

"Kärlekens hemlighet är större än... dödens"

En föreställningsanalys av Ann Jäderlunds drama *Salome*

*Vad innebär det att vara kvinna?
Finns det ett latent "feminint jag" att
upptäcka och bejaka inom varje ung flicka
som är i färd med att mogna till kvinna? Betecknar
ordet "feminitet" något som det överhuvudtaget går att identifiera
sig med? Eller är kvinnlighet och manlighet delar av en maskerad,
där vi är lika mycket förklädda, kvinnor som män för att dölja
det som är "opassande"? Och vad är det då för slags
förklädnader vi behäftar varandra med?
Vilka är deras syften och hur
lär vi oss att bära dem?*

Teaterscenen erbjuder en sällsynt spännande arena för att undersöka dessa frågor: där finns en möjlighet att gå bakom den accepterade ytan, avslöja förklädnader och upptäcka det begär och den smärta som är dold där bakom. I gestaltningen av "kvinnan" på scenen har det under senare år, främst inom den nyskrivna dramatiken, skett en rörelse från att gestalta kravet på en förändring av yttre, samhälleliga livsvillkor, till en gestaltning av "subjektets artikulation",¹ dvs innebörden i den kvinnliga positionen. I detta sammanhang är det ett intressant faktum att ett flertal av de kvinnliga dramatiker, som framgångsrikt har etablerat sig under de senaste två decennier, har det gemensamt att de i första hand är poeter, t ex Eva Ström, Kristina Lugn och Katarina Frostensson och nu senast Ann Jäderlund. Ofta fortplantas frukterna av denna verksamhet till deras dramatik. Det poetiska språkets förtätning och förskjutningar ger en alldeles speciell spänning åt den fysiska ge-

staltningen på teaterscenen, den "allra konkretaste av konstater", för att citera Göran O Eriksson. Denna spänning mellan det poetiska språket, som ofta också innebär ett prövande av språkets villkor, löser upp våra invända bilder av det som vi betraktar som manliga eller kvinnliga positioner, men också gränserna mellan yttre och inre, medvetet och omedvetet. Språket och skådespelarens kropp kompletterar varandra, utmanar varandra och fyller i sprickorna mellan subjektets utsaga och känsloupplevelsen.

Bakom den feminina masken

I *Salome*, poeten Ann Jäderlunds debut som dramatiker, gestaltas dessa positionsbestämningar på ett inträngande sätt genom en mycket säregen och konsekvent genomförd fokusering av det kvinnliga subjektets upplevelse. För att närmare tolka innebörden av denna mycket specifika text och uppsättning-

en av den, som jag ser som en slags iscensättning av det kvinnliga subjektets utsaga om sig själv och dess tillstånd, har jag valt att betrakta den ur ett psykoanalytiskt perspektiv. Inom den psykoanalytiska teoribildningen finns inget givet kvinnligt eller manligt. Istället betecknar dessa ord historiska, sociala och kulturella konstruktioner av identiteter, vars syfte är att skola in oss i den kvinnliga eller manliga positionen för att få en överordnad struktur att fungera. Redan som nyfödda slussas vi in i den kvinnliga eller manliga diskursen.² Betyder detta att vi också tvingas att delta i en köns maskerad, där sådant som inte anses passande måste hållas borta, så att vi inte går vilse i den identitet vi förväntas inta? Ett flertal kvinnliga psykoanalytiker, bl a Joan Rivière, Luce Irigaray, och Julia Kristeva, har liksom Jurgen Reeder i sin doktorsavhandling *Begär och etik. Om kön och kärlek i den falloctriska ordningen* och Simone de Beauvoir i *Det andra könet*, närmare analyserat och beskrivit vad denna "maskerad" innebär för en kvinna. Jurgen Reeder refererar i sin bok till en artikel av Joan Rivière från 1929 med titeln "Womanliness as a masquerade"³ där Rivière beskriver det feminina som en del i ett skådespel vars syfte är att dölja att den ursprungliga kärnan i kvinnans identitet är en identifikation med vad Lacan betecknar som faderns fallos. (I detta sammanhang inte att betrakta som ekvivalent med faderns penis, utan snarare som en signifiant för begäret eller bristen, det som subjektet saknar, som sådant skulle den kunna utgöra kärnan i idealjaget, dvs de idealföreställningar som subjektet har om sig själv för att kunna leva upp till de krav som ställs och för att kunna älska sig själv.)⁴ "Med sin artikel vill Rivière visa att kvinnor som hyser en önskan om manlighet gärna anlägger en mask av feminitet, eller *womanliness*, för att avvärja den vedergällning hon väntar från mannens/männens sida för att hon konkurrerar på deras planhalva".⁵ I sin diskussion gör Reeder en distinktion mellan kvinnlighet och feminitet: "Feminitet är inte kvinnlighet: kvinnlighet är en (ännu) okänd signifikation, ty symboliskt material saknas och det finns ingen given kvinnlig utsageposition"⁶. Feminiteten kan istället betraktas som en anvisad

roll, som kvinnan i praktiken aldrig kan undkomma. I denna position placerar hon sig som den som är fallos (för mannen), istället för att som mannen göra anspråk på att ha den. "I feminiteten maskeras en kvinnas anspråk på fallicitet, och hon accepterar sin position som den Andra och som objekt för mannens begär, hon accepterar sig själv som bristande och som den till vilken han kan ge exempelvis social prestige, medan hon kan betala tillbaka genom att placera sig som dekoration i hans falliska parad". Villkoret för detta är hon blir vederbörligen älskad. För att detta ska vara en framgångsrik strategi klär hon sig "kvinnt" och gör sig attraktiv'. Reeder citerar Luce Irigaray:

"Jag tror maskeraden måste förstås som det kvinnor gör i syfte att återvinna någon del av begäret, att delta i mannens begär, men till priset av att förneka sitt eget. I maskeraden underkastar de sig den dominerande begärsekonomi i ett försök att bli kvar" på marknaden "trots allt."⁷

I Salome gestaltas hur detta möte mellan den manliga positionen, med dess begär, och Salomes trevande efter en kvinnlig position bortom maskeraden, gång på gång leder till en kollaps i kommunikationen. Tragiken för Salome är att hon inte kan ställa sig utanför den anvisade, feminina positionen och när hon försöker göra detta förlorar hon sig själv och sin förmåga att kommunicera, vilket leder till att hon hämnas på mannen. Hon kvävs inifrån av sin oförmåga att artikulera en kvinnligt subjektivitet som är jämlik med mannens.

De tre männen, som vid olika tillfällen söker upp Salome, har i sin fantasi redan en bild av vem hon är. Hon är en åtråvärd trofé, den kvinnligaste av alla kvinnor. De har hört rykten om henne och deras attityd till henne är granskande och värderande, som om de jämförde den verkliga Salome med sin egen inre förhoppning om vad hon ska representera. De betraktar henne via, eller snarare filtrerad, genom denna bild. De talar till henne som om hon vore den skönaste, den mest åtråvärda. Salome blir en kvinnlig kliché som döljer något som männen ännu inte vet vad det är. I mötet med henne formulerar de vem de önskar

skar att de var, eller hoppas på att bli, via hennes bekräftande åtrå. De hoppas att hon ska tillfredsställa deras vara-brist", dvs ge dem det som de saknar, men inte kan formulera, och som ska skänka dem en upplevelse av helhet och bekräfta fantasin om dem som varande det Enda. Hos Lacan är detta signifianten för enhet, det splittrade subjektets enhet och enheten med den Andre. En förhoppning som aldrig kan infrias, men som på ett ideologiskt plan placerar kvinnan som den Andra som besitter gåvor som ska bekräfta mannens falliska position som det Enda. När Salome tar livet av männen är det en hämnd för den uteblivna ömsesidigheten, för deras omvandlande av henne från subjekt till objekt och för deras penetrering av hennes inre. De invaderar henne och överger henne därmed. Och hennes hämnd är obeveklig.

Det finns ytterligare en tematik i Salome, som rör sig på en mer diffus nivå. Det utspelar på en oedipal scen med Salome, modern och Herodes som agerande, och i viss mån även den döde fadern, som hela tiden återkommer som referens i Salomes repliker, men som gestalt endast representerar tomhet eller bortvändhet. Herodes får av Salome den dubbla rollen som den "tillgänglige fadern" och som den älskande mannen som ska befria henne från den inre och yttre instängdheten och från moderns omslutande famn. Om fadern i Salomes inre endast representerar tomhet, så söker hon bot hos Herodes i en förhoppning att hon ska finna en subjektets utsageposition, dvs den symboliska plats från vilken subjektet kan artikulera existensfrågan.¹⁰ Hon vänder sig till honom, som med Lacans ord kan betecknas som den Andre, som i detta sammanhang kan ses som ett subjekt med ett eget begär, men också som den egna subjektivitetens baksida, det omedvetna. "Språket är i grunden inte människans verktyg, utan en närvaro som talar genom henne, och som på en gång avtäckes och döljer det vara som kommer det till mötes i artikulationen. Talet har sin upprinnelse utanför jaget och det är verkligen som om det kom från en Annan, ett okänt omedvetet subjekt som producerar en diskurs som först i efterhand, först när jag lyssnat till mitt eget yttrande, är förståelig för mig

och därigenom i introspektiv bemärkelse kan bli: "den Andre bör främst betraktas som en plats där talet konstituerar sig".¹¹

Dramats uppbyggnad

Salome hade premiär på Dramaten hösten 1995. Uppsättningen regisserades av Åsa Kalmér och spelades på en av de mindre scenerna, Fyran, under hösten 1995 och vintern 1996. Texten bygger på den bibliska berättelsen om Salome, men förhåller sig mycket fritt till den. Handlingen utspelar sig på altanen till ett stenhus någonstans i södra Europa och i en obestämd tid. Salome bor ensam efter att hennes far har dött. Vid tre tillfällen får hon besök av olika män, som har sökt upp henne på eget bevåg, efter att ha hört rykten om henne. Samtliga besök slutar dock med att hon tar livet av männen. Salome får även besök av sin döende mor och av Herodes.

Hela dramat gestaltas utifrån Salomes subjektiva position, och denna position hålls konsekvent genom dramat, männen blir entydigt de andra, de främmande. Handlingen spänner inte över någon mätbar konkret tid utan är snarare en komprimering av upplevelser till förtätade bilder med ett symbolmättat språk. Det finns ingen konkret och etablerad gräns mellan en inre värld och en yttre. Scenografi, språk och fysisk gestaltning exponerar detta dubbelseende för åskådaren, där det konkreta yttre skeendet samtidigt gestaltar en subjektiv tolkning av samma skeende. Det yttre filtreras genom Salomes inre värld, hennes tankar och känslor. Salomes blick blir publikens.

Det yttre rummet

Fyran, som är ett rektangulärt rum, saknar en fixerad scen. Spelplatsen är placerad så att publiken sitter utmed den ena långsidan och kortsidan. Scenbilden domineras av altanen framför husväggen som är målad i ljus terrakotta och med stora fönster som är täckta med neddragna träjalusier, målade i ljusgrått. Under föreställningens gång tänds och släcks ljuset bakom dessa, som om det fanns någon där som betraktar det som sker. På den högra si-

dan av spelplatsen, i det bortre hörnet, står ett hörnskåp, målat i grönt. Altanen är möblerad med ett kafébord och ett par stolar, en bänk och ett hörnskåp, allt målat i grönt. Utmed väggen står ett antal blomkrukor i olika storlekar av terrakotta och ett antal böcker ligger utspridda. Färgerna är samstämda och ger ett solblekt och litet slitet intryck. Det är frodigt och ganska hemtrevligt, som om någon levde ett ganska aktivt liv här. Ljuset är genomgående i en varm gul färgskala. Det är så gult att det nästan blir dunkelt till sin karaktär, det känns snarare som inomhusbelysning. Den högra kortsidan av scenen (mitt emot publikläkaren), gränsar in till ett annat rum som ligger i dunkel. Ett par byxklädda ben avslöjar att här vilar ett av Salomes tidigare offer. Golvet utanför altanen är täckt med gräs, som under spelperiodens fortskridande gulnar och börja lukta allt starkare. Det är trångt och intimt, det ryms inte fler än fyra bänkrader, vilket betyder att publiken sitter mycket nära skådespelarna. Scenografin ger en fysisk inramning och form till upplevelsen av att befinna sig i Salomes inre. Scenbilden ger ett motsägelsefullt intryck, det är tydligt att här pågår det ett liv som någon aktivt formar. Men rummet är också instängt, snudd på klaustrofobiskt med sitt dunkla ljus och lukten av ruttnande gräs. Och så det olycksbådande rummet till höger... Det är slutet och öppet samtidigt.

Textens karaktär inbjuder till en mycket specifik spelstil, som var mycket väl utvecklad i uppsättningen på Dramaten. Framförallt är gestaltningen av männen stiliserad, ofta med väl uttagna rörelser. Det finns mycket litet av vardagliga, naturliga smårörelser och tonfall, som kan fungera som vilsamma mellanlagen med igenkännbara karaktärsdrag för publiken att fylla i med egna associationer. Det konkreta bildspråket rör sig oupphörligt mellan olika nivåer och gestaltar – utan övergångar – inre och yttre skeenden. Publiken betraktar männen genom Salomes förvånade och ifrågasättande ögon, och det gängse samspillet man-kvinna förlorar sitt etablerade och igenkännbara mönster och allt, praktiskt taget allt, ter sig ganska märkligt. Den intressanta konsekvensen av detta blir att det är betydligt lättare att rent känslomässigt identifiera

sig med Salome, även om hennes handlingar till en början ter sig som de mest främmande.

En kärlekens riddare

Baron Morino, spelad av Christian Berling, den förste av de tre besökarna, är strax över 50 med vitt skägg och ett stort vitt hår. Han är klädd i en ljus kostym av ett linneaktigt tyg, ljus skjorta, väst och en mörk, mönstrad slips. Han är en ivrig förespråkare för den romantiska kärleken, som genom att placera den utvalda högt över alla andra kvinnor, idealiserar henne som något förmer än andra, även männen, och därmed beslöjas hennes begär och sexualitet. Han omvandlar det till något rent och eteriskt, snarare asexuellt, fjärran från männens råa lustar. Så kan han i henne se en "ren" representant för kvinnan, som erbjuder honom en bild av det egna begäret som effektivt döljer de invasiva och aggressiva krafter som finns där. Hans bild av kärleken fråntar kvinnan hennes subjektiva position och därmed också förmågan att känna lust.

Baron Morino närmar sig altanen försiktigt smygande, han rör sig nervöst och med plötsliga rörelseutbrott. Det är som om han både andligen och bokstavligen går högt på tå, full av känslor som han måste hålla tillbaka och kontrollera. När Salome, spelad av Katarina Sjöberg, får syn på honom och bjuder in honom blir han påtagligt lättad och exalterad. Redan från första början finns det ett uppdrivet tempo i hans närmanden. Hans känslolågen får eruptiva, staccatoliknande uttryck, som bryter fram som plötsliga impulser.

Salome ber honom stiga fram till det lilla bordet för att bjuda honom på ett glas konjak. Under det att Salome håller upp i glaset framme vid skåpet, går Morino fram till bordet och tar upp en docka som ligger där. För ett ögonblick blir han stående med den i handen. Kroppen är på helspänn och plötsligt gnider han med några intensiva och hetsiga drag med dockan mot skrevet. Scenen glider blixtnabbt förbi och den fungerar som en plötsligt inklippt filmsekvens, som är över lika snabbt som den började. Det är som om ytan av det vardagliga och normala som utspelas

mellan Salome och Morino plötsligt snittas upp och en dold känslolimpuls visas för publiken. Det finns en slags pervers brutalitet i Morinos gest, som svär mot hans servila uppträdande. Men vem utför egentligen handlingen? För publiken är detta en impuls hos Morino, men det spännande med denna sekvens är att den också fungerar som en bild av *Salomes* upplevelse av Morino. En bild där hon tillskriver honom en impuls som uttrycker ett våldförande på någon annan. För publiken är det en öppen fråga vem av de två som faktiskt förlämnar Morino dessa känslor.

Den finns i scenen ett ständigt pendlande mellan den servila ytan och de plötsliga impulsgenombrott av inre känslor, som tar sig mycket konkreta uttryck. Ju mer Morino hyllar Salome och hennes företrädan, desto starkare blir känslan hos publiken att han försöker driva bort en inre våldsamhet och turbulens. Det ger en vag oro åt hela scenen.

I scenen finns en spännande sekvens där Salome mycket konkret blottlägger Morinos inre. När han tömt sitt glas till hälften, frågar Salome om han önskar påfyllning. Lite tveksamt och till synes anspråkslöst svarar han att han endast önskar lite mer. Med ryggen bortvänd, skyndar han sig att hålla i sig resten av konjaken som är kvar i glaset så att det ska rymma mer. När Salome sedan fyller på hans glas, går hon honom så totalt "till mötes" i hans begär att hon inte slutar att hålla, ens när glaset är fullt. Konjak flödar över alla breddar och ner på golvet, allt under det att Salome ser honom rakt i ögonen. Morino blir generad och den flödande konjaken får något närgånget och intimt över sig. Salome har ertappat och generat honom genom att låta hans "begärelse" flöda över på ett sådant skamlöst sätt.

Morinos uppvaktning blir alltmer stel och påträngande. Andlöst övertygar han henne om att hon har en själ. Hans exalterade komplimanger citeras av Salome med en torr och saklig röst, som om hon förhöll sig rent vetenskaplig till det sakliga innehållet. Hennes brist på bekräftande gensvar avslöjar ganska brutalt de vackra ordens penetrerande syfte.

Under ivriga ursäkter om de ljuva känslor som Salome framkallar hos honom inleder

Morino en förförelsescen, som alltmer liknar början till en våldtäkt. Han invaderar henne för att bemäktiga sig henne, utan att tillerkänna henne rätten att avgöra om hans närmande väcker någon lust eller inte. I det ögonblicket har hon ingen själ för honom. Och Salomes hämnd uteblir inte. När han fylld av skam avbryter sina närmanden, erbjuder Salome honom något "speciellt" att dricka. Hon ger honom ett glas som hon blandat gift i. Smickrad över detta erbjudande, håller Morino raskt i sig innehållet och han dör under våldsamma kramper.

Salome lämpar över honom på en matta och drar in honom i det angränsande rummet. Efteråt är hon lättad, som om hon blivit av med en stor tryckande tyngd som trängt in i henne. Hon slickar sig hungrigt över läpparna, drar upprepade gånger över munnen med det grässtrå som Morino tuggade på när han kom. Det är som om hon vill återetablera sin kropps yttre gränser. Samtidigt dras händerna flera gånger till munnen – en öppning in i kroppen – som om hon stillat en hunger, intagit något. Ljuset skiftar, det tänds och släcks bakom jalousierna och det hörs musik. Ljuset skiftar igen, det blir mörkt för ett ögonblick – tid går.

*"Det dunkelt sagda
är det dunkelt tänkta"*

Näste besökare, spelad av Jan Waldekrantz, presenterar sig som herr Sapiro. Han är en man någonstans mellan 35 och 40, ser bra ut, är ganska lång och smärt och utstrålar en slags ungdomlig självsäkerhet och nonchalans. Han är klädd i ljusa byxor, vit skjorta med vida ärmar, uppvikta manschetter, öppen hals och en ljusgrå tröja knuten om höfterna. Håret är ganska långt och han har runda, stålbågade glasögon. Tillsammans med Sapiro närmar sig Salome ögonblick av verklig kommunikation.

Hon erbjuder honom förfriskningar och Sapiro tackar ja till en kopp kaffe. Man kan dock ana hos honom en misstanke om möjligheten att bli förgiftad. Han rör lite förstrött i sin kopp, som om han inte var intresserad av att inta något, eller som om kaffet inte var



Christian Berling och Katarina Gustafsson. Från uppsättningen av *Salome* vid Dramaten, 1995.

Foto: Mathias Johansson.

gott nog honom. I hans sätt att hantera kaffekoppen ligger en avmått distans, som om han inte hade några behov, eller önskningar. Salome däremot, dricker sitt kaffe med njutning och det finns en önskan hos henne att de ska dricka tillsammans, att de ska dela något. Denna sekvens är en parallell till motsvarande situation i mötet med Morino, fast nu med omvända förtecken. Där intog inte Salome något, hade ingen hunger, utan betraktade endast hur Morino drack sin konjak – en dryck för män.

Det finns i scenen en återkommande pendling mellan ett öppet lyssnande, som tillerkänner den andre en betydelse, och en reserverad hållning som endast syftar till att hålla den andre på avstånd för att undvika beröring. Sapiro intar en position i förhållande till Salome där han känner sig säker på att besitta en förment objektiv sanning om verkligheten, om själen och om vad som är rätt och fel. Han försöker att befästa hennes position som den Andra. Från sitt överläge iakttar han henne, men hon rubbar honom ur hans läge. Detta överraskar honom och det uppstår ögonblick av ett ömsesidigt beroende. Ett exempel på detta är det skeende som utspelar

sig mellan dem när Sapiro läser ett avsnitt ur en bok, som han finner uppslagen på bänken:

Genom den smärta jag erfor, inför dessa ögons beröring, inför deras lätta tryck mot mina egna ögon... Genom den smärta jag då, för första gången erfor, blev jag varse, på ett för mig fullständigt okänt sätt... min egen kropps ursprungliga förbindelser.. med den övriga världen.¹²

Han ber Salome att berätta vad orden egentligen har för innebörd, men hon har inget riktigt svar att ge honom och Sapiro brister ut i en raljerande replik om naturen i den mänsklig kommunikationen:

/—/
 All konversation är omöjlig!
 Jag menar all kommunikation!
 Vad den ene säger h ö r inte den andre. Nej.
 Och vad den andre talar om faller inte ner i den förstes jord.
 Och vice vers, vice versa!
 Vad en människa tänker... (Gest, som om han ledde orden ur mun.) blir inte synligt, ens om hon uttalar det!
 (Förvånat.) Inte ens för sig själv är människan tydlig... Ja! Nej!¹³

Sapiro kommer fram till en sanning som överraskar honom själv. Hans replik uttrycker en mycket konkret erfarenhet av kommunikation som är ganska allmänmänsklig och som paradoxalt nog pekar på att man behöver den Andre för att kunna artikulera sitt tal. Men den subjektiva artikulationen blir aldrig färdig eller avslutad, det finns alltid något ogripbart kvar, ett fortsatt famlande och därmed en ensamhet och ett beroende av den Andre. Dessa mänskliga villkor är lika för Salome och Sapiro och för ett ögonblick är de jämlika. Men erfarenheten av avskildhet och beroende skrämmer dem, och Sapiro reagerar med att flera gånger dra sig undan och bli reserverad, vilket Salome genast känner av och hon anklagar honom för att hata henne. Hans reservation blir för henne något mycket påtagligt och massivt, och hon underordnar sig den. Pendling mellan närhet och avstånd, som hon uppfattar att Sapiro egenmäktigt styr över, gör henne yr och förvirrad. Ensamheten sköljer över henne och hon isolerar sig i självförakt. Men Sapiro svarar med att inte stå kvar i den förnekande position som Salome anvisat honom, istället visar han på hennes egen möjlighet att skapa.

Sapiro:
Jag skulle aldrig göra något.
Mot Er vilja.....

Salome:
Min vilja.

Sapiro:
Amen.
Den är en del av kroppen.
Er kropp, Salome.
Och som sådan – en del av Ert inre.
Allting i Er står i förbindelse med Er själv!

Lite längre fram fråntar han henne dock möjligheten att självständigt kunna artikulera sin subjektivitet.

/—/
Ni har en själ.
Och det är Er själ som är förvirrad.¹⁴

Salome tar emot hans ord, med förbehållet att hon inte accepterar hans uppfattning om

hennes själ, den tolkar hon bättre än han. Hon ingår en "förbindelse med sig själv" och hon blir stark. Men Sapiro accepterar inte att Salome har en annan bild av verkligheten, att hennes "själ" skulle förmedla ett annat perspektiv än hans, och att de bägge, i denna brist på en objektiv sanning, därför skulle vara fångade i subjektets subjektivitet och därmed också vara beroende av varandra för att förstå livet. Och för att undgå detta beroende återintar Sapiro rollen som det Enda som äger den falliska sanningsägande-positionen. Han håller en lång filosofisk föreläsning för henne om själsbegreppet, som det är formulerat genom tiderna i vår västerländska filosofiska tradition. Han anser att Salomes själ är förvirrad och att den behöver ledning (manlig sådan) för att orientera sig. Sapiro ser detta som sin uppgift och han friar till Salome. Hon ger honom sitt ja, efter en viss tvekan. Från det ögonblicket lyssnar han inte längre på henne. Hon är nu hans trofé som han ska visa upp för världen. Salome inser detta omedelbart och hon förbannar sitt begär och det beroende som han har väckt hos henne: "Man skulle aldrig se på något. Eller någon. /—/ Varken på döda ting eller människor!".¹⁵ Hon stryper honom bakifrån med en snara.

Efteråt lämpar hon över honom på en matta och släpar iväg med honom till rummet intill. Utmattad av ansträngningen tänder hon en cigarett. Hon utstrålar en lättnad som om hon gjort sig av med en stor tyngd. I justet skiftar bakom jalusierna.

I en viktig sekvens i scenen diskuterar Salome och Sapiro vad kärlek är. I denna scen finns det en antydning om grunderna till det drama som utspelar sig på Salomes inre, oйдipala scen. Sekvensen inleds med att Salome berättar för Sapiro om sin far och om dennes oförmåga att "röra vid någon": "Han älskade oss alla, men han kunde inte röra någon." Hon ställer frågan: "Vem var det som först förärvade kärlekens band?".¹⁶ Sapiro blir förvirrad, men svarar henne med en bild, som ger en mycket tveeggad upplevelse. Han liknar "kärlekens band" vid de trådar som spindeln väver i ett mönster kring sig själv. "Det fantastiska här – ja – det fantastiska här, med kärleken, är att den faktiskt är hela processen. Allt!

Vävandet!".¹⁷ Men så vänder han på bilden och menar att "kärleken" också är spindelns byte: "Det lilla bytet, i nätetts mitt".¹⁸ I denna bild blir "kärleken" också något snärjande och hotfullt som binder sitt offer och förgör det. "Kärlekens band" slukar och snärjer, istället för att skapa sammanhang med den Andre och med sitt eget inre. Dessa negativa förtecken kväver subjektets differentiering och därmed också möjligheten till njutning. Salome klagar:

Jag skulle vilja kunna vrida och vända mig!
Enkelt!
Som när man njuter!¹⁹

Den sensuelle njutaren

Signor Brutto, i Thomas Bolmes gestalt, närmar sig Salomes hus direkt och öppet, utan förbehåll. Han gör entré på altanen rakt framifrån och inte från sidan, som de andra. Han möter Salome omedelbart, just som hon står i begrepp att ta avsked av sin mor. Brutto, en påtagligt kraftfull karl, ser ut att vara en person som gärna njuter av mat och dryck. Han är klädd i mörk kostym, vit skjorta, svart väst, svarta byxor och skor.

När han möter de två kvinnorna på altanen finns det en glad förväntan hos honom. Hans frustande sensualism låter honom ögonblickligen insupa Salomes gestalt. De betraktar varandra, rör sig runt och börjar röra vid varandra, ytterst lätt, nästan som om de tecknade kroppskonturerna i luften. Brutto är oerhört koncentrerad, han blundar när han följer Salomes kropp, lika intensivt njutande hela tiden. Salome följer honom ambitiöst, men det är som om hon endast härmade Brutto, hennes rörelser har ingen njutning, ingen egen energi. Det finns inga tecken på en sensuell upplevelse av Brutto i hennes rörelser. De är bägge slutna inom sig själva, deras ögon möts inte och spänningen byggs inte upp ömsesidigt.

Scenen har något omständligt över sig, de ändrar ställning gång på gång och det ser obekvämt och komiskt ut. Den erotiska stämningen punkteras av att de undersöker alla delar av kroppen (vilket efter en stund ter sig

rätt absurt) lika noggrant, det finns inga särskilda spänningsfält, inga erotiska zoner, inget inre förhållande till vad de upplever. De slutar lika plötsligt som de började. De har gjort något tillsammans, men frågan är om de delade något.

Salome försöker trevande att omsätta denna sensuella öppning till en länk mellan hennes inre och en upplevelse av naturen till något som är möjligt att kommunicera till Brutto. Naturen skulle kunna bli förbindelselänken mellan dem och mellan ett vagt inre och den yttre världen. En förbindelselänk mellan tanken och det fysiska. Dessvärre uppfattar inte Brutto de metafysiska innebörderna i Salomes naturbeskrivningar utan han föredrar att hålla sig på en yttre påtaglig nivå där inga känslor blandas in. Var sak på sin plats. Brutto tappar påtagligt intresse och det blir tomt mellan dem. Det har uppstått ett plötsligt spänningsfall och Salome förlorar sig själv i hans brist på gensvar. Aterigen låter hon den andre isolera henne.

Brutto beställer fram mat och Salome serverar honom kall kalvstek och vin. Han äter ljudligt och mycket njutande. Som någon som njuter av frukterna av sitt eget fysiska arbete och bearbetning av världen. Det finns något tilltalande i detta, det är helt befriat från Morinos förstulna, lite skamfyllda sätt och från Sapiros lätt nedlåtande hållning. Men scenen har också något tvetydigt över sig, som ligger i själva den mycket konkreta sysselsättning som ätandet är: att förse sig, att sluka, bemärkta sig utrymme, kroppar och makt. Salome deltar inte själv i måltiden, utan serverar och iakttar honom. Det är en parallell till händelsen i början av deras möte när de smeker varandras kroppar: Salome "intar" ingenting, hon betraktar. Bruttos njutning är inte hennes. På en fråga från Salome om han tror på Gud svarar Brutto: "Nej, varför ska man be om någonting? När man kan ta för sig." Salome reagerar fysiskt med att sjunka ihop, som av ett hugg – hon känner hjärtats slag.²⁰ Brutto "kan ta för sig" utan att fråga, men kan Salome det? Kan hon "inta" något, i ett ömsesidigt njutande, eller blir hon bara till för andra? Han noterar att Salome inte "äter", inte begär, och han kommenterar:

/.../

"Kärlekens hemlighet är större än dödens... hemlighet." (Anspelar på Salomes replik till sin mor i ögonblicket när Brutto gjorde entré. Min anm.)

Salome:

åh!

Jag försöker drömma...

För att ur drömmarna locka fram nya lagar.

Men fantasin utfyller bara tomheten...

Och är lögnaktig.

Den utesluter rikedomerna på relationer...

som f i n n s... h ä r.

Brutto ber Salome att hon ska putsa hans kännor. Det finns ingenting vädjande i hans fråga, utan det är snarare fråga om att förse sig med ytterligare en njutning och det är självklart att Salome vill "underkasta" sig hans önskan. Salome lägger sig på knä framför honom och putsar intensivt. Hon gör det nästan överdrivet samvetsgrant och med ett ironiskt drag över sitt ansikte. Salome utför handlingar som till sin form betecknar hängivelse, underkastelse och en önskan om att låta sin kvinnlighet vara till för mannen. Det är en bild av en manlig och kvinnlig position, där mannen härskar in den yttre världen och brukar den och där kvinnan ger honom sin kärlek i samma grad som han är framgångsrik. För Brutto är det den bilden han ser. Men publiken ser att Salome utför gester utan innehåll, att de är tomma och därmed framstår scenen som en kliché för äktenskaplig lycka. I Salomes gester finns samma sakliga ifrågasättande som i hennes sätt att upprepa Morinos komplimanger, där hon ganska brutalt avslöjade hans uppblåsthet. Exakt samma avslöjande av Bruttos självgodhet sker nu, och det fnissas en del i publiken åt denna scen av "kvinnlig flit och dygd". Brutto talar, under arbetets gång, hänfört om hur vacker Salome är. Återigen ter hon sig som ett föremål vars kvalitéer ökar i takt med att hennes tillgänglighet för mannen ökar. Men den självklara stämningen av öppen sensualism, som för Brutto innebar att de bägge njöt, övergår i tveksamhet. Står Salome honom till buds eller gör hon det inte? Han upptäcker att hon inte är självklart tillgänglig längre, att han inte kan styra över

hennes och det förbryllar honom. Varför har hon ändrat sig? *Han* har ju inte det!

När Brutto uttryckligen säger att han vill "ha henne" svarar Salome "nej". De cirklar runt varandra och det uppstår en viss spänning mellan dem som kommer och går, under det att de samtalar. De har nu bägge trätt ut ur bilden som gav dem givna positioner i förhållande till varandra och det uppstår, likt scenen med Sapiro, i den rent fysiska distans som uppstår mellan dem ett utrymme för Salome att tala utan att bli indragen i Bruttos inmundigande av henne. För att hon ska kunna gå honom till mötes vill hon att hennes inre ska vara lika åtrått som hennes kropp. Salome kämpar för att framträda som ett subjekt för honom, och hon tvingar honom att lyssna. Hon beskriver sin längtan efter att en inre och yttre verklighet ska förbindas med varandra så att hon blir tydlig. Den enda "aktiva" handling som hon ser, är att dö. Salome artikulerar sin smärta och hon känner också en längtan att få njuta av en annans kropp och inte endast bli "intagen". Rent konkret finns det en längtan efter att bli fylld: njutning som mättnad. Brutto formulerar detta mycket konkret:

Brutto:

Att se och att äta,

är två olika slags verksamheter...

Men människan vill att de ska sammanfalla...²¹

Salome reagerar mycket starkt på detta och det uppstår en stark spänning mellan dem. Salome kräver att om Brutto ska få henne, så måste han följa henne.²² Det sker också för ett ögonblick och hon vågar uttrycka en önskan om att han också ska se hennes inre och följa även det. Hon frågar honom: "S e r ni vart jag går?" Brutto svarar henne med att ta tag i henne, hålla fast henne och antyda att hon går dit han...²³ I det ögonblicket sviker han henne, "lämnar" henne för att återta kontrollen. Och Salome hämnas, oundvikligen. Under det att de brottas, får hon tag på en kniv som ligger på bordet, och hon sticker den i sidan på honom. Brutto segnar ner och blir liggande. Salome betraktar honom, rör vid hans huvud och läppar. Hon är sorgsen, hon sörjer honom mer än någon av de övriga. Hon är åter

ensam och tom. Hennes hunger griper inom henne och hon sjunker allt djupare in i ett självhat fyllt med kroppsäckel. Hennes hunger gör henne till offer och bristen på "mättnad" dödar henne:

/—/

Ropa fritt! – Vem finns som svarar Dig?

Och vem finns som vill äta den mat som ej har smak och sälta?!

Den utsvultne?!

Vem finner behag i slemörtens saft?!

(Förtvlat.) Så vågrar nu min själ att komma vid detta!

Det är för mig en vämjelig spis! ²⁴

Kärlekens band

I de scener där modern eller Herodes är närvarande skiljer sig gestaltningen ganska påtagligt från de övriga scenerna. Dessa scener är mer drömlika och de spelas i ett långsammare tempo och med avmätta rörelser.

Modern, spelad av Brigitte Ornstein, är klädd i en vadlång, ärmlös, djupt röd klänning i ett lätt svepande tyg. Hon bär skor med hög klack i samma färg och har ett silversmycke om halsen. Hennes tal och rörelser är avmätta och kontrollerade. Alla starka känslor hålls i schack under den vackra ytan. Salome ter sig trotsigt passionerad bredvid henne.

När modern närmar sig altanen är hon påtagligt ambivalent. Hon närmar sig först, för att genast ångra sig och gå igen, till slut vänder hon dock åter. Slöjan som hon bär över ansiktet förstärker intrycket av att hon skyggar för Salome och inte vill visa sitt ansikte för henne. Modern är mycket sjuk, döende, och hon talar om vilken kärlek till våren detta väcker hos henne. Hon talar mycket njutningsfullt och drömmande om sina känslor, som om hon talade om pånyttfödelse och inte om död. När modern talar förändras Salomes avvisande hållning och hon sätter hon sig i moderns knä. Salome är en vuxen kvinna som i detta ögonblick blir till en liten flicka, som själv betraktar modern som en liten flicka. "Så liten du blivit, mor".²⁵ Denna dubbla bild av Salome som vuxen och barn ger en känsla av stillastående tid, att banden – "kär-

lekens band" – håller henne kvar i moderns knä. De två är bundna till varandra i en tidlös sammansmältning som utesluter död eller åtskillnad och därmed också möjligheten att etablera en subjektets utsageposition. Den enes begär blir den andres, och aldrig mötas de tu.

I denna scen framstår Salome som ett objekt för moderns begär. I Lacans teoribildning betecknar "modersbegäret" ett begrepp med två innebörder; dels moderns begär till barnet, hennes önskan om att det ska tillfredsställa hennes vara-brist; dels barnets begär riktat till modern, en önskan att få vara föremålet för hennes begär, att få vara fallos för henne. Vägen ut ur detta förhållande är faderns krav på att intervensera i det symbiotiska förhållandet och kräva att kärleksbandet mellan barnet och modern ska brytas. Oidipusdramat kommer att visa för barnet att det inte är fallos, utan att det i själva verket är fadern som *har* den och att det är mot fadern som modern riktar sitt begär. Det avgörande i denna process är vilken position modern intar till faderns symboliska funktion. Att bandet till modern bryts på detta sätt innebär för subjektet en symbolisk kastraktion, ett förhållande vars konsekvenser subjektet har att hantera resten av livet. Men det öppnar vägen för barnet att etablera sig som subjekt och som deltagare i kulturen och finna sin subjektiva utsageposition.²⁶

Den gäckande skuggan

Herodes är klädd i en kastanjebrun, sammetsliknande kostym, brun skjorta, väst och brunmönstrad slips. Han blir i Peter Luckhus gestalt en man som ännu inte är åldrad och som är möjlig för Salome. Det finns både något tilltalande och avvisande hos honom. Under Herodes första besök samtalar de om modern. Det uppstår en förtroendefull stämning, som också ger en vag känsla av något förbjudet intimt, nästan incestiöst. Den avmätta hållningen hos Herodes kontrasterar på ett märkligt sätt till hans intima ord om modern. Salomes hållning är öppen och sökande, utan iakttagande eller ifrågasättande.

Herodes är den person i dramat som det är

svårast att få en tydlig bild av. Han är diffus och undanglidande, som en skugga. Det är till honom som Salome sätter sitt hopp för att kunna ta sig ur den "kärlekens väv", som moderns vävt in henne i. Hans intresse för Salome, har i all sin tystnad, ett påträngande inslag. Hans närvaro svävar som en kvalmig atmosfär omkring henne.

Under Salomes möten med männen står han vid sidan av och iakttar vad som sker, utan att avslöja vad han känner. Hans penetrerande och vakande blick är närvarande hela tiden, även när han fysiskt inte är det, den sitter s a s i husets väggar, likt fönstrens träjaluserier som vinklas upp och ned. Det är som om Salome begärde denna blick för att hos honom sedan söka en återspeglning av sig själv. Hon söker den utan att nå den, då den ständigt är bortvänd från hennes. Det är tydligt att hon begär honom, men att innebörden i detta begär är dunkel även för henne själv. Hans närvaro både undanröjer hennes ensamhet och bekräftar den.

I den sista scenen möts de på nytt. Han håller sig på distans till henne, rör henne inte och är bortvänd nästan hela tiden. Hon talar till honom i långa repliker om sin inre splittring och om bilder av fysisk upplösning. Herodes svarar inte, utan säger att han lider av samma hunger och smärta som hon. Han är diffus intill döden, och Salome sjunker längre in i sin isolering. Hennes inre hunger och törst är inte längre en drift för att leva, eller för att söka den Andre, utan den blir smärta som förgör henne. Det som återstår är en fysisk förruttnelse och döden, det finns ingenting som håller henne samman och ingen att vända sig till. Orden når ingenstans utanför henne och tystnaden lägger sig tung.

Det hon beskriver liknar en psykotisk upplösning, där gränsen mellan sinne och kropp luckras upp och kroppens sammanhållande hölje brister. Det fysiska självväcklet finns överallt omkring henne och hon fångas i den upplösta kroppen, som det inte längre går att komma utanför.

Salome:

/.../ Jag vill att Du ska se på mig...
Se på mig!

Utän att vända bort ett u n s
av ditt ansikte!

(Det fungerar inte, han kan inte "se" på henne fastän han tittar, det rinner liksom ut.)²⁷

/.../

Jag vill ju bara ha vatten...(Milt)

Jag vill dricka mer!

Jag är törstig!

Men jag kan bara dricka mig själv!

För det finns inget annat! /.../ ²⁸

De stunder av lättnad och helhet som Salome upplever är ögonblicken efter att hon har dödat. I dessa stunder stryker hon gång på gång med händerna över munnen och kroppen. Dödandet skänker henne nästan konkret, fysisk mättnad. Hon är förmögen att "ta in", utan bli utestängd eller instängd. Munnen blir en symbol för den konkreta kroppsliga längtan hon känner. Den blir en hemlig väg till kontakt och hon kan fylla sin inre tomhet. I dödandet upprättar hon en förbindelse utan att splittras, bli penetrerad eller slukad. För ett ögonblick har hon slagit sig fri, men ändå förblir hon avskuren eftersom hon inte förmår att finna den position inom sig själv från vilken hon kan börja formulera frågan om sin existens.

En sista kommentar

Uppsättningen av Salome gestaltar på flera plan en kvinnas sökande efter en inre identitet som det är möjligt att leva med. På ett yttre plan gestaltar den, på ett mycket träffande sätt, vissa stereotypa drag i mötet mellan man och kvinna. Dessa drag är lätta att identifiera som kulturellt och socialt betingade, som delar i maskraden mellan män och kvinnor. Det är inte svårt att känna igen de tre männen och de "kärlekspositioner" de intar. Sedda utifrån Salomes perspektiv så vilar det ett visst löjes skimmer över dem. Publiken ser, såsom i en skrattspegel, hur fångade vi är i våra föreställningar om vad som är attraktivt. Till en del formas Salomes öde av att hon inte kan ställa sig utanför villkoren för detta samspel. När hon försöker göra det så brakar kommunikationen samman och vad värre är, hon hittar inte någon position inom sig som hon kan

vila i som kvinna. Hur hon än försöker, så blir hon utlämnad till den andres blick och till sin egen önskan om att bli sedd. Hon kan inte befria sig från den manliga bekräftelsen som villkor för en kvinnlig identitet.

Men bilden är inte så enkel som att Salome bara skulle vara ett offer för dessa kulturellt formade blickar. Frågan väcks också: vad är det hon söker? Varför är dödandet av männen den enda lösning hon kan se? En lösning som till slut drabbar henne själv lika mycket som dem. De förhoppningar som hon riktar till dem är i grunden samma som de riktar mot henne, dvs ett krav på upphävandet av subjektets vara-brist. Detta blir avgörande för den roll de spelar inom henne och för utgången av dramat. Det sunda ifrågasättandet hos henne fördunklas av detta krav på begärstillfredsställelse. Hon söker, i lika hög grad som hon undviker, en allomfattande kärlek, som i grunden är narcissistisk och som i själva verket strävar efter en sammansmältning med den Andre, ett krav på att den andre i kärlekens form ska bekräfta subjektets vara och upphäva bristen. Men i den "kärleken" existerar varken tid, differentiering eller död och därmed inte heller någon subjektets artikulation. Det är samma hopp om sammansmältning som hon finner i moderns knä och som hon inte klarar att resa sig upp ifrån. Förutsättningen för detta är en försoning med ensamheten och döden, livsvillkor som är lika för män och kvinnor. Den kräver ett urskiljande från moderns famn, för att kunna röra sig mot en värld, där språket, trots sin otillräcklighet att formulera subjektets förnimmelser, ändå är den möjliga vägen till en förbindelse med den Andre, som ett jämlikt subjekt. Männen, som i sina tillkortakommanden, påminner Salome om differentieringens smärta, få plikta med sina liv. Om Salome är ond, så ligger hennes "ondska" i detta: att hämnas för den narcissistiska besvikelsen. Och i detta drama är män och kvinnor lika.

"Den psykoanalytiska erfarenheten har återupptäckt hos människan Ordets imperativ som den lag som har format honom efter sin bild. Den bearbetar språkets poetiska funktion för att ge åt hans begär dess symboliska mediering. Må denna erfarenhet få er att

slutligen förstå att det är i språkets gåva som all realitet hos dess effekter består; ty det är genom denna gåva som all realitet kommit till människan och det är genom sin kontinuerliga handling som han upprätthåller den." (Lacan)²⁹

NOTER

- ¹ Lacan sysslade gång på gång i sina skrifter med subjektfrågan. Han var ense med Freud i dennes utsaga "jaget är inte herre i sitt eget hus" (A difficulty in the path of psychoanalysis. S.E. XVII, s 143). Lacan säger: ...vad är subjektet?.... det är, i teknisk bemärkelse, i ordets freudianska mening, det omedvetna subjektet, och därför, i allt väsentligt subjektet som talar. Men det framstår som mer och mer klart för oss att detta subjekt som talar befinner sig bortom jaget. (Sém. 2; s 207) Reeder, Jürgen, *Tala/Lyssna. En essä om den specifika skillnaden i Jacques Lacans psykoanalys*. s 65
- ² Reeder, Jürgen, *Begär och etik. Om kön och kärlek i den fallocentriska ordningen*. s 165
- ³ Ibid, s 225 ff
- ⁴ Ibid, s 430. I ordförklaringar definierar Reeder fallos som ett begrepp hos Lacan med många innebörder. I det symboliska har fallos flera funktioner: 1) vetandets signifiant, tillhörande incestförbudets grundläggande villkor, till vilka hör att subjektet nu är bundet till beteckningskedjans oändliga metonymiska rörelse, det som kan ge ett vetande om världen och erfarenheten i den. 2) Fallos är bristens signifiant. Utsagens metonymiska rörelse innebär att dess signifikation skjuts bortom diskursens horisont, vilket innebär en specifik vara-brist, för vilken fallos är betecknare. 3) Fallos är begärets signifiant, genom vara-bristen och modersbegäret blir fallos begärets symboliska utbytesobjekt. 4) Fallos betecknar den sexuerade skillnadens signifiant; det finns ingen sexuerad utsageposition annat än i förhållande till den. Antingen har subjektet fallos, eller saknar den och vill vara den. I det imaginära framstår fallos, bristen och begärets signifiant, som det som subjektet saknar. Som sådant skulle det kunna sägas vara kärnan i idealjaget, vilket därmed skulle kunna sägas vara falliskt. Fallos uppenbarar sig i varje narcissistiskt laddat objekt, människa, ting eller egenskap.
- ⁵ Ibid, s 226
- ⁶ Ibid, s 227
- ⁷ Ibid, s 228, 229
- ⁸ Ibid, s 229
- ⁹ Reeder beskriver i *Begär och etik* s 90 vara-bristens innebörd på följande vis: "Den symboliska kastraktionen (barnets insikt i Oidipus att det inte är fallos för modern, utan att det är Fadern som har den, och att modern därför riktar sitt begär mot Fadern, min anm.) skiljer subjektet från dess omedelbara verklighet och lämnar det med ett begär och ett krav på erkännande som det omöjliga kan få tillfredsställt, och den Andre

har blivit något främmande, men samtidigt också något oändligt lockande, och i det fantasmatiska (subjektets mönster för förverkligandet eller objektiveringen av begäret, min anm.) förhållandet till objektet utvecklas scenerierna för dess eviga projekt att återupp-rätta relationen till det förlorade. Vi återvänder till kärleken i våra eviga försök till artikulation av hur vi lider bristen och våra försök att förverkliga denna dröm om enhet blir vårt symptom, ett symptom vi i bästa fall förmår utarbeta som konst eller som en levnadskonst.”

¹⁰ Ibid, 86-87

¹¹ Reeder, s 83

¹² Dramatens eget manus till *Salome*, s 21

¹³ Ibid, s 22

¹⁴ Ibid, s 30

¹⁵ Ibid, s 35

¹⁶ Ibid, s 23

¹⁷ Ibid, s 24

¹⁸ Ibid, s 24

¹⁹ Ibid, s 24

²⁰ Ibid, s 45

²¹ Ibid, s 53

²² Ibid, s 54

²³ Ibid, s 57

²⁴ Ibid, s 59

²⁵ Ibid, s 38

²⁶ Reeder, *Tala/Lyssna*, s 90-92

²⁷ Dramatens manus, s 61

²⁸ Ibid, s 63

²⁹ Reeder, *Tala/Lyssna*, s 280 eller i *Ecrits. Spiegelstadiet och andra skrifter* i urval av Irène Matthis

LITTERATUR

Björk, Nina, *Under det rosa täcket*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1996.

Irigaray, Luce, *Könsskillnadens etik och andra texter*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1994.

Matthis, Irène, *Det omedvetnas arkeologi. Om det moderliga*, Natur och Kultur, Stockholm 1992.

Reeder, Jurgen, *Tala/Lyssna. En essä om den specifika skillnaden i Jacques Lacans psykoanalys*, Brutus Östlings bokförlag, Stockholm/Stehag 1992.

Reeder, Jurgen, Begär och etik. Om kön och kärlek i den fallocentriska ordningen. Brutus Östlings bokförlag, Symposion Fackpocket, Stockholm/Stehag 1994.

Övrigt

Dramatens manusexemplar av Ann Jäderlunds *Salome*.

SUMMARY

This article contains an analysis of the performance *Salome*, the poet Ann Jäderlund's first play from 1995. A psychoanalytical approach inspired mainly by Lacan and Reeder as well as the discussion of how gender is construed, socially as well as culturally, is used to illustrate how this text treats the concept of femininity, which inside the phallogocentric order means a position as other. *Salome* is seen as a woman searching for a way to articulate a female subject without having to position herself as the other, the object. Her struggle to be accepted as an equal subject is envisaged in her encounter with three men, as well in the description of her relationship with her mother and Herode. When this is denied her and they instead project their own narcissistic desires onto her and then reject her, she kills them.

Barbro Sigfridsson
Artemisg. 5A II
S-115 42 Stockholm