

# Hur gestaltas kvinnors sociala handlingsutrymme genom karaktären Maria?

**Episka perspektiv på Hagar Olssons pjäs *S.O.S: save our souls*.**

Av: Kim Auvinen

Handledare: Christina Svens

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

Kandidatuppsats 15 hp

Litteraturvetenskap | höstterminen 2020



## **Abstract**

*How is women's social space of action shaped by the character Maria?*

*Epic perspectives on Hagar Olsson's play S.O.S: save our souls.*

This study explores how the design of women's social space of action is presented in Hagar Olsson's play *S.O.S: Save our souls* (1928). The focus of the study is on the female main character of the play, Maria. The analysis model consists of close reading with the play's melodramatic elements as a starting point. The theoretical framework for the study is the epic theater tradition where Bertolt Brecht has an important influence. The study shows that there is an existing deficiency condition regarding women's social space of action. This design interprets as a space where women's happiness and freedom experiences as difficult to access. There is also a critique towards this design through Maria and her actions. The critique is targeted towards long-standing social constructions. However, it should be pointed out that the play takes place in a bourgeois environment. Therefore, the design of the space as well as the critique targets towards this environment. The study also shows that Maria's actions combined with the play opens up for a possible new space where contemporary bourgeois women allows to act beyond their expectations. This design creates a possibility for women to follow their own way to happiness.

## **Nyckelord**

Hagar Olsson *S.O.S-Save our souls*, Bertolt Brecht, episk teater, distansering.

## **Key-words**

Hagar Olsson *S.O.S-Save our souls*, Bertolt Brecht, epic theatre, distancing.

## Innehållsförteckning

Inledning .....	3
Syfte och frågeställningar .....	4
Hagar Olsson i Finland.....	4
Tidigare forskning.....	6
Teori.....	8
Bertolt Brecht och den episka teatern .....	8
Skillnader mellan episk teater och dramatisk teater.....	9
Den episka teatern och distansering.....	10
Metod.....	11
Melodramatiska inslag.....	12
Utvalda melodramatiska utgångspunkter.....	13
Analysmodell .....	13
Analys.....	14
FÖRSTA AKTEN.....	14
Kort summering .....	14
Maria och Väninnan.....	14
ANDRA AKTEN.....	19
Kort summering .....	19
Maria och Patrick.....	20
MELLANSPELET.....	22
Kort summering .....	22
Maria i mellanspelet.....	22
TREDJE AKTEN.....	25
Kort summering .....	25
Maria och Fadern .....	25
Maria och Patrick.....	27
FJÄRDE AKTEN .....	28
Kort summering .....	28
Maria återvänder-slutet av pjäsen .....	29
Avslutning.....	31
Kort utblick.....	33
Referenslista.....	34

## Inledning

De avantgardiska konströrelserna och människors reaktioner på samhället som växte fram under 1800–1900-talen är en tidsperiod som väcker ett stort intresse hos många idag. Oroliga politiska världslägen kombinerat med olika nya influenser inom kulturområdet påverkade varandra. Finland var ett av flera länder som var hårt drabbat av krig och oroligheter kring sekelskiftet. I denna oroliga tid tog finlandssvenska modernister plats där teater och litteratur till stor del präglades av längtan efter frihet. Hagar Olsson (1893–1978) var en av de verksamma finlandssvenska modernisterna under 1900-talets första hälft. Olsson sägs ha haft stor betydelse för andra modernister och för kulturområdet i stort. Elmer Diktonius, Rabbe Enckell och Edith Södergran är några exempel på andra finlandssvenska modernister som har fått stor uppmärksamhet. Till skillnad från dem har Olssons författarskap och verk inte uppmärksammats i lika stor utsträckning. Framförallt är forskningsfältet kring Olssons pjäser bristfälligt och det är på sin plats att uppmärksamma detta.

Även om Olsson förknippas med modernismen och de nya influenserna förhöll hon sig också i hög utsträckning till teaterns rådande dramatiska konventioner. Det gjorde däremot inte Bertolt Brecht (1898–1956) som likt Olsson förknippas med modernismen. Brecht hade stor betydelse för teatern under sekelskiftet och var förespråkare för den episka teatertraditionen, vilken skiljer sig från den dramatiska teatertraditionen. Olssons pjäs *S.O.S Save our souls* (1928; hädanefter *S.O.S*) är mångsidig och rik på uppslag. När jag läste pjäsen för första gången slogs jag av dess med pjäser skrivna av svenska dramatiker från 1880-talet. En stor del av likheterna rör förekomsten av melodramatiska inslag. Olssons pjäs tycks alltså förhålla sig till de melodramatiska konventioner likt pjäserna från 1880-talet. Samtidigt tycks pjäsen även innehålla inslag som är typiska för den episka teatern. Den kombinationen väcker en nyfikenhet hos mig. Därför finner jag det särskilt intressant att förankra en analys av Olssons pjäs i en brechtiansk teoriram.

*S.O.S* består av fyra akter med ett mellanspel och utspelas i en borgerlig miljö. Till skillnad från akterna som är bundna till tid och rum rör sig mellanspelet bortom tid och rum. Fokus för den här uppsatsen riktas mot huvudkaraktären Maria som längtar efter att bli lycklig och få ett friare liv likt hennes väninna. Vägen till lycka kantas av hinder däribland Marias sociala förutsättningar och förväntade roll som kvinna. När en man, Patrick som är efterlyst, söker upp Maria och ber om hennes hjälp är det fred och frihet som är målet för honom. Maria ställs inför olika val där hon bland annat tvingas välja mellan att hjälpa mannen och sin egen väg till frihet eller att vara lojal mot sin osympatiske far. Maria följer sin inre övertygelse fram till lycka. Detta innebär att hjälpa Patrick och gå emot sin far, vilket även

gör att hon övervinner sina tidigare rädslor. Trots Marias intentioner betraktas hennes handlingar som brottsliga och Fadern anger henne för polisen. Pjäsen avslutas med att polisen anhåller Maria på grund av att hon har skyddat Patrick och också varit inblandad i hans brottsliga affärer.

## **Syfte och frågeställningar**

Då Olssons pjäser inte har uppmärksammats i samma utsträckning som hennes romaner och tidskrifter vill jag pröva att undersöka pjäsen *S.O.S.* Syftet med den här uppsatsen är att utforska vilket socialt handlingsutrymme som skrivs fram för kvinnor i pjäsen. Detta utrymme undersöks genom huvudkaraktären Maria. Analysens fokus ligger dock bortom karaktärgestaltningen av Maria. I förlängningen riktas intresset mot vilket socialt handlingsutrymme som skapas genom att relatera Marias handlingar till pjäsens händelseförlopp. Den övergripande frågeställningen rör hur det sociala handlingsutrymmet för samtidens kvinnor gestaltas genom Maria och händelseförloppet i *S.O.S.* Följande frågor blir aktuella.

- Hur handlar Maria vid avgörande val? (Vad gör hon, vad gör hon inte?)
- Förändras handlingsutrymmet under pjäsen, i så fall hur?
- Är det möjligt att urskilja kritik mot samhället genom pjäsens innehåll, i så fall hur?

## **Hagar Olsson i Finland**

Olsson var verksam i en tid och ett land som påverkades både av tidigare och aktuella krig och oroligheter. Det finns därför relevans att redogöra för under vilka yttre omständigheter som Olsson befann sig i. Följande avsnitt ger en kort historisk tillbakablick på Finland och Olssons författarskap. Den här undersökningen avser inte att undersöka Olsson biografiskt. Jag anser att biografiskt underlag inte bidrar till den här uppsatsens ansats. En medveten begränsning har därför gjorts för att undvika detta.

Litteraturforskaren Michael Ekman ger en historisk genomgång av hur Finland drabbades av oroligheterna runt sekelskiftet. Under år 1918 lämnades Finland med starka motsättningar efter revolutionsförsöket. Landet kom att befinna sig i en mellankrigstid under en lång tid framöver. Det finska inbördeskriget fortsatte på andra sätt än tidigare. Den perioden har senare benämnts som ”första republiken”. Det fanns en klyfta mellan segrarare och förlorare, och motsättningen tenderade att öka när det gällde klyftan mellan officiell och undertryckt kunskap. Ekman kallar det för historiens fram- och baksida. Kulturområdet

dominerades likt det politiska området av den borgerliga offentligheten. Trots den dominansen rymdes det även kraftiga motsättningar mellan vänster och högergrupper.<sup>1</sup> Samma år som revolutionsförsöket i Finland, dvs. 1918 började Olsson som teaterkritiker i *Dagens press* och för ny dramatik var Olsson den viktigaste personen i Finland. Olsson introducerade bland annat Pär Lagerkvist, Luigi Pirandello och Eugene O'Neill.<sup>2</sup> Under 1920-talet drabbades Finland av depression och runt 1930-talet befann sig Finland i en ny politisk krisperiod.<sup>3</sup> I Olssons programartiklar från det första numret av *Ultra* år 1922 deklarerar hon sin syn på konst som ett livsbehov. Olsson förespråkade en odogmatisk universell konst som riktades mot en ny generation. Där Finland närmade sig Europa och världen. *Ny Generation* är även namnet på Olssons samling essäer från 1925.<sup>4</sup>

Litteraturforskaren Eva Kuhlefeldt beskriver Olsson som en personifiering av modernismen. Kuhlefeldt nämner att Olsson var högaktad och beundrad av sina kollegor, vilket sällan nämns<sup>5</sup> Kulturskribenten Jörn Donner beskriver kärnan i Olssons dramatik. Donner menar att den rör sig kring frågan om den rätta vägen, och att dramatiken på ett lidelsefullt sätt kan utspelas sig i olika miljöer.<sup>6</sup> Brecht har använt egenskaper som intellektuell när han har skrivit om Olsson i sin dagbok. Att hamna Olsson tenderade i det lidelsefulla beskrivs som rimlig.<sup>7</sup> Detta är nämnvärt eftersom Brechts episka teatertradition är den teori som används i den här uppsatsen. Olsson nämns tillsammans med Runar Schildt av Ekman som två viktiga dramatiker under 1920-talet.<sup>8</sup> Det är anmärkningsvärt att Olsson inte har fått eller får mer uppmärksamhet med tanke på vilket inflytande hon tycks ha haft under sin verksamma tid.

Olsson pjäser *Hjärtats Pantomim* (1927), *S.O.S* (1928) och *Det blåa undret* (1931) tillhör 1920-talets arv. Donner beskriver dem som historiska stycken som skildrar tidsperiodens oroligheter. Ord som Folkförbundet, Paneuropa, expressionism, fascismen, futurismen var samtliga aktuella. Pjäserna skapade diskussionerna vilket även var syftet.

---

<sup>1</sup> Michael Ekman (red.), *Finlands svenska litteratur 1900–2012*, Svenska litteratursällskapet i Finland, (Helsingfors: Atlantis, 2014). s. 84.

<sup>2</sup> Ekman 2015 s. 164.

<sup>3</sup> Ekman 2014, s. 87.

<sup>4</sup> Ekman 2014, s. 129.

<sup>5</sup> Eva, Kuhlefeldt, *Dekadens och queer i Hagar Olssons tidiga prosa*, doktorsavhandling (Helsingfors: Helsingfors universitet 2018), s. 12.

<sup>6</sup> Donner, Jörgen, ”Ett stycke historia” i *Tidig dramatik* (Litteraturbanken, 1962), s. 23.

<sup>7</sup> Bertolt, Brecht, ”Dagboksanteckningar” ur *Exil, Sezuan & Cigarrer*, red Ulf Peter Hallberg, Symposium, 2002, s 27-37. s.36.

<sup>8</sup> Ekman 2014, s. 164.

Pjästexterna är till stor del tydliga, men inte till fullo. Det är först när pjästexterna omsätts på teatern som de görs rättvisa, i det ögonblickliga som inte kan återges i efterhand. Donner anser att en läsning av pjästexterna fodrar att läsaren har en förmåga till skapande inbillning.<sup>9</sup> Olssons pacifistiska pjäs *S.O.S.* upprörde många och mottogs generellt bättre i Finland än i Sverige. Att flertalet av Olssons pjäser inte riktigt nådde fram till teaterscenen kan ha berott på en bristande teatererfarenhet från hennes sida. Men Ekman poängterar som tidigare skrivet, att Olsson trots det har haft stor betydelse för teatern i Finland. Inte minst som visionär bidrog hon med internationella impulser.<sup>10</sup> Olssons verk benämns som idélitteratur. Författaren Jonas Ellerström menar att en psykologisk realistisk läsning med krav på karaktärgestaltning av Olssons romaner, noveller och pjäser inte gör dem rättvisa.<sup>11</sup> Den här undersökningen följer Ellerströms inrådan och avser att vända sig bort från en psykologisk realistisk läsning av Olssons pjäs. Tidigare studier och forskning gällande Olssons dramatik är sparsam. Däremot har jag funnit forskning som behandlar Olssons romaner som kan ha relevans för den här undersökningen. Den redogörs för i nästkommande avsnitt där de delar av denna forskning som bidragit till min analysmodell presenteras.

## Tidigare forskning

Kuhlefeldt har studerat Olssons författarskap och beskriver Olsson som svårplacerad. Kuhlefeldt menar att det kan grunda sig i att Olsson rörde sig mellan olika utgångspunkter. Olsson var pionjär för den finlandssvenska modernistgeneration, en internationell förespråkare för kvinnlig modernism, fanbärare för den ”Nya kvinnan” och representant för samtiden. Forskningen som har bedrivits har till större del knutit an till Olssons kulturpolitiska åsikter och biografiskt material.<sup>12</sup> Forskningen kring Olssons prosatexter utifrån feministiska perspektiv är relativt omfattande idag och det är där Kuhlefeldt gör avstamp i sin avhandling. Avhandlingen undersöker framskrivandet av kvinnliga romanfigurers könsöverskridning, dess funktion och vilken dialog detta för med samtiden. centrala begrepp för studien är queer och dekadens.<sup>13</sup> Avhandlingen behandlar Olsson tidiga romaner, *Lars Thorman och döden* (1916), *På Kanaanexpressen* (1929), *Det blåser upp till storm* (1930) och *Chitambo* (1933). Hon utgår ifrån debutromanen *Lars Thorman och döden* för att utreda hur den gestaltade återfinns i de resterande tre romanerna. Läsningen sätts sedan i relation till hur gestaltningen

---

<sup>9</sup> Donner 1962, s. 7.

<sup>10</sup> Ekman 2014 s. 164.

<sup>11</sup> Litteraturbanken, *Hagar Olsson*, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/OlssonHagar> [hämtad 2021-01-02]

<sup>12</sup> Kuhlefeldt 2018, s. 11.

<sup>13</sup> Kuhlefeldt 2018, s. 12–14.

sammanstämmer med sekelskiftets syn på kön. Kuhlefeldt menar att dekadensen finns med som en röd tråd i Olssons romaner och att samtliga romaner problematiserar föreställningar kring kön. Avhandlingen rör tematiska aspekter som avser att belysa det performativa i romanerna, vilket innebär att Kuhlefeldts läsningar undersöker hur karaktärerna skapar sig själva genom handlingar, föreställningsvärld, förebilder och genom sina relationer till de övriga karaktärerna. Kuhlefeldts slutsats är att karaktärerna i romanerna, utan att vara tragiska, inte förmår förändra något. De upplevs vara insnärjda i sina förväntade roller. Däremot upplevs karaktärerna bidra till att vidga perspektivet där läsaren för ett kort ögonblick ges en bild av något alternativt, bortom det kända.<sup>14</sup>

Olsson är inte ensam om att ha skapat texter där karaktärer och händelseförlopp gestaltar konstruktioner som är i behov av förändring. Det finns likheter med Olssons karaktärer och pjäskaraktärer från svensk 1880-tals dramatik, exempelvis mellan den kvinnliga karaktären Maria i *S.O.S* som står i fokus i den här uppsatsen, och Berta i Yvonne Lefflers *Sanna kvinnor* (1883). Litteraturvetaren Birgitta Johansson Lindhs forskningsprojekt behandlar några av 1880-talets svenska feministiska dramatikers pjäser. Hon undersöker pjäserna utifrån dess melodramatiska utgångspunkter. Fokus riktas mot de kvinnliga huvudkaraktärerna i Lefflers, Victoria Benedictsson och Alfhild Agrells i pjäser.<sup>15</sup> Pjäserna berör genusnormer, det borgerliga äktenskapet och kärlek. Skuld är centralt för intrigerna där pengars roll har stor betydelse. Det var vanligt förekommande yttre handlingar för pjäser som spelades både före år 1880 och efter. Ytterligare en gemensam nämnare mellan de tre dramatikererna är de normbrytande kvinnliga huvudkaraktärerna. Samtliga bryter mot borgerliga kvinnoideal.<sup>16</sup> Johansson Lindh menar att de kvinnliga huvudkaraktärerna i pjäserna ifrågasätter både patriarkala strukturer och idealismens moraliska diskurs.<sup>17</sup> För min undersökning har jag funnit relevans i Johansson Lindhs användning av de melodramatiska inslagen En utförligare redogörelse för melodramatiska inslag och hur de tillämpas i den här analysen redogörs för under avsnittet för metod. Innan dess presenteras den brechtianska teoriram som bildar utgångspunkt för min analys. En analys av Olssons pjäs fodrar ett öppet förhållningssätt vad gäller perspektiv, inte minst eftersom Olsson hade många olika utgångspunkter.

---

<sup>14</sup> Kuhlefeldt 2018, s.267–272.

<sup>15</sup> Birgitta Johansson Lindh, *Som en vildfågel i en bur: identitet, kärlek, frihet och melodramatiska inslag i Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons och Anne Charlotte Lefflers 1880-talsdramatik*, (Göteborg: Makadam förlag, 2019), s.36.

<sup>16</sup> Johansson Lindh 2019, s.17.

<sup>17</sup> Johansson Lindh 2019, s. 36.



## Teori

Uppsatsen tillämpar den episka teater teorin, vilken skiljer sig från den dramatiska teater teorin. Brecht beskrivs av litteraturvetaren och dramaturgen Per-Arne Tjäder som en av sekelskiftets viktigaste dramatiker och teatermän. Brecht hade en stor betydelse för teatern under 1900-talet.<sup>18</sup> Nedan följer en redogörelse för Brechts tankegångar om den episka teater traditionen. Vidare förklaras skillnader mellan den dramatiska och den episka teater traditionen. Slutligen förklaras begrepp som är centrala för den episka teatern och dess betydelse för den här uppsatsen och analysen.

### Bertolt Brecht och den episka teatern

Med expressionismen som utgångspunkt var Brecht kritisk mot det klassiska dramat såväl som den psykologiska realismen och dess inlevelseestetik.<sup>19</sup> Han tog dock även avstånd från expressionismen i sökandet efter sitt eget uttryck. Apokalyptiska känslor kombinerat med det allmänt mänskliga var typiska drag för det expressionistiska dramat där huvudkaraktärens uppfattning om världen gestaltades. Expressionismen kan ses som en reaktion på samtiden, framförallt inom den tyska teatern. Avståndstagande mot borgerligheten är en central ståndpunkt för expressionisterna.<sup>20</sup> Brecht var likväl ett barn av modernismen och ett exempel på hur påverkad och medveten en modernist kunde vara av traditioner. Likt Olsson förknippas Brecht alltså med modernismen. Brecht hade även ett anarkistiskt förflutet och i mitten av 1920-talet tog han ställning för marxismen.<sup>21</sup>

Brechts kritik mot det klassiska dramat och den psykologiska realismens inlevelseestetik var hans viktigaste utgångspunkt. Brecht ansåg att den psykologiska realismen vände sig mot åskådarens individuella känslor. Det resulterar enligt Brecht i att åskådaren blir passiv, då denna bjuds in till att betrakta världen som den är. Den psykologrealistiska teatern gör att den kroppsliga identifieringen av det som gestaltas på scenen blir rogivande för åskådaren. Det sociala sammanhanget försvinner då i form av identifikation för åskådaren och stannar där.<sup>22</sup> Han vände sig mot det klassiska dramas slutna form, vilket var en utgångspunkt som han delade med många andra teatermodernister. Brecht skiljde sig dock från många andra modernister då hans världsbild utgick ifrån ett marxistiskt synsätt från slutet av 1920-talet.<sup>23</sup> Den episka teatern är inte realistisk trots att den kan visa

---

<sup>18</sup> Per Arne Tjäder, *Fruktan, medkänsla och kritisk distans*, (Lund: Studentlitteratur, 2001), s. 172.

<sup>19</sup> Tjäder 2001, s. 174.

<sup>20</sup> Tjäder 2001, s. 148–149.

<sup>21</sup> Tjäder 2001, s. 174.

<sup>22</sup> Tjäder 2001, s. 174.

<sup>23</sup> Tjäder 2001, s. 174.

bilder av världen. Brechts tanke drogs mer åt att teatern skulle visa modeller av världen.<sup>24</sup>

Teatern skulle enligt Brecht vara en plats där åskådaren var mer aktiv. Den aktiva åskådaren skulle uppmuntras att kritiskt granska det som gestaltades på scenen.<sup>25</sup>

Olssons pjäs är mer realistisk än Brechts tänkta modeller av världen på teatern. Trots det finns det flera skäl att pröva den episka teaterteorin på *S.O.S.* För att klargöra hur den episka teatern skiljer sig åt från den dramatiska teatern följer en sammanfattning av skillnaderna mellan de olika teatertraditionerna.

### **Skillnader mellan episk teater och dramatisk teater**

I Brechts kommentar till operan *Staden och Mahagonnys uppgång* och fall från 1930 redogör han för skillnaden mellan episk och dramatisk teater. Den episka teatern går ifrån den linjära kontinuerliga handlingen, så att handlingen istället kan utspelas i kurvor. Som tidigare har nämnts vill den episka teatern väcka åskådarens aktivitet till skillnad från den dramatiska som förbrukar åskådarens aktivitet och således gör den passiv. Händelserna enligt den episka teatern berättas till skillnad från den dramatiska som förkroppsligar händelseförloppet. Den episka teatern förmedlar kunskap och arbetar med argument och tvingar fram avgöranden. Istället för kunskap förmedlar den dramatiska teatern upplevelser och ger åskådaren tillfälle till känslor. Där den dramatiska teatern inbjuder till inlevelse vill den episka teatern skapa konfrontation och arbetar med argument.<sup>26</sup> Men det ska tilläggas att Brecht själv har poängterat att den episka teatern kan handla om upplevelser och känslor.<sup>27</sup>

Den episka teatern och den dramatiska teatern har olika syn på människan. Människan ses som föränderlig enligt den episka teatern. Processen är viktig och människan drivs fram av insikter. Handlingarna styrs av människans materiella villkor och insikter drivs genom det framåt. Den dramatiska teatern har en mer deterministisk människosyn där människan ses som oföränderlig och dramat riktas mot upplösningen. Världen visas som den är och människan styrs av hens drifter och handlar utifrån vad hen bör göra. Tänkandet kan tolkas som omvänt för de olika teatertraditionerna. Det är samhällsvarat som bestämmer tänkandet för den episka medan tänkandet bestämmer varat för den dramatiska.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Tjäder 2001, s. 178.

<sup>25</sup> Tjäder 2001, s. 175.

<sup>26</sup> Brecht, Bertolt, "Dramatisk och episk teaterform", kommentar till *Staden Mahagonnys uppgång* och fall, 1930.

<sup>27</sup> Tjäder 2001, s. 177.

<sup>28</sup> Brecht, 1930.

För att uppnå syftet med syftet med episka teatern, att väcka åskådaren finns det bland annat olika metoder att tillämpa både i den sceniska gestaltningen och regiarbetet. En viktig del är skapa distans på teatern.

### **Den episka teatern och distansering**

Tjäder betonar att det finns olika metoder för att skapa distans inom den episka teatern. Däribland finns det metoder och effekter som kan upplevas som mer subtila. Begreppet distans har översatts från 'verfremdung' och är likt episk teater ett centralt begrepp för Brecht. Verfremdung kan även översättas till fjärmning.<sup>29</sup> Fortsättningsvis används ordet distans i den här uppsatsen.

Distanseringen skiljer sig åt från den gestaltning eller händelse som upplevs som bekant och naturlig och har för avseende att väcka åskådarens nyfikenhet samt skapa förvåning.<sup>30</sup> Det är inte Brechts tanke från början, distansering tillämpades redan under romantiken. För Brecht förekommer distanseringen i olika sammanhang. Det kan röra sig om den allmänna estetiska inställningen, den episka teaterns dramaturgi, och det kan även gälla konkreta lösningar för regiarbetet.<sup>31</sup> Rent konkret kan distanseringen på scenen komma till uttryck som ett avbrott i handlingen med till exempel en sång eller textade skyltar för att bryta illusionen på scenen. Syftet är att fånga spänningen mellan känsla och distans. Den välbekanta känslan blir utgångspunkten som distansen skapas från. För att möjliggöra distanseringen krävs det således att det existerar något att distansera sig från.<sup>32</sup> Montage och textskyltar är metoder för distansering som blir tydliga att notera. Men det finns andra metoder som kan vara något svårare att märka. Litteraturvetaren Rikard Schönström beskriver hur olika metoder för distanseringen kan komma till uttryck på scenen och i regiarbetet. Två olika viktiga tekniker som Schönström betonar är dels hur de olika elementen för handling i det episka dramat sammanfogas, dels den episka skådespelarens teknik. För skådespelaren handlar det om att spela rollen som demonstratör, berättare eller kommentator.<sup>33</sup> Även Tjäder betonar vikten av aktionerna på scenen när det gäller distanseringen; skådespelarna behöver gestalta sin roll samtidigt som de förevisar den. Skådespelarna är då ett med sin karaktär samtidigt som de kommenterar den. Den distanseringen kallar Brecht för gestus. Syftet är att åskådaren ska uppmuntras till att bli förvånade med ett kritiskt förhållningssätt till aktionerna.

---

<sup>29</sup> Tjäder 2001, s. 175.

<sup>30</sup> Tjäder 2001, s. 175

<sup>31</sup> Tjäder 2001, s. 176.

<sup>32</sup> Tjäder 2001, s. 176.

<sup>33</sup> Rikard Schönström, *En försmak av framtiden: Bertolt Brecht och det konkreta*. (Eslöv: Östlings bokförl. Symposion, 2003), s. 84.

Skådespelarens spel och gestus vill skapa en situation som synliggör det socialt bestämda och personernas inställning. Tanken med gestus handlar om relationen mellan människor. Till exempel är det inte ett klagande av en kungs roll som Brecht vill synliggöra, utan det är den kungliga rollen i förhållande till omgivningen som han avser att synliggöra.<sup>34</sup>

Distanseringen gör det möjligt att se det socialt bestämda i pjäsens handling och synliggör därmed det som kan förändras i samhället.<sup>35</sup> Schönström beskriver distanseringen som ett intellektuellt instrument där aktörerna och dramatiken med ett analytiskt och kritiskt förhållningssätt försöker omgestalta verkligheten.<sup>36</sup>

Dessa begrepp blir användbara för att undersöka vilket tänkbart utrymme som gestaltas utifrån repliker och dialoger i pjäsen. Men även för att ta fasta på huruvida det är möjligt att urskilja kritik mot det gestaltade. Det är även centralt att undersöka om utrymmet förändras i pjäsen. Med hjälp av den episka teaterns tankegångar blir det därför användbart att undersöka hur Maria drivs framåt. Samt om hennes handlingar bidrar till någon förändring för det gestaltade utrymmet i pjäsen.

## Metod

Tidigare har Olssons många olika utgångspunkter och svårigheterna att placera henne inom ett forskningsfält nämnts. Det har framkommit att Olsson hade ett stort politiskt engagemang som även är tydligt i hennes olika verk.

Min avsikt är givetvis att undersökningen av Olssons pjäs *S.O.S* ska genomföras med en rättvis läsning. För att undersöka kvinnors sociala handlingsutrymme för samtida kvinnor genom att ta fasta på karaktärer i relation till pjäsens händelseförlopp krävs det en teoriram som vänder sig bort från psykologisk realism. Detta antagande lämpar sig väl med Ellerström inrådan. Han hävdar att en psykologiskt realistisk läsning med fokus på karaktärsskildringar av Olssons romaner, noveller och pjäser inte gör dem rättvisa.<sup>37</sup> I teoriavsnittet har bland annat Brechts kritik mot den psykologiska realismen och det klassiska dramat nämnts.<sup>38</sup> Detta talar för en tillämpning av en brechtiansk teoriram. Trots det finns det även anledning att undersöka pjäsens dramatiska inslag.

Eftersom jag har upptäckt likheter mellan *S.O.S* och pjäser skrivna av kvinnliga

---

<sup>34</sup> Tjäder 2001, s. 177.

<sup>35</sup> Tjäder 2001, s. 175.

<sup>36</sup> Schönström 2003, s. 28.

<sup>37</sup> Litteraturbanken, *Hagar Olsson*.

<sup>38</sup> Tjäder 2001, s. 178.

svenska dramatiker under 1880-talet hämtas stöd från Johansson Lindhs forskning för min analys. De melodramatiska inslag som förekommer i Olssons pjäs blir särskilt intressanta att kombinera med den episka teatertraditionens teori. De melodramatiska inslagen indikerar att hon förhöll sig till de melodramatiska konventionerna i tiden. Samtidigt tyder andra inslag på att den episka teatertraditionen som vänder sig bort från de melodramatiska konventionerna kan göra en analys av Olssons pjäs mer rättvisa. Innan de melodramatiska utgångspunkterna som är aktuella för den här uppsatsen redogörs för behöver Johansson Lindhs tillämpning av begreppet melodrama förklaras.

### **Melodramatiska inslag**

Melodramatiken fanns redan under 1700-talet och förknippas med borgerliga tragedier. Under 1800-talet fanns melodramat kvar på teaterscener. Genredragen för melodrama ska inte ses som vare sig grepp eller särskilda stildrag för särskilda dramatiker. Det var konventioner för drama och teater som dramatiker behövde förhålla sig till.<sup>39</sup>

När Johansson Lindh undersöker pjäsernas melodramatiska inslag hämtas stöd från forskaren Ben Singers studier som rör den kulturella spridning och genomslag som de melodramatiska inslagen hade på teatern under perioden 1880–1920. Johansson Lindh tillämpar Singers melodramatiska utgångspunkter för att tolka fram motiven identitet, relationer inom familjen och individens frihet.<sup>40</sup> Enligt Johansson Lindh förespråkar Singer melodramat som rörligt, vilket innebär att det står mellan genrer samtidigt som det förhåller sig till dessa. Singer formulerar fem typiska genredrag för melodramat. 1. En appellstruktur för att väcka känslor, 2. Betoning av känslomässiga tillstånd i dramaturgin, 3. Polarisering positioner för dramatiska och moraliska konflikter, 4. Icke-klassiska dramaturgiska mekanismer 5. Visuella effekter. Även om Singer främst är intresserad av film menar Johansson Lindh att hans utgångspunkter har relevans för hennes forskning och väljer att betrakta melodramat som en uppsättning konventioner för teatern.<sup>41</sup> Hon tillämpar åtta melodramatiska inslag i dramats komposition som utgångspunkter för sin forskning.<sup>42</sup> Min analys utgår från Johansson Lindh när det gäller tillämpning av melodramatiska utgångspunkter. Men till skillnad från Johansson Lindhs åtta melodramatiska utgångspunkter utgår jag ifrån fyra melodramatiska utgångspunkter i min analysmodell. Jag gör en nödvändig

---

<sup>39</sup> Johansson Lindh 2019, s. 19.

<sup>40</sup> Johansson Lindh 2019 s. 34

<sup>41</sup> Johansson Lindh 2019, s. 34.

<sup>42</sup> Johansson Lindh 2019, s. 53.

avgränsning eftersom min undersökning har ett begränsat utrymme. Mitt urval av de melodramatiska utgångspunkterna redogörs för nedan.

### **Utvalda melodramatiska utgångspunkter**

Jag har valt ut de melodramatiska inslag som kan bidra till att utforska Marias handlingar i pjäsen. De melodramatiska inslagen studeras för att få syn på hur de bidrar till att gestalta kvinnors sociala handlingsutrymme. Ett kritiskt förhållningssätt till Johansson Lindhs melodramatiska utgångspunkter avgränsar mitt urval. Ett antal av dessa skulle styra bort den här analysen från sitt syfte och dit hör punkter som blir av mer fenomenologisk art samt karaktärsskildringars motiv. Följande fyra utgångspunkter är aktuella.<sup>43</sup>

- Inre kvalitéer ställs mot yttre. Kvinnans inre sanning och trohet kontra sanning mot borgerskapet, pengar och konventioner.
- Motsättande situationer där kvinnan ofta är försatt i offrets position och tampas med en person med maktövertag.
- Uppgörelsescener där den kvinnliga huvudkaraktären gör upp med en antagonist eller högre makthavande.
- Överdriven tillgång till känslor.

### **Analysmodell**

Eftersom det är aktuellt att utforska Marias förändringskurva kombinerat med pjäsens händelseförlopp har jag närläst Marias repliker genom hela pjäsen. Närläsning är en metod som har sina rötter i den litteraturhistoriska inriktningen nykritik. Närläsning som metod lämpar sig väl för undersökningar som vill undvika att tolkningen av en text påverkas av yttre faktorer. Det vill säga närläsning som metod riktar fokus mot det textuella och inte författaren biografiskt. Enligt I.A Richard som förknippas med närläsning minskar risken att bli påverkad av andra kontexter än texten med närläsning som metod. Det ska dock tilläggas att närläsning som metod även har sina begränsningar. Cleanth Brooks, som är en av dem som har vidareutvecklat Richards närläsning som läsart menar att den lämpar sig bäst för kortare texter och diktformer. Risken finns att litteraturen blir separerad från omvärlden när närläsning tillämpas som metod.<sup>44</sup> Eftersom närläsningen som analysmodell kombineras med de melodramatiska utgångspunkterna anser jag att närläsning är ett lämpligt metodval för den här undersökningen. Inte minst eftersom att en närläsning syftar till att fokusera på textinnehållet och inte författaren bakom texten likt den här uppsatsens ansats. Risken att pjäsen blir separerad från omvärlden med närläsning som metod tolkar jag som mycket liten. Uttalanden

---

<sup>43</sup> Johansson Lindh 2019, s. 53.

<sup>44</sup> Andreas & Svedjedal, Johan Schottenius Cullhed, Sigrid Hedberg, (red.), *Litteraturvetenskap I*, Upplaga 1, (Lund: Studentlitteratur,2020), 2020, s. 61–62

kring Olsson tyder på att samtliga texter hon författade var tydligt förankrade i samtiden. Detta kan förstås tolkas som ett vagt antagande. Men en brechtiansk teoriram bidrar även till att minimera risken att isolera tolkningen av pjästexten från omvärlden.

De melodramatiska inslagen används för karaktärsanalysen av Maria. Efter närläsningen av Marias repliker genom pjäsen har de resterande karaktärernas repliker beaktas i relation till Marias repliker och handlingar. Vilket sedan har analyserats i förhållande till pjäsens händelseförlopp. Detta för att få syn på handlingsutrymmet som skrivs fram genom Maria. För att ta fasta på det gestaltade handlingsutrymmet har det även varit nödvändigt att närläsa delar av övriga karaktärers repliker, dvs. framförallt Väninnans, Faderns och Patricks repliker. Analysen diskuteras sedan med hjälp av den episka teatertraditionen.

## **Analys**

Förekomsten av de utvalda melodramatiska inslagen är av varierande omfattning i pjäsens akter. Det betyder att det i vissa fall förekommer ett flertal melodramatiska inslag i de olika analyspunkterna. Analysens olika delar har stor betydelse för varandra. Det finns en genomgående relevans för vad som har skett tidigare för varje akt och händelse. Det förekommer händelser mellan analyspunkterna som inte har analyserats utförligt men som kort redogörs för då de har betydelse för analysen. En kort summering av akterna presenteras även innan analysmaterialet. Analysen presenteras i enlighet med pjäsens kronologiska ordning.

## **FÖRSTA AKTEN**

### **Kort summering**

Den första akten kan delas in i tre delar. Den första delen består till större del av en dialog mellan Maria och Väninnan. Den andra delen omfattas av det första mötet mellan Maria och Patrick där han framträder som en okänd man. Akten avslutas med en dialog mellan Maria och Fadern.<sup>45</sup> Jag har valt att fokusera på dialogen mellan Maria och Väninnan i den första akten, men återkopplar dock till de andra två delarna av akten för att klargöra analysen och reflektionerna.

### **Maria och Väninnan**

Maria och Väninnan befinner sig i Marias hem, i Faderns rum. I rummet finns det bland annat ett foto på en dam och en violin i ett fodral. Det centrala i dialogen är längtan efter frihet. Maris tonfall beskrivs som *brast ur fattningen, eftertänksam, uppriktigt allvar, med ett leende, varmt, omfamnar ömt, står orörlig*. Väninnans repliker har ett dubbelt antal utskrivna tonfall. *Vårdslöst, forcerad ironi, hänsynslös gråt* är några av dem.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Hagar Olsson, *Tidig dramatik*, (Stockholm: Natur & Kultur, 1962), s. 87–109.

<sup>46</sup> Olsson 1962, s. 88-94.

I början av dialogen berättar Väninnan att hon har gått in vid baletten, trots sin mors inrådan. Vilket följs av att hon beskriver sin syn och på sin mor för Maria.

*Väninnan* (hänsynslöst). Den kvinnan bär en vulkan av Ärelystnad och instängd lidelse inom sig! Det är något som aldrig får utlopp. Det har förgiftat henne. Men hon kan inte tåla att jag skulle få ett rikare och friare liv än hon haft. Hon hatar mig, därför att jag är ung och har möjligheter som hon inte har. Det är moderskärleken ser du.<sup>47</sup>

Maria bemöter Väninnan skeptiskt och kallar henne för cynisk. Hon hänvisar till hur förskräckt Väninnans mor kommer att bli. Detta tycks inte bekomma Väninnan, tvärtom, det är snarare hennes syfte att uppröra sin mor. Väninnan försvarar sig och menar att hon har lidit tillräckligt i sitt liv.<sup>48</sup> Genom dialogen framkommer det förväntade samtidigt som Väninnan bryter mot sin mors råd. Det påminner om Johansson Lindhs beskrivning av hur Agrell kombinerade den underordnade och självständiga kvinnokaraktern med egensinnighet som visar ett missnöje mot den orättvisa som ligger till grund för underordningen.<sup>49</sup> Väninnans repliker förstärker missnöjet mot underordningen då hon upplevs som den mer bångstyriga och egensinniga av dem två. Det här exemplet berättar på ett kritiskt sätt om en föreställd konstruktion kring en dotters och kvinnas förväntningar. Det är möjligen en föreställd konstruktion av vägen till lycka genom Modern som framträder. Rent konkret säger Väninnans att hennes mor gav upp sin väg till lycka när hon slutade dansa och att hon inte vill att hennes dotter ska börja dansa. Det är möjligt att Väninnan ser likheter i sin mors väg till lycka med sin egen väg.

Författaren Simone de Beauvoir inleder del två av sin bok med raderna ”Man föds inte till kvinna, man blir det”.<sup>50</sup> Enligt Beauvoirs teori om kön som en social konstruktion konstrueras kön för kvinnan bland annat genom att nära drömmar som innebär att en dotter endast kan bli nöjd om hon skapar ett liv som hon är förberedd för genom sin mor och sin barndom. Även om dottern skulle finna andra vägar förnekar hon dem.<sup>51</sup> Bortom det konkreta om Väninnans historia finns det möjlighet att se kritiken mot den bakomliggande strukturen

---

<sup>47</sup> Olsson 1962, s. 89.

<sup>48</sup> Olsson 1962, s. 88–89.

<sup>49</sup> Johansson Lindh 2019, s. 243.

<sup>50</sup> Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, 2 storocketuppl. (Stockholm: Norstedt, Stockholm, 2012), s.325.

<sup>51</sup> Beauvoir de 2012, s 793.



som har bidragit till Väninnans situation. På det viset påminner det om den episka distanseringseffekten och det kan sammanflätas med en föränderlig människosyn. Även om det blir något subtilt kan effekten liknas med Brechts gestusbegrepp.<sup>52</sup> Väninnan kan på så vis tyckas demonstrera relationen mellan en dotter och samhället, eller samhällets förväntningar på en sådan. Dialogen fortlöper och fokus riktas bort från Väninnans relation till modern. Både Maria och Väninnan kallar kvinnor för tokiga och hysteriska. Det framkommer att kvinnor i allmänhet tycks sakna något. Det tycks inte ha något svar, men de tycks veta vad de vänder sig emot. De deklarerarar bland annat för en aktiv kvinna.

*Väninnan.* O,ja den slumrade prinsessan Törnrosa som väntar på sin prins! Weiniger hade nog rätt när han sade: Den största, den enda fienden till kvinnans frigörelse är kvinnan. Hur kan en sådan passiv varelse någonsin nå moralisk frihet och självständighet? Aldrig!<sup>53</sup>

Maria bekräftar sin Väninnas åsikter och ger exempel på tänkbara vägar för frigörelse för kvinnor. Storslagna idéer är enligt Maria en väg. De andra alternativen är att offra sig för ett barn eller en man.<sup>54</sup> Hon blir avbruten av Väninnan.

*Väninnan* (avbryter ironisk). Och nu för tiden finns det varken män, eller barn eller storslagna idéer. Åtminstone inte i våra kretsar. Trevligt att vara kvinna under sådana omständigheter!<sup>55</sup>

Dialogens karaktär kan delvis liknas vid ett konversationsstycke. Litteraturvetaren Peter Szondi beskrev konversationsstycket som ett av räddningsförsöken av dramat under 1800-talet där bland annat socialism, fri kärlek och kvinnlig rösträtt var vanligt förekommande teman. Szondi exemplifierade Lefflers drama *Sanna kvinnor* (1883) som ett konversationsstycke.<sup>56</sup> Samtidigt som de kan tyckas agitera för en aktiv kvinna och

---

<sup>52</sup> Tjäder 2001, s. 177.

<sup>53</sup> Olsson 1962 s. 91.

<sup>54</sup> Olsson 1962, s. 91.

<sup>55</sup> Olsson 1956, s. 91.

<sup>56</sup> Peter Szondi, *Det moderna dramats teori, 1880–1950*, UPPL (Stockholm: Wahlström & Widstrand,1972), s.8670-

problematisera det befintliga utrymmet har Maria och Väninnans repliker en distanserande effekt. Deras kommenterar riktas mot omvärlden det bidrar till att de synliggörs de strukturer som är i behov förändring likt det episka teaterns syfte. Utrymmet för en handlingskraftig kvinna till skillnad från den passiva kvinnan tycks vara svåråtkomligt. Det är ett bristfälligt socialt handlingsutrymme som skrivs fram. Detta förstärks när Maria utnämner kvinnan som altruist.

*Maria.* Kvinnan är och förblir altruist. Hon växer genom att utplåna sig själv.

*Väninnan.* Nonsens! Det är just vägen till hysterien.

*Maria.* Det är vägen till befrielse.<sup>57</sup>

Den omväxlande tonen och replikerna i dialogen kan i sin helhet ge ett splittrat intryck då vägen till lycka och frihet skrivs ut som svåråtkomlig. Det är möjligt att det är en splittring som grundar sig i att de båda är i ett skede där de börjar ge efter för sina begär. Beauvoir menar att den kvinna som inte gör avkall på sin lycka och sitt begär blir splittrad. Till skillnad från den kvinna som offrar sin egen lycka.<sup>58</sup> Hade Maria och Väninnan offrat sin egen lycka hade den splittrade känslan således inte uppstått enligt detta sätt att resonera. Men detta är även exempel på vad som styr deras tänkande. Dialogen tycks förändras och drivas fram av insikter där samhället styrs deras tänkande. Det resulterar i att dialogen till stor del kan förstås i relation till den episka teatertraditionen.

Tolkningen av den splittrade kvinnan kan förlängas med Kuhlefelts observation av Olssons debutroman *Chitambo*. Kuhlefelts funderar kring huruvida *Chitambo* som kategoriseras som en kvinnlig utvecklingsroman kanske snarare bör kategoriseras som en feministisk roman. I romanen innebär feminismen en medvetenhet kring hur könsrelaterade förväntningar styr individen.<sup>59</sup> Det råder inte någon tvekan om att Maria och Väninnan är högst medvetna om sina förutsättningar. Även om den splittrade kvinnan inte likställs med omedveten kan det tolkas som att Maria och Väninnans dialog bidrar till ett svängrum för den splittrade kvinnan. Det svängrummet skulle innebära ett utrymme där den medvetna kvinnan, istället för den splittrade kvinnan tillskrivs mer agens.

---

<sup>57</sup> Olsson 1962, s. 91.

<sup>58</sup> Beauvoir de, 2012, s. 796.

<sup>59</sup> Kuhlefelt 2018, s. 215. <sup>7</sup>

Vidare förekommer det uttryck som ”det är synd om kvinnorna” och män beskrivs som ”det svagare könet.”<sup>60</sup> I relation till den episka teatern och Brechts kan detta återigen tolkas som en distansering och begreppet gestus.<sup>61</sup> Repliker kan tolkas som riktad kritik mot författaren August Strindberg och hans syn på människan men framförallt syn på kvinnor. I Strindbergs pjäs *Ett drömspel* (1902) är repliken ”det är synd om människorna” återkommande. Det krävs inte mycket läsning av Strindberg för att stöta på misogynia åsikter och ett förespråkande av mannen som det starkare könet och normen. Det går att anta att Olsson var väl insatt i detta. Även om Maria och Väninnan inte kommenterar sig själva här är det möjligt att tolka det som att de kommenterar sin samtid, deras roll som kvinna och de sociala konstruktionerna. Den kritiska tonen avslutas med Marias ord. Detta är mot slutet av dialogen. ”*Maria*. (varmt). Jag skulle vara lycklig om någon kunde förtrolla mina ögon.”<sup>62</sup> Vilken följs av att dialogens ton skiftar till ett mer uppgivet läge.

*Väninnan*. Jag är så gränslöst olycklig...

*Maria*: Jag förstår det. Allt är så invecklat och svårt.

Vi har inte riktigt kommit underfund med oss själva än.

*Väninnan*: Det är så förnedrande att vara kvinna. Man är så hjälplös. Man rör inte om sig själv. Man vet inte vad man vill. Man är alltid lika otillfredsställd.<sup>63</sup>

Detta olyckliga tillstånd kan tolkats ha orsakats av det trånga utrymme som de befinner sig i. Det kan även härledas till Beauvoirs teori om det splittrade kvinnan. Men det finns även en splittrad effekt i deras skiftande tonlägen som visar på en omsorgsfullhet. Johansson Lindh skriver att den omsorg mot andra och trohet mot sina egna känslor som var vanligt förekommande på teatern efter 1800-talet kombinerades med underordning och självständighet för kvinnan.<sup>64</sup> Detta tycks även vara något framträdande i den här dialogen. Citat från slutet av dialogen kombinerat med de övriga analyspunkterna kan i relation till den episka teatern förstås som en del av en förändring. Detta kan ses som en distansering från de tidigare replikerna i dialogen. Det är en form av upplösning av dialogen som väcker funderingar kring vad karaktärerna har sagt tidigare.

---

<sup>60</sup> Olsson 1962, s. 93.

<sup>61</sup> Tjäder 2001, s. 177.

<sup>62</sup> Olsson 1962, s. 93.

<sup>63</sup> Olsson, 1962, s. 93.

<sup>64</sup> Johanson Lindh, 2019, s. 243.

Det sociala handlingsutrymmet för kvinnor har gestaltats som bristfälligt genom dialogen mellan Maria och Väninnan. Detta tycks bero samhällets rådande ordningar och föreställningar. Maria och Väninnan framställs som undersökande genom dialogen. Kvinnans roll i samhället och hennes begränsningar diskuteras och problematiseras och Maria och Väninnans inre kvalitéer ställs mot den yttre världen. Karaktärernas kritiska ton och omväxlande dialog bidrar till att de upplevs agitera för kvinnans rätt till frihet och lycka. De förmedlar en kritik mot en existerande underordning på ett oensurerat vis. De agiterar för och ifrågasätter hur de ska finna lycka i ett samhälle som styrs av andra premisser än vad de behöver. I relation till den episka teatern kan de tolkas som förespråkare av nytt handlingsutrymme socialt för kvinnor. Vilket kan liknas med de modeller av världen som den episka teatern avser att visa. Dialogen tycks skapa ett svängrum, där den splittrande kvinnan ges mer agens. Mitt förslag är att betrakta dialogen som en viktig utgångspunkt för det fortsatta händelseförloppet.

## **ANDRA AKTEN**

### **Kort summering**

Först presenteras en kort redogörelse för händelser mellan den första akten och analysmaterialet för den andra akten. Efter dialogen mellan Maria och Väninnan möts Maria och Patrick för första gången. Det är ett kort första möte. Vid det tillfället vet inte Maria vem Patrick är och varför han är på flykt, hans namn skrivs då ut som den okände. Det framkommer att det finns en koppling mellan Patrick och Maria genom Marias döde mor vilket har en positiv effekt på Marias inställning till mötet. Patrick har varit chef på en giftgasfabrik vilket enligt Fadern är ett ärofullt uppdrag. När Patrick väljer att lämna sin post där ses han istället som en landsförrädare av många, däribland Fadern. Maria blir varse om detta efter första mötet med Patrick genom sin far. Tillskillnad från Fadern ser Maria Patricks flykt som hjärtligt.<sup>65</sup> Det framkommer ytterligare en sak under dialogen mellan Maria och Fadern. Fadern slutade spela på sin violin den dagen Marias mor dog. Enligt Maria har Faderns hjärta varit stängt sedan dess. Fadern bekräftar sin dotters påstående:

*Fadern.* Det måste vara så. Och det skall så förbli-  
tills Döden öppnar det stänga. Jag tror inte att jag kommer  
att möta någon annan som kan göra det än han. Som är

---

<sup>65</sup> Olsson 1962, s. 100-109.

stark nog.<sup>66</sup>

En återkoppling till Fadern och violinen görs mot slutet av analysen.

### **Maria och Patrick**

Maria är nu medveten om att Patrick är efterlyst. De befinner sig i Marias sovrum när Patrick delger sin berättelse kring inblandningen med giftgasfabriken. Patrick förklarar för Maria att det är på grund av etiska skäl som han har valt att ta avstånd från giftgasfabriken. Förutom att Patrick delger sin berättelse ber han även Maria om hjälp.<sup>67</sup>

Marias repliker och dialogen med Väninnan under den första akten tycks ha förberett Maria för mötet med Patrick. Maria som utnämnd altruist söker efter något att offra sig för och möter Patrick som behöver hjälp att fly. Det är inte enbart för Patricks egen frihets skull han behöver fly, enligt honom själv är det ett mer omfattande fredsuppdrag. Detta korrelerar med Marias längtan efter frihet. Patrick är inte minst en man som Maria kan offra sig för, utan hon kanske även kan bli förtrollad av honom, vilket hon längtansfullt drömt om i den första akten. Marias tonläge och repliker skiljer sig från dialogen med Väninnan. Nu är det istället Patrick som är mer samlad och Maria som har dubbelt så många utskrivna tonlägen. Marias repliker beskrivs bland andra med ord som *fasa*, *spänning*, *ångest*, *stelt*, *förtvivlad tungt*. Marias tonlägen kontrasteras med Patricks repliker som till exempel beskrivs som *skarpa*, *hårda*, och *avgörande*. Det är framförallt Patricks berättelse som rör giftgasfabriken som bidrar till hennes tonfall. Marias repliker och tonlägen är med andra inte särskilt oväntade. Här blir det intressant att undersöka vad Maria gör när Patrick ber henne om hjälp. Maria utnämner sig som Patricks soldat innan hon får veta vad det innebär i praktiken. ”*Maria*. Signalen är given Patrick! Här står din första soldat och väntar på din order”<sup>68</sup> Marias lojalitet utmanas sedan, hennes inre kvalitéer ställs mot varandra samtidigt som de ställs mot det yttre. Patrick behöver hjälp i form av pengar. Maria har inte egna pengar, till skillnad från hennes far. Patrick föreslår att Maria ska stjäla pengar från sin far. Motsättningen gestaltas här genom melodramatiska inslag där Marias inre längtan skrivs fram i relation till pengakonventioner. Det gestaltar inte enbart den underordning som Maria befinner sig i, det avslöjar även vad Maria måste göra för att öka sitt handlingsutrymme. Det handlar både om att gå emot sin far och begå en kriminell handling.

---

<sup>66</sup> Olsson 1962, s. 108.

<sup>67</sup> Olsson 1962 s. 110–120.

<sup>68</sup> Olsson 1962, s. 118.

När Maria blir varse om att hjälpen Patrick efterfrågar kräver att hon stjäla pengar från sin far nekar hon Patrick till en början.

”*Maria* (reser sig stelt) Av far aldrig! Begär vad som helst av mig inte det!”<sup>69</sup> Till Marias förfäran bidrar hennes reaktion till att Patrick är beredd att lämna henne. Vilket utlöser starka reaktioner från Maria.

”*Maria*. Gå inte ifrån mig! Du har givit mig livet!”<sup>70</sup> Men om Patrick stannar eller inte beror på Marias beslut. Maria kan tolkas som villrådig när hon slits mellan tankarna att förlora Patrick och förråda sin far. Enligt Johansson Lindh tenderade gestaltningen av kvinnokarakterer under 1800-talet där moraldiskursen var central att bli ambivalenta. Samtidigt som kvinnokarakterer i Agrells pjäser kämpar för sig själva och närstående finns ett missnöje mot underordningen. Det bidrar till att förhållandet i moraldiskursen kan bli ambivalent. Kvinnan är positionerad enligt samhällets rådande ordning, som sociala objekt är de samtidigt trogna och omsorgsfulla. Den objektpositionen visas som orättfärdig. Gestaltningen av kärlek och äktenskapen och samhällsmoralen blir osann. Istället blir moralen konservativ och det är den patriarkala diskursens syn på kärlek som bidrar till att mannen friskrivs ansvar från kärlek, och relationer till kvinnor och barn.<sup>71</sup> Det är möjligt att se den ambivalenta tendensen hos Maria. Patrick vill även på sätt och vis friskriva sig från sina tidigare handlingar och inblandningen med giftgasfabriken. Marias lojalitet till Patrick kan tolkas gestalta en del av den patriarkala diskursens syn på kärlek. I så fall hjälper Maria Patrick att friskriva sig från ansvar. Orsaken till handlingen som Maria ombeds att göra, att stjäla från sin far kan tyckas härledas till att hon lyssnar till sin inre trohet och sanning. Den inre sanningen och troheten som ska leda henne fram till ett lyckligare liv kan således tolkas som hennes kompass. När Maria och hennes inre kompass utmanas bidrar det till att skapa en villrådighet hos Maria. De melodramatiska inslagen kan på så vis tolkas bidra till en ambivalens hos Maria. Men ur ett episkt perspektiv bidrar även det ambivalenta till att gestalta bakomliggande strukturer. Marias ambivalens och villrådighet kan då betraktas som en del en förändringsprocess. Marias villrådighet avslöjar inte minst sociala ordningar som hon omges av. Den gestaltar även olika valmöjligheter. Det är hennes agerande som avgör fortsättningen. Hon kan välja att säga nej vilket skulle leda till en annan fortsättning. Men hon väljer att stjäla av sin far och Patrick lämnar henne inte.

---

<sup>69</sup> Olsson 1962, s. 119.

<sup>70</sup> Olsson 1962, s. 120.

<sup>71</sup> Johansson Lindh 2019, s. 243.

”*Maria*. (höjer ansiktet mot honom, det avspeglar ett över mänskligt lugn). Allt är avgjort. Se jag darrar inte.”<sup>72</sup> Detta indikerar att villrådigheten är som bortblåst. Maria har gjort ett val som tycks ha förändrat hennes känslotillstånd. Det i sin tur bidrar även till en tolkning där Maria gör vad hon anser att hon måste för att uppnå förändring i likhet med episka teatern.

De melodramatiska dragen tolkas här bidra till att mejsla fram det föränderliga synsättet på människan. Marias villrådighet förändras när hon tagit beslutet att stjäla från sin far. Den lugna och samlade Maria tas sedan med vidare in i tredje akten. Dessförinnan ligger mellanspelet.

## **MELLANSPELET**

### **Kort summering**

Den andra akten följs av ett mellanspel som rör sig bortom tid och rum. Futuristiska dekorationer syns på scenen, olika samlingar av körer och stora skyltar med texten: PANEUROPAMOSKVA-USA. Det pågår olika politiska utrop på scenen där ord som folkförbundet hörs. Inte minst hörs S.O.S som en varningssignal upprepande tillfällena. I den kaosartade miljön medverkar Maria och Patrick tillsammans med andra figurer som inte finns med i resterande händelseförlopp. Utöver Maria och Patrick medverkar sju herrar i frack, arbetare, en Vaktmästare, tre furier och en yngling. Patricks roll i mellanspelet kan liknas med en ledare som predikar för fred och frihet.<sup>73</sup> Ekman kallar pjäsen i sin helhet för en ”Flammande fredspredikan.”<sup>74</sup> En rimlig beskrivning av mellanspelet skulle då i sin helhet kunna vara den inre glöden i pjäsen. Det krävs inte en avancerad analys av mellanspelet för att konstatera dess politiska budskapet.

### **Maria i mellanspelet**

Maria befinner sig mitt i den kaosartade miljön.

*Maria* (klagande). Mor, var är du?

Skrockande skratt från furierna.

*Maria*. Jag är så rädd. Jag är alldeles ensam och svävar i stor fara.

*Patricks röst*. Var inte rädd Maria. Dig ska inte intet ont vederfaras.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Olsson 1962, s. 120.

<sup>73</sup> Olsson 1962, s. 121–132.

<sup>74</sup> Ekman 2014, s. 165.

<sup>75</sup> Olsson 1962, s. 128.

Patricks roll skulle kunna tolkas som en beskyddande vägvisare. Maria befinner sig i ett vilset och ängsligt läge i mellanspelet. Först vänder hon sig till sin döde Mor för vägledning, vilken hon även sammankopplar med mod och kärlek. Marias relation till sin Mor utforskas mer längre fram. Det kan tolkas som att Maria behöver tas igenom den kaosartade miljön för att vinna ett nytt utrymme. Det befintliga utrymmet som gestaltas bidrar till rädsla där Maria behöver stöd för att ta sig fram.

*”Maria. Jag är rädd att gå ensam. Räck mig din hand!*

Hjälp mig över den här svåra prövningen!

*Patricks röst. Din tro skall hjälpa dig. Frukta intet.*<sup>76</sup>Här blir Marias inre tro för hennes väg framåt viktig, vilket även tycks vara vägen bort från rädsla. Mellanspelets futuristiska och kaosartade scengestaltning kombinerat med Marias rädsla visar en kaosartad väg fram till friheten. Pjäsen är skriven under en krigsdrabbad period där landet och andra delar av världen befann sig i ett osäkert läge. För att ta sig bort från det osäkra läget som Maria likt landets invånare befinner sig i under mellanspelet krävs en kollektiv insats. Maria står kvar i prövningen och hennes rädsla och Patrick finns med henne.

*Patrick. (står orörlig) Maria, du är fri. Ingenting binder dig, ingenting håller dig tillbaka. Du står ansikte mot ansikte med ditt öde.*

*Maria. faller knä, med ansiktet vänt mot honom.*<sup>77</sup>

Här visas om inte annat att Maria inte har varit fri tidigare. Friheten har möjliggjorts genom Marias egna handlingar. Att det är Patrick som deklarerar förändringen har troligtvis inte stor betydelse för förändringsprocessen. Förändringen grundar sig i de val som Maria själv tagit när hon valt att stanna kvar i situationen och ber om hjälp istället för att lämna den. Det visar inte enbart avsaknad av frihet tidigare, det visar även på en föränderlig människosyn likt den episka teatern trots att ord som öde används. Mellanspelets kaosartade miljö fortgår och Patrick uppmanar de resterande karaktärerna till att befria människan. Hans uppmaningar väcker reaktioner från en yngling.

*Ynglingen. Varför har ingen tänkt på de arma djuren? Har*

---

<sup>76</sup> Olsson 1962, s. 128.

<sup>77</sup> Olsson 1962, s. 129.



människan någonsin sett in i hästens milda öga?

*Maria.* (reser sig från sin knäböjda ställning, vänder sig till Ynglingen). Du talar som ur mitt eget hjärta.<sup>78</sup>

Med hjälp av begreppet gestus bidrar detta till en tolkning som vidgar perspektivet bortom det sägs. Det är Marias reaktion som blir särskilt intressant här. Det gestaltar ett vädjande eller en längtan efter något mjukare i en hård omgivning. Det säger dock inte mycket om kvinnors sociala handlingsutrymme, åtminstone inte explicit. Däremot kan Marias reaktion tolkas som att hon står för det mer mjuka bortglömda värdena som de längtar efter. Vilket i sin tur leder till att det fick en kritisk ton mot dem som inte har tagit det mjuka värdena i beaktande. På så vis ryms det här både ett avslöjande av en befintlig struktur och en önskan om ett mer inkluderande samhället.

I slutet av mellanspelet uppmanar Patrick till strid.

*”Patrick: (överröstar musiken) Hörsplittringens ande talar!  
Idéerna drabbar samman! Svärd och blod! Kampen om själarna pågår, förrädaren är mitt ibland oss. Ingen är säker, ingen är utan ansvar, ingen kan draga sig undan. Signalen är given!  
Jag kallar er alla till den sista striden!”*<sup>79</sup>

Patricks repliker blir intressanta att ta med eftersom att Maria är delaktig i den här striden. Det är härifrån som hon tar sig vidare och framåt.

Marias medverkan i mellanspelet tolkas alltså bidra till att förstärka längtan efter ett nytt utrymme att röra sig i. Maria står inför prövningar där hon inte låter sin rädsla ta över, hon gör det hon måste för att uppnå förändring likt den episka teatern Den distanserade effekt som Maria tycks ha en vilja att väcka åskådarens aktivitet. Marias mod och rädsla kontrasteras i relation till den fredspredikan som framställs. Det är både individens betydelse och den kollektiva kraften för att uppnå förändring och fred som uttrycks, explicit och såväl som implicit. Trots att mellanspelet är ett avbrott finns det relevans i att poängtera att Maria återigen har förändrats. Enligt Patricks ord är hon till skillnad från tidigare numera fri.

---

<sup>78</sup> Olsson 1962, s. 130.

<sup>79</sup> Olsson 1962, s. 131.

## TREDJE AKTEN

### Kort summering

Först vill jag påminna om att det var en samlad och lugn Maria som avslutade den andra akten. Under mellanspelet har Maria skiftat från rädsla till frihet.

Maria och Patrick planerar den kommande stölden i början av den tredje akten. De är tillbaka i huset och samma rum som den första akten, i Faderns rum. I Faderns rum finns även pengarna som planeras att stjälas. Det dröjer inte en lång stund förrän de blir påkomna av Fadern själv. Han blir ursinnig och chockad samt möts av Patricks lugn och Marias bestämda ton. Det är inte enbart Marias stöld som blir ett svek mot Fadern. Hennes inbladning med Patrick blir ett ytterligare svek. Fadern anser att Patrick vara en brottsling Maria har skyddat honom samt undanhållit detta för sin far. Maria visar inte på någon rädsla för sin fars vrede trots att hon blir påkommen med att genomföra en brottslig handling. Mitt i uppgörelsen som uppstår mellan Maria och Fadern smiter Patrick iväg med pengarna och lämnar Maria kvar. Uppgörelsen mellan Maria och Fadern fortsätter och Maria lämnar till slut sin far för att leta upp Patrick.<sup>80</sup>

### Maria och Fadern

Det som utspelas mellan Maria och Fadern liknar en uppgörelse. Under uppgörelsen med sin far vänder hon sig bort från de konventioner som hon anser att han står för.

*Maria.* hade jag en vän i dig? Iskall var din värld, hård  
och egoistisk. Pengar, aktier, spekulationer - det var allt  
för dig

*Fadern.* Så, det var allt?

*Maria:* Tror du att man lever av sådant? Jag måste gömma  
mig själv, det bästa i mig själv, för att inte utsätta det för  
ditt hån. En gång måste jag ju få bryta mig ut- andas, leva,  
vara människa!<sup>81</sup>

Marias bristtillstånd kan liknas med det som Johansson Lindh nämner som vanligt förekommande i 1800-talets pjäser. Ett bristtillstånd som har orsakats av avhumaniseringen som skapar ett begär hos kvinnliga huvudkaraktärerna att bli sedda.<sup>82</sup> Det bristtillståndet har redan skildrats tidigare i pjäsen och händelseförloppet bygger till större delen på det. Återigen

---

<sup>80</sup> Olsson 1962, s. 133–145.

<sup>81</sup> Olsson 1962, s. 141.

<sup>82</sup> Johansson Lindh 2019, s. 295.

leder tolkningen in på att Olssons pjäs får effekter som påminner om Brechts distansbegrepp gestus.<sup>83</sup> Marias bristtillståndet kan förstås i relation till omgivningen där de borgerliga konventioner som Fadern står för som synliggörs. Maria tycks inte vara vare sig villrådighet eller rädd längre.

*Maria.* Jag har övervunnit min fruktan! Jag är inte rädd  
för någon, inte ens för dig! Jag har gått min egen väg  
liksom min mor. (med djup rörelse) Men hon dog av det,  
jag förstår det nu.<sup>84</sup>

Den tidigare vägen till lycka för kvinnor tycks inte längre vara framkomlig. Marias exempel med sin Mor tyder även på att vägen inte varit framkomlig tidigare heller. Den kritik som riktas mot de borgerliga konventionerna tycks även vara förknippad med rädsla. Detta visar att Marias tidigare provningar har bidragit till förändring. Denna förändring ger i sin tur Maria agens. I relation till begreppet gestus kan detta tolkas som att Maria berättar och kommenterar långvariga sociala strukturer som kräver en förändring. Det är en getsalning av ett nytt socialt handlingsutrymme där lycka inte bör förknippas med förknippas med pengar.

Maria förändrade beteende leder till förvirring för Fadern.

”*Fadern* (med bitter förfäran) Är du mitt barn?”<sup>85</sup> Faderns reaktion är en ytterligare bekräftelse på att Maria agerar annorlunda än tidigare. Det ligger nära hands att tolka Faderns reaktion som att den väg till lycka som Maria förespråkar är obekant. Likväl som den kritik Maria riktar mot Fadern. Den förändrade Maria skapar, genom att demonstrera sin roll en alternativ väg till lycka.

Den ambivalens som har nämnts tidigare utifrån Johansson Lindhs studie blir här ombytt. Marias handlingar tycks inte alls vara oklara, utan tyder på en målmedvetenhet. Trots att hon till slut ska komma att söka stöd i ett vilset läge från sin mor. Däremot kan Marias handlingar tolkas ha en splittrande effekt för Faderns reaktioner och handlingar. Fadern går från ursinnig och förskjuter sin dotter till att självömka be henne att stanna hos honom. Till slut när Maria ger sig av anger han sin dotter till polisen via telefon.<sup>86</sup> Hade Maria stannat kvar hade Fadern troligtvis inte angett henne. Marias agerande är avgörande för

---

<sup>83</sup> Tjäder 2001, s. 177.

<sup>84</sup> Olsson 1962, s. 141.

<sup>85</sup> Olsson 1962, s. 141.

<sup>86</sup> Olsson 1962, s. 144–145.

Faderns agerande, vilket sin tur har stor betydelse för händelseförloppet. Detta bidrar till att förstärka Marias agens. Händelseförloppet och Marias handlingar gestaltar att det är möjligt att ge emot vedertagna strukturer. Det visar på ett nytt socialt handlingsutrymme när Marias både kommenterar det förgångna och befintliga utrymmet. Marias mod kan även härledas till ett resultat av att hon har bemästrat sina rädslor. Vilket leder till att det nya sociala handlingsutrymmet även förknippas med mod.

Marias relation till Modern tycks ha en kontrasterande effekt på relation mellan Maria och Fadern. Hon vänder sig till ett foto av sin mor i slutet av uppgörelsen med Fadern. Hon ber om råd och om att inte bli övergivningen i provningens tid. Det är ord i kärlekens namn och det finns tvivel hos Maria om huruvida hon agerar orätt. Hon talar om sin mor som modig som inte fruktade något.<sup>87</sup> Här ligger det återigen nära till hands att tolka vägen till lycka genom modern som Beauvoir beskriver. Å ena sidan kan Marias uppror mot sin far tolkas som ett brott mot den sociala ordningen. Å andra sidan bekräfts den föreställningen genom att Maria vandrar sin mors väg. För att undvika att hamna i en psykologisk realistisk tolkning bör både Marias och Väninnans relationer till sina föräldrar betraktas bortom relationstolkningar. I relation till den episka teatern kan relationerna förstås som ett klargörande av samhällets struktur och förväntningar. Maria och Väninnans föräldrar blir då föremål för att avslöja den skeva struktur som de omges av. Det är alltså inte enbart ett missnöje mot en förälder som gestaltas och som får betydelse för pjäsen. Relationerna till Fadern och Mödrarna blir lika betydelsefulla för att klargöra missnöjet mot de förväntade rollerna i samhället. Förenklat skrivet uttrycker relationen mellan förälder och dotter hur kvinnor ger upp sin väg till lycka. De gestaltar även hur människan blir påverkad och styrd av pengar. På det viset distanserar sig både Maria och Väninnan från sina roller vilket återigen påminner om Brechts gestusbegrepp.

### **Maria och Patrick**

Under tiden för uppgörelsen mellan Maria och Fadern lämnar Patrick dem. Han smiter iväg med Faderns pengar och lämnar Maria kvar med sin far. Det finns inte utrymme för Maria att stoppa honom som tidigare i pjäsen. Han ger sig av utan att vare sig Maria eller Fadern märker det först. Patricks frånvaro upptäcks först en stund efter att han lämnat huset. Maria står då kärleksfullt och länge och tittar ut mot Patrick med en känsla av oro och dunkelhet i

---

<sup>87</sup> Olsson 1962, s. 143.

blicken. Maria beskrivs även som orörlig och hör inte Faderns aggressiva uppmaningar om att springa efter honom. Maria vänder sig till sin far och berättar att hon älskar Patrick.<sup>88</sup>

Den kärlek som uppstår mellan Maria och Patrick är något subtil. Det är inte tydligt om det rör sig om en romantisk eller sexuell relation. Det finns även kopplingar mellan Patrick och Modern. Tidigare i pjäsen har det framkommit att Maria anser att Patrick givit henne livet. Modern framställs som en stark individ då hon har följt sin väg trots att det förorsakade Moderns död enligt Maria. Utifrån den här undersökningen ligger intresset i att tolka vad detta kan bidra till att gestalta i förhållande till hur Maria förändras och vad hon vill uppnå. Det finns utrymme att tolka den gestaltningen som en föreställning av att kvinnans lycka går via sin mors fotspår likt Beauvoirs teori. Men jag föreslår att kärleken till Patrick kan tolkas som en gestaltning av den altruistiska kvinnans valmöjligheter. Maria undersöker då sin väg fram till lycka genom Patrick som kopplas ihop med Moderns mod. Kärleken som riktas mot Patrick kan möjligtvis tolkas som Marias kärlek till sig själv. Den tolkningen bidrar till att Patrick kan ses som en spelbricka som krävs för att Maria ska hitta sitt mod. På så vis avslöjar Olssons pjäs befintliga sociala ordningar. Samtidigt synliggörs även nya tänkbara sociala ordningar, ett ökat och mer nyanserat socialt handlingsutrymme för kvinnor. Trots att Maria och Patricks kärlek tolkas som något subtil upplever jag att den har stor betydelse för pjäsen. Jag hävdar alltså att relationen mellan Maria och Patrick kan ses som en del av ett nytt socialt handlingsutrymme för kvinnor. Där mod återkommer och förknippas med kärlek.

Marias förändring tycks ha givit henne agens och hon ger sig själv talutrymme. Under uppgörelsen med Fadern har kritik mot vedertagna sociala strukturer tolkats fram. Kritiken nyanseras när relationerna till mödrarna i pjäsen även beaktas. De visar på hur sociala föreställningar befästs, ifrågasätts samt rivs ner. Marias relation till Patrick tycks även vara en gestaltning av det nya utrymmet som skrivs genom Maria. Det nya sociala handlingsutrymmet för kvinnor som har tolkats fram tycks skapa plats för mod.

## **FJÄRDE AKTEN**

### **Kort summering**

Ett år har passerat mellan den tredje och fjärde akten. Maria har varken hörts eller syns till under det gångna året. Vännen och Fadern öppnar den sista akten, de befinner sig i Faderns hus. Efter stund kommer Maria in på scenen. Vännen bemöter hennes frågvist, Fadern ignorerar henne. Akten avslutas med att Maria lämnar huset och möts av polisen utanför.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Olsson 1962, s. 142.

<sup>89</sup> Olsson 1962, s. 146152

## **Maria återvänder-slutet av pjäsen.**

Väninnan har frågor till Fadern som rör Maria.

*”Fadern. Vem talar du om?*

*Väninnan. Din dotter, Maria.*

*Fadern. Jag har ingen dotter.”*<sup>90</sup> Dialogen fortsätter likt en diskussion där Väninnan och Fadern tycks vara oense om mjuka och hårda värden.<sup>91</sup> Väninnan talar om Maria som modig vilket Fadern kommenterar med att poängtera Patricks roll som mannen i det hela.

*”Väninnan: Det var inte en vanlig stackare, den mannen var ett öde.”*<sup>92</sup> Fadern bli till slut obekvämt och vill inte tala mer om sin dotter som han beskriver som död för honom.<sup>93</sup> Kort därefter uppenbarar sig en sliten Maria som ber om att få komma in i huset och vila. Fadern ignorerar sin dotter som kliver in. Väninnan har däremot frågor till Maria. Maria svarar samlat på Väninnans frågor som till stor del rör Patrick. Patrick beskrivs bland annat som löftets man av Maria.

*Maria. De hopplösa fylkar sig kring honom. Han är löftets man.*

*(Strålar upp).*

*Ungdomen bär honom på sina händer!*<sup>94</sup>

Detta trots att han tidigare har lämnat Maria, hon har inte heller träffat honom sedan dess. Maria beskriver sig själv som en missionär och soldat med uppdraget att vinna livet. Marias ord skapar förvåning. Väninnan inte tycks känna igen henne. Det framkommer att Maria vet om att hon är efterlyst när hon talar med Väninnan och att hon är medveten om att det är Fadern som har angivit henne. Det gör Väninnan mer frågande.<sup>95</sup> Maria besvarar Väninnan med att hänvisa till Fadern. *”Maria. Fråga far. Han vet redan.”*<sup>96</sup> Det framkommer att Maria har återvänt för en stunds vila men även för att se bilden på sin mor en sista gång. Maria har tidigare sökt kraft och mod från sin mor och bilden. Här vill jag återkoppla till utrymmet för den medvetna, splittrade kvinnan. Maria är högst medveten kring vad som

---

<sup>90</sup> Olsson 1962, s. 149.

<sup>91</sup> Olsson 1962, s. 149.

<sup>92</sup> Olsson 1962, s. 150.

<sup>93</sup> Olsson 1962, s. 151.

<sup>94</sup> Olsson 1962, s. 153.

<sup>95</sup> Olsson, 1962, s. 154.

<sup>96</sup> Olsson 1962, s. 155.

väntar henne. I linje med den episka teatern kan Maria tolkas som en gestaltning av en föränderlig människa. Återigen gör hon vad hon vad hon måste. Det leder till att hennes agerande tycks gestalta ett socialt handlingsutrymme för kvinnor där kvinnor tillåts agera medvetet. Det ska poängteras att det krävs att övriga analyspunkter beaktas för den tolkningen.

När polisen knackar på dörren står Maria redo att möta sitt öde. Fadern försöker stoppa Maria från att öppna dörren och möta poliserna.

”*Maria* (till Fadern) Det är min väg, låt mig gå. De bästa

har gått den före mig.”<sup>97</sup> Faderns tycks ha drabbats av ånger. Han vill återigen att Maria ska stanna hos honom. Jag upplever det som att Faderns förändringskurva kan tolkas både likt den dramatiska teatern och den episka teatern. Faderns förändringskurva i akterna som separerade från resterande handling upplevs som dramatisk. Han handlar och agerar utifrån sina känslor och gör vad han bör. Hans förändringskurva återkommer i akterna till skillnad från Maria. Marias förändringskurva löper från början av pjäsen fram till slutet där hennes val grundar sig i insikterna som har drivits fram genom pjäsens gång. Det blir en intressant skillnad som bidrar till att skapa ytterligare distansering. Marias förändring får stor betydelse. Hennes förändring kan tolkas som en väg fram till något nytt. Detta i sin tur kontrasteras till Faderns förändringskurva som ses som mer dramatisk. Den distanseringen bidrar till att gestalta ett utrymme som är under förändring. Det leder mig även vidare till det som Ekman kallar för historiens fram- och baksida. Ekman menar att den klyfta som fanns mellan segrarare och förlorar göds av glappet mellan officiell och undertryckt kunskap. Både inom kulturområdet och politik dominerade borgerligheten. Genom skillnaden mellan Maria och Fadern gestaltas klyftan, men Olssons pjäs göder inte den borgerliga offentligen utan skapar ett nytt utrymme för kvinnor utifrån de rådande borgerliga konventionerna. På så vis visar Olssons pjäs världen som den blir likt den episka teatertraditionen. Maria tar avstånd från Fadern som tydligt kopplas ihop med pengar och borgerliga konventioner i pjäsen. Genom avståndstagandet visar Maria även att det är möjligt, även om det bland annat inneburit att bryta mot lagen, att bryta sig ur förväntade mönster.

