

Södertörns högskola | