusets ängel står vid

60 Olsson 1962, 227.

61 Olsson 1962, 226.

62 Olsson 1962, 178.

vår sida.” Elvira konstaterar ”nyktert” att Agnes krafter är slut och att hon behöver lägga sig ner.⁶³ Louises överspända reaktion avslöjar den visionära roll och den fysiska närhet (observera det erotiskt laddade ordet bröst i parentes) som hon begär av kvinnorna. Men för att få dem måste hon vinna Elviras förtroende. Den misstänksamma äldre kvinnan blir en portvakt till den utvalda familjen och den lesbiska subjektiviteten. Hon är en barsk modergestalt som Louise vill blidka med sin kärlek och förföra med sin attraktionskraft.

Elviras drag av moderligt begärsobjekt framträder i sista scenen där scenbilden blivit geometrisk på ett sätt som påminner om abstrakt bildkonst. Den består av en smal fängelsekorridor som löper in i fonden med ett cirkelformigt rum framtill. Scenografin likar en födelsekanal och livmoder och för tankarna till Hilma af Klints Altarbild-serie. I det cirkelformade rummet väntar Elvira medan Louise i fångdräkt ledsagad av vakten skrider fram till henne längs korridoren. Scenen iscensätter ett bröllop där bruden går fram till sin brud. Genom ceremonin klär Louise av sig sitt borgerliga förflutna och träder in i arbetarkvinnornas krets.

Elvira har kommit för att hon inte står ut med att Louise tagit skulden för det varningsskott Elvira avfyrat mot Martin. Louise försäkrar henne att det är rätt. ”Du skulle aldrig ha litat på mig annars,” insisterar hon. ”Vill du då att jag alltid skall vara misstänkt? Inte vara en av er? Får jag aldrig höra hemma nånstans?” frågar hon. ”Du har fått lida nog. [--] Jag har inte vetat vad det vill säga att leva utanför skyddade förhållanden. Det är på tiden att jag får veta det nu.”⁶⁴ Motvilligt ger Elvira med sig och de kallar varandra kamrat när de förseglar sitt löfte.

Elsi Hyttinen visar hur den unga kvinnliga huvudkaraktären Ellen i Elvira Willmans *Juopa* (1909) närmar sig den kvinnliga gemenskapen på en lumpfabrik och hur hon uttrycker ett lesbiskt begär till en av kvinnorna. Hyttinen ser denna akt som ett sätt för Ellen att bryta med sin borgerliga bakgrund och iscensätta sig som Den nya kvinnan, ett estetiskt, emancipatoriskt och icke-uteslutande heterosexuellt kvinnoideal som också de unga kvinnorna i Olssons tidiga dramatik anspelar på. Hyttinen konstaterar att Ellens tafatta försök att närma sig kvinnorna misslyckas, medan de bildade kvinnorna i Willmans senare produktion är mer framgångsrika i anammandet av en arbetaridentitet.⁶⁵ Också i *Kellarikerroksessa* (1907) behandlar Willman för övrigt homosexualitet genom magister Vikstedts förhållande med en annan man.⁶⁶

Louise kommer närmare arbetarkvinnorna än den föregångare hon har i Willmans Ellen. Ändå återstår en del av Elviras misstankar som tecken på att föreningen inte är fullbordad. Trots Louises uppoffring finns det drag av appropriering i förhållandet till arbetarkvinnorna. Louise projicerar sina politiskt-estetiskt-andliga ideal, sitt behov att frigöra sig från sin borgerliga familjebakgrund och sitt lesbiska begär på dem – och långt ifrån alla är lika mottagliga som Edla.

Depressionen under 1930-talet innebar att den lesbiska livsstil som spridit sig i

63 Olsson 1962, 182.

64 Olsson 1962, 221.

65 Hyttinen 2012, 108–111.

66 Se Kekki 2010, 61.

medelklassens bohemiska kretsar under det förra årtiondet kringskars.⁶⁷ Den enkönade miljön bland arbetarkvinnorna utgör ett sammanhang där det förbjudna, syndförklarade och patologiserade lesbiska begäret ändå kan uttryckas. Andra enkönat kvinnliga miljöer där lesbiska förbindelser kunde ingås var kvinnorörelsen, lärarinneseminarier och sjuksköterskeskolor – platser som liknade det Fogelstad som var viktigt för Olsson under skrivandet.⁶⁸ Louises relation till arbetarkvinnorna framstår på samma gång som homosexualitet, homoaffektivitet, social gemenskap och politiskt motstånd på ett sätt som dramaturgiskt speglas i den metateatrala uppmärksamheten vid teatern som kollektiv händelse och politiskt rum mitt i staden.

De Lauretis lyfter fram Monique Wittigs syn på ”det lesbiska samhället” som en blåkopierad av ett futuristiskt och utopiskt samhälle – och samma slags visionära funktion antar kvinnokollektivet i Louises fantasi om en stundande ny era.⁶⁹ Adrienne Rich karakteriserar lesbiskheten som ömsesidigt stöd inför den manliga hegemonin som möjliggör att kvinnor tillsammans kan stå emot patriarkatet.⁷⁰ Rosenberg förstår Richs beskrivning som en motståndshandling som förenar kvinnor utan att radera skillnaden mellan dem och beskriver denna kvinnoidentifikation som ”en energikälla och en väv av mångfaldiga relationer mellan kvinnor.”⁷¹

Griselda Pollock påtalar hur klass och kön möts i modernitetens rum på sätt som definierar köns positioner inom blickens sexuella ordning. Hon menar att moderniteten skapade rum för sexuellt utbyte samtidigt som dess platser strukturerade sexualiteten inom den existerande köns- och klassordningen. Flanören som inkognito kan gå omkring och titta identifieras uteslutande som man och genom hans blick på staden och massorna artikuleras och produceras manlig sexualitet. Kvinnor, konstaterar Pollock, besatt inte samma rätt att ”titta, att stirra, särskåda och betrakta.”⁷²

Teatern framträder som ett av modernitetens rum för sexuellt utbyte, också i fråga om sexuella minoriteter. Kekki konstaterar att teaterkonsten dras till det queera i sin egenskap av onaturlighetens konst, eller det perversas konst som ifrågasätter kategorier för naturlighet.⁷³ Under rättegången mot Wilde identifieras teatern som mötesplats för manliga homosexuella och Kekki konstaterar att uppsättningen av *Salomé* på Nationalteatern i Helsingfors hade en sammanförande betydelse för den homosexuella kulturen i staden.⁷⁴ I fråga om queer finländsk dramatik under perioden nämner han Willmans produktion och konstaterar att finsk gay- och lesbisk teaterhistoria existerat som både dold närvaro och öppen hemlighet på teatrarna, men att den till stora delar fortfarande är outforskad.⁷⁵ Svaret på vad som varit dolt och inte i fråga om samkönad

67 Se Faderman 2003, 94.

68 Se Paqvalén 2021, 45.

69 de Lauretis 2007, 181.

70 Rich 1980, 648.

71 Rosenberg 2003, 86.

72 ”to look, to stare, scrutinize or watch.” Pollock 2003, 100. Översättning: SA. Se även Pollock 2003, 98–99.

73 Kekki 2010, 34.

74 Kekki 2010, 61, 235. Se även Mäkinen 2001, 41–54.

75 Kekki 2010, 49, 60.

passion varierar dessutom från en tid till en annan, från en grupp till en annan och inom en och samma publik.”⁷⁶ Den lesbiska närvaron i Olssons tidiga dramatik har inte uppmärksamats i forskningen tidigare och dess reception inom den lesbiska kulturen i Helsingfors i slutet av 1920- och början av 1930-talet är inte kartlagd.

Medvetenheten om teatern som politiskt och erotiskt rum är alltså framträdande i *Det blåa undret* medan koncentration på den kvinnliga huvudkaraktären som förekommer så ymnigt i *S.O.S.* fått en mer tillbakadragen funktion. Ändå förekommer de erotiskt kontemplativa ögonblicken som låter den implicita åskådaren dörja vid den sceniska kroppen i stunder då Louise uttrycker förtvivlan, vrede, extas eller försjunknenhet i sig själv. De hänfödda och förälskade kvaliteterna som frekvent förekommer i blicken på Maria i *S.O.S.* har därtill förflyttats till Edlas blick på Louise. Hon konstrueras som den kvinna som ser på en kvinna och genom henne blir Louise både subjekt och objekt för lesbiskt begär. Genom Edla skapas alltså konstruktionen en kvinna som ser på en kvinna som ser på en kvinna med begär.

I *Det blåa undret* undersöker Olsson samkönade identifikationer och homosexuella objektval i relationen mellan en borgerlig kvinna och en grupp arbetarkvinnor. I sitt tredje skådespel går Olsson längre i skapandet en diskurs där sexuella handlingar mellan kvinnor representeras och betecknas som begär än tidigare. Edla och Elvira blir en dubbel representation av begärsobjektet i form av moder-maka jämte älskarinna-beundrarinna. Genom dem riktas Louises begär både till en auktoritär äldre kvinna, som hon står i en socialt undergiven position till, och till en ung naiv kvinna, som tillåter ett aktivt sexuell beteende hos henne och uppvisar begär till henne.

Det kollektiva perspektivet blir en del av skapandet av en lesbisk diskurs i pjäsen. Sue-Ellen Case konstaterar att den lesbiska representationen innebär ett motstånd till det manliga begärets objektifiering samtidigt som den dristar sig till att appropriera mannens sexuella territorium. Därtill har det lesbiska subjektet tillgång till intimt stöd från andra kvinnor och besitter styrka genom sin kvinnoidentifierade kultur.⁷⁷ Louise söker en utvald familj bortom sin borgerliga bakgrund hos arbetarkvinnorna. Det är med kvinnokollektivet hon förenas i den symboliska vigselakten och tillsammans som de ska motstå mansväldet.

Samtidigt som Edla begär Louise bejakar hon hennes ideal som sammanfaller med den dramatiska poetiken; lesbisk erotik, kvinnlig kamp och gemenskap och politisk-estetisk-andlig vision. Visionen relaterar till den kreativa kraft som utlöses av den kvinnliga huvudkaraktärens patriarkala vrede i brottet med den incestuösa borgerliga dotter- och systerrollen. Denna kraft låter henne skapa en ny kvinnlig identitet genom identifikationen med- och begäret till arbetarkvinnorna. Den förlösta kreativa potentialen syftar självreflexivt till det dramatiska verket. På detta sätt blir den geometriska fängelsebilderna med sin livmodersymbolik en representation av den lesbiska diskursens plats på teatern.

⁷⁶ Se Sinfield 1999, 19.

⁷⁷ Case 1988, 76.

Representation av lesbisk subjektivitet genom blicken

Olsson skapar plats för en kvinna som ser på en kvinna med begär i sin tidiga dramatik. Hon konstruerar den implicita åskådaren ur ett perspektiv som är koncentrerat på två kvinnor. Denna blick ändrar villkoren för vad som kan representeras på teatern. Hennes implicita kvinnliga åskådare med lesbiska drag motstår den manliga blicken genom att bejaka åskådarpositionens både aktiva och passiva drag. Som ideal åskådare besitter hon förmågan att avslöja det skenbara i de normativa sätten att se på verkligheten, på kroppar, kön – och teater.

Blicken i Olssons tidiga dramatik leker med seendets och teaterns konventioner på ett sätt som utmanar paradigmen kvinnlighet-passivitet och manlighet-aktivitet genom konstruktionen av ett kvinnligt subjekt som aktivt ser och begär samtidigt som hon identifierar sig med bilden, begär att bli begärd och ser sig själv. Detta utökar de positioner som erbjuds också icke-lesbiska kvinnliga åskådare. Hollinger konstaterar att ”lesbiska representationer erbjuder alla kvinnliga åskådare en radikal åskådarposition oberoende av deras sexuella identitet.”⁷⁸

Olssons pjäser stannar upp vid mötet mellan åskådare och skådespelare i stunder av erotisk kontemplation. Hon utvecklar expressionismens koncentration och den modernistiska teaterns aura i lesbisk riktning. Den föreställda kvinnliga skådespelarens förkroppsligande av texten accentueras genom iscensättningen av hennes närvaro och själv. Olsson intresserar sig för det som överskrider fiktion och representation till förmån för det materiella på ett sätt som fokuserar blicken på den sceniska kroppen. Den kvinnliga kroppen görs tillgänglig för kvinnor snarare än för män. Den lesbiska representationen motstår den manliga objektifieringen av kvinnan samtidigt som den utmanar det manliga sexuella territoriet – den motsäger den heterosexuella hegemonin och det patriarkala antagandet att män har rätt till kvinnor och deras kroppar.⁷⁹

Den kvinnliga kroppen är enligt de Lauretis grundläggande för det lesbiska begäret och syftar till fantasin om berövande. En kvinna som ser på en kvinna blir därför en iscensättning av förlusten och återupptäckten av den kvinnliga kroppen. Här sker en glidning mellan mammans kropp, den egna, och en tredje kvinnas kropp. Genom tillgången till en annan kvinnas kropp får subjektet tillgång till sin egen kropp och livlighet igen. Den aktiva kvaliteten i den lesbiska sexualiteten låter den lösa och överskrida oidipuskomplexet som i Olssons variation handlar om flickans vilja att rivalisera med fadern om den erotiska tillgången till modern och överföra sitt begär till det primära objektet till andra kvinnor och sig själv.

I *Det blåa undret* presenterar Olsson lesbiskhet som kollektiv gemenskap och politiskt motstånd. Det lesbiska begäret omfattar identifikation med ett kvinnokollektiv och den kvinnliga huvudpersonen framställs som både subjekt och objekt för lesbiskt begär. Liksom i *S.O.S.* föregås konstruktionen av det lesbiska subjektet av dekonstruktionen

78 “[...] lesbian representations offer a radical spectatorial position to all female viewers regardless of their sexual identity.” Hollinger 2012, 133. Översättning till svenska: SA.

79 Se Case 1988, 75, 79.

av den borgerliga dotterrollen. Den patriarkala vrede som den kvinnliga huvudpersonen uttrycker och det fadermord hon begår när hon bejakar sitt lesbiska begär frigör en kreativ potential som hon använder för att förverkliga sin politiskt-andliga-estetiska vision – en vision och kraft som självreflexivt syftar till den dramatiska poetiken och den konstnärliga processen.

Samtidigt undviker Louise och Maria liksom Kristina i *Hjärtats pantomim* mannen och avvisar heterosexualiteten. I stället för att definiera kvinnan i relation till mannen konstruerar Olsson en kvinna som är förmögen till subversiva politiska handlingar, själv-transformation och aktivt sexuellt begär. Den transcendens som den implicita åskådaren begär i den andra kvinnan begär hon också i sig själv. Här utnyttjar Olsson det autoerotiska och självreflexiva draget i skopofilin; möjligheten att se sig själv som finns i den erotiska kontemplerationen.

Grunden för den metateatrala dramaturgiska strategi som skapar en plats för en kvinna som ser på en kvinna läggs i debutdramat. Här förekommer intresset för blick och seende inledningsvis i självreflexiva effekter som bryter illusionen och undersöker teaterns och verklighetens essens, sedan låter Olsson kvinnan se på mannen, och mot slutet konstrueras den implicita åskådaren som utmärks av lesbiskt begär. I *S.O.S.* är erotisk kontempleration närvarande under hela pjäsen som firar den implicita åskådarens begär till den kvinnliga huvudkaraktären-den kvinnliga skådespelaren. I *Det blåa undret* hänger sig Olsson mindre åt skopofili. I stället är hon i högre grad medveten om att representationen av lesbisk subjektivitet äger rum på en kollektiv plats och undersöker denna performativa akt som politiskt motstånd.

Att skapa plats för en lesbisk blick blir i Olssons tidiga dramatik en både kärleksfull och subversiv handling. Hon är i tilltagande grad medveten om att hon skapar denna åskådarposition på offentlig plats mitt i en stor människosamling. Det blir också en del av njutningen – att triumferande och begärligt se på en annan kvinna på den plats som varit förbehållen män och deras begär till- och bilder av kvinnor alltsedan antiken. Denna akt är en återappropriering av den kvinnliga kroppen och det kvinnliga begäret. Den lesbiska blicken besitter möjligheten att förändra upplevelsen av självet och det är denna transformativa potential som Olsson utvecklar.

Sofia Aminoff är dramatiker, dramaturg och översättare. Hon skriver en doktorsavhandling om begär och dramaturgi i Hagar Olssons dramatik.

Källor

Skönlitteratur

Olsson, Hagar. 1962. *Tidig dramatik*. Helsingfors: Schildts.

Litteratur

- Bleeker, Maaïke. 2008. *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. New York: Palgrave Macmillan.
- Butler, Judith. 2007. *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion*. Övers. Suzanne Almqvist. Göteborg: Daidalos.
- Case, Sue-Ellen. 1988. *Feminism and Theatre*. Basingstoke: Macmillan.
- Faderman, Lillian. 2003 (1991). *Odd Girls and Twilight Lovers. A History of Lesbian Life in Twentieth-century America*. New York: Columbia University Press.
- Hermansson, Gunilla. 2016. "Picture – Word – Scream. Hagar Olsson and the Art of Tomorrow". *Joutsen / Svanen 2016*, 24-43. <https://doi.org/10.33346/joutsensvanen.114268>
- Hollinger, Karen. 2012. *Feminist Film Studies*. New York: Routledge.
- Holmström, Roger. 1993. *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920–1945*. Esbo: Schildts.
- Hyttinen, Elsi. 2012. *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja. Elvira Willmanin kamppailu työläiskirjallisuuden tekijyydestä vuosisadanvaihteen Suomessa*. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-4940-3>
- Kekki, Lasse. 2010. *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Toim. Pia Livia Hekanaho & Jarmo Haapanen. Turku: Eetos. <https://eetos.org/2012/10/02/eetos-9/>
- Knutsson, Ulrika. 2004. *Kvinnor på gränsen till genombrott. Gruppträtt av Tidevarvets kvinnor*. Stockholm: Bonniers.
- de Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender. Essays theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa. 1991. "Film and the visible". I Bad-Object-Choices (ed.). *How Do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press.
- de Lauretis, Teresa. 1994. *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa. 2007. *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*. Urbana: University of Illinois Press.
- de Lauretis, Teresa. 2008. *Freud's Drive. Psychoanalysis, Literature and Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mulvey, Laura. 1989. "Visual pleasure and narrative cinema". I Laura Mulvey. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press. Först publicerad i *Screen* 1975.
- Mäkinen, Helka. 2001. *Elli Tompuri. Uusi nainen ja punainen diiva*. Helsinki: Yliopistopaino. <http://urn.fi/URN:ISBN:951-45-9873-3>

- Tolonen, Sirkka. 1983. *Uhrin tietä uuteen ihmisyyteen: rakenteen, henkilökuvauksen ja ajatusmaailman ekspressionismia Hagar Olssonin näytelmissä Det blåa undret (1932) ja Lumisota (1939)*. Kotimaisen kirjallisuuden lisensiaattitutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto. (Opublicerat.)
- Orsmaa, Taisto-Bertil. 1976. *Teatterimme käänne. Ekspressionismi suomalaisessa teatterissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Paqvalén, Rita. 2021. *Queera minnen. Essäer om tystnad, längtan och motstånd*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Pollock, Griselda. 2003 (1988). *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge.
- Power, Cormac. 2006. *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Glasgow: University of Glasgow. <https://theses.gla.ac.uk/id/eprint/3428>
- Rich, Adrienne. 1980. "Compulsory heterosexuality and lesbian existence." *Signs* 5:4, 631–660. <https://doi.org/10.1086/493756>
- Rosenberg, Tiina, 2000. *Byxbegär*. Stockholm: Alfabetanamma.
- Rosenberg, Tiina. 2003. *Queerfeministisk agenda*. Stockholm: Atlas.
- Rosenberg, Tiina. 2018. *HBTQ spelar roll. Mellan garderob & kanon*. Stockholm: Leopard.
- Seppälä, Mikko-Olavi. 2016. "S.O.S. – A pacifist intervention in Helsinki 1929. The intercrossing of modernism and socialism." *Nordic Theatre Studies* 28:1, 39-49. <https://doi.org/10.7146/nts.v28i1.23971>
- Sinfield, Alan. 1999. *Out on Stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.