Oavsett hur mycket Fadern ångrar sig är det inte möjligt att återkalla den tidigare angivelsen av Maria. Men det finns även en förändringskurva hos Fadern som liknar Marias. Violinen som Fadern inte hade spelat på sedan hans fru tillika Marias mor dött återkommer. Violinen avslutar pjäsen efter att Maria har gått ut genom dörren för att möta poliserna.

---

<sup>97</sup> Olsson 1962, s. 166.

Hon går ut genom den öppna dörren poliserna följer henne.  
*Fadern* ser djupt gripen efter dem. Han rätar på sig och  
går långsamt till sekretären. Med ett uttryck av sällsam  
hemlig triumf tar han fram violinen. Ett förhänge döljer  
scenen. Man hör endast violinens speltill människo  
hjärtats lov.<sup>98</sup>

Faderns hjärta har tidigare beskrivits som stängt. Violinen stängdes samtidigt som Faderns hjärta stängdes. Det har även framkommit att Marias mor dog av att följa sin egen väg, det har dock inte framkommit hur eller varför. När Maria väljer att lämna sin far tar han upp violinen igen. Det oklart om Fadern att han öppnar sitt hjärta när han tar upp violinen igen. Det ligger snarare närmre till hands att tolka det som att Fadern känner sig besegrad. Det tyck vara Marias tidigare handlingar och förändring som bidrar till detta. Det är möjligt att Fadern kan tolkas representera ett patriarkat som begränsar kvinnors sociala handlingsutrymme. Fadern kan på så vis stå för en struktur som behöver mjukas upp. På så vis kan det möjligen gestalta en seger för borgerliga kvinnor. Jag hävdar att detta kan ses som att den begränsning som synliggjorts för kvinnors sociala handlingsutrymme härmed mjukas upp. Om inte annat är det en start på ett nytt utrymme som har skapats genom Marias handlingar. Hon avslöjar inte enbart bakomliggande strukturer, hon river ner dem. Kombinerat med pjäsen i sin helhet är mitt förslag att betrakta detta som ett svar på Marias handlingar ur ett större perspektiv. Maria försvinner ut bort från sin Far och bakom hennes hörs violinen som förknippas med Modern och Marias barndom. Det kan tolkas som att Maria visar vägen i det nya handlingskraftiga utrymmet som hon har möjliggjort. Ett utrymme med mod och kärlek mot en friare värld. Att Maria troligtvis går mot ett fängelsestraff är sekundärt för den tolkningen.

## **Avslutning**

Den brechtianska teoriramen kombinerat med närläsningen som metod bidrar till att tolka fram ett bristfälligt socialt handlingsutrymme för kvinnor. Maria förändring genom pjäsen bidrar även till att handlingsutrymmet förändras. Hon låter inte yttre omständigheter och förväntningar styra när hon står inför val. Även om hon stundom tvivlar på huruvida hon handlar orätt eller inte, lyssnar hon inåt när hon tar sina beslut. Förändringsaspekten kombinerat med Maria demonstrerade effekt bidrar till att urskilja kritik mot långvariga

---

<sup>98</sup> Olsson 1962 s. 155156.



samhällsstrukturer. Dessa strukturer synliggörs, kritiseras samt rivs ner genom Marias handlingar. Detta rör främst strukturer inom borgerligheten då pjäsen utspelas i en borgerlig miljö. Den episka teaterns distansering och begreppet gestus har haft stor betydelse för att urskilja kritiken i pjäsen.

Redan i början av pjäsen etableras ett talutrymme för kvinnor under dialogen mellan Maria och Väninnan. Dialogen upplevs ocensurerad. De kommenterar omvärlden och dialogen är bitvis agiterande. Det bristfälliga utrymmet som skrivs fram tycks även orsaka ett bristtillstånd för kvinnor. Vägen till lycka upplevs svåråtkomlig för samtida kvinnor och utrymmet som gestaltas bidrar till ett olyckligt tillstånd. Föreställningen av kvinnor som altrutsiska befästs och problematiseras. Den framställningen är framträdande genom hela pjäsen.

Marias handlingar genom pjäsen tycks förändras i takt med att hon får nya insikter. Marias mer villrådiga agerande förändras till att bli mer målmedvetet och modigt. I relation till den episka teaterns föränderliga människosyn kan Marias förändring förstås likt att hon drivs fram av insikter. Hon går igenom prövningar som tycks bidra till mod och leda hennes framåt. Fadern sammankopplas med borgerliga konventioner som Maria vänder sig bort från. Den förändrade Maria låter vare sig lagar eller sociala föreställningar styra henne. Hon bryter både mot sin förväntade som dotter och lagen. För att ta bli mer lycklig anser hon det nödvändigt att fjärma sig från Fadern och det han står för. Marias döde mor tycks ha en betydande roll för att synliggöra de rådande sociala föreställningarna. Relationen till Modern kontrasteras med Fadern vilket gör att de sociala föreställningarna befästs. När Maria står inför val söker hon kraft från sin mor. Modern förknippas med mod och kärlek till skillnad från Fadern. Föreställningen av den altruistiska kvinnan kan tyckas befästas genom Maria och Patricks relation. Men i relation till pjäsens händelseförlopp anser jag att det finns utrymme att tolka Patricks roll bortom en romantisk relation. Patrick i egenskap av man blir sekundär för den tolkningen. Istället blir han en väg framåt som sammanflätas med Marias kärlek till sig själv. Det är hennes väg fram till lycka som står i fokus. Hon gör vad hon måste i strävan efter lycka.

Maria förändrar det kritiserade handlingsutrymme i takt med hennes förändring. Skillnaderna mellan Maria och Faderns förändringar är intressant för tolkningen av ett nytt tänkbart handlingsutrymme. Maria går sin egen väg vilket tycks vara obekant för omgivningen. Fadern såväl som Väninnan tycks reagera förvirrat på Marias nya beteende. Samtidigt som Maria tar avstånd från vedertagna patriarkala strukturer förespråkar hon en

värld som värdesätter det motsattas. Jag hävdar att detta kan betraktas som mer mjuka värden. Maria visar på en alternativ framkomlig väg genom sin förändring. Där kvinnor tillåts att ta avstånd från de långvariga sociala konstruktionerna som inte tycks leda till lycka.

Kritiken som urskiljs i pjäsen påvisas genom explicita uttryck såväl som implicita. Stundom blir kritiken något subtil. Den något agiterande dialogen i början av pjäsen tolkas skapa möjligheter att ge kvinnor efter för sina begär. Vilket inte har ansetts vara möjligt tidigare. Förväntade roller som kvinna och dotter kritiserar likväl som den passiva kvinnan. Kritiken visar inte enbart på en vilja att förändra. Den förs fram på ett på medvetet sätt. Detta leder till att det nya tänkbara handlingsutrymmet gör plats för en mer medveten kvinnan.

Trots att den altruistiska synen på kvinnan inte försvinner är min slutsats att det skrivs fram ett nytt tänkbart socialt handlingsutrymme för kvinnor i pjäsen. Maria i takt med händelseförloppet drivs fram av insikter, hon gör vad hon måste för att uppnå förändring. Genom Marias handlingar och pjäsens händelseförlopp växer ett talutrymme fram för kvinnor som tycks vara nytt där hon befinner sig. Hon ges agens och handlingskraft när hon agerar mot det förväntade och hon låter sig inte tystas ner. Slutet av pjäsen tolkas likt en seger för borgarkvinnor. Där de strukturer Maria tar avstånd genom pjäsen mjukas upp.

Olssons pjäs förhåller sig till stor del till de dramatiska konventionerna som var vanligt förekommande på teatern runt 1800–1900-talet. De melodramatiska inslagen bidrar till att förstärka skeenden och handlingar genom pjäsens händelseförlopp. Med den episka teatertraditionens teori har analysen även visat att det finns anledning att tolka *S.O.S* som ett episkt drama. Det är intressant hur välbekanta karaktärer och relationer framställs i Olssons pjäs. Det är rimligtvis medvetna val för att åskådaren ska ges möjlighet att reflektera. Pjäsens melodramatiska inslag, som det välbekanta, tycks både influeras och paketeras av den episka teatertraditionen. Det är en kombination som leder till att pjäsen i sin helhet kan tolkas som en distansering.

### **Kort utblick**

Likt Olssons svårplacering och mångfaldighet är pjästexten rik på uppslag. Den tillåter således många fler analyser. Den här undersökningen har visat att det finns anledning att se förändring som en central utgångspunkten för pjäsen. Ett förslag på en annan karaktärsanalys av Maria skulle därför kunna vara en performativ studie.

## Referenslista

- Beauvoir, Simone de, *Det andra könet*, 2. storocketuppl., Norstedt, Stockholm, 2012.
- Brecht, Bertolt, "*Dramatisk och episk teaterform*", kommentar till *Staden Mahagonnys uppgång och fall*, 1930.
- Brecht, Bertolt, *Dagboksanteckningar ur Exil, Sezuan & Cigarrer*, red Ulf Peter Hallberg, Symposium, 2002, s 27-37.
- Donner, Jörgen Ett stycke historia i , *Tidig dramatik [Elektronisk resurs]*, Natur o. kultur, Stockholm, 1962. <http://litteraturbanken.se/forfattare/OlssonHagar/titlar/TidigDramatik/info> [hämtad 2020-0117]
- Ekman, Michel (red.), *Finlands svenska litteratur 1900-2012*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, 2014.
- Ellerström Johan, "Hagar Olsson", på Litteraturbanken.  
<https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/OlssonHagar> [hämtad 2021-01-02]
- Johansson Lindh, Birgitta, *Som en vildfågel i en bur: identitet, kärlek, frihet och melodramatiska inslag i Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons och Anne Charlotte Lefflers 1880-talsdramatik*, Makadam förlag, [Göteborg], 2019.
- Kuhlefeldt, Eva, *DEKADENS OCH QUEER I HAGAR OLSSONS TIDIGA PROSA*, akademisk avhandling (Helsingfors universitet, 2018).
- Olsson Hagar, i *Tidig dramatik [Elektronisk resurs]*, Natur o. kultur, Stockholm, 1962.  
<https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/OlssonHagar/titlar/TidigDramatik/sida/85/etext> [hämtad 2021-01-24]
- Schottenius Cullhed, Sigrid, Hedberg, Andreas & Svedjedal, Johan (red.), *Litteraturvetenskap I*, Upplaga 1, Studentlitteratur, Lund, 2020.
- Schönström, Rikard, *En försmak av framtiden: Bertolt Brecht och det konkreta*, B. Östlings bokförl. Symposium, Eslöv, 2003.
- Szondi, Peter, *Det moderna dramats teori, 1880-1950*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1972.
- Tjäder, Per Arne, *Fruktan, medkänsla och kritisk distans: den västerländska dramateorins historia*, Studentlitteratur, Lund, 2001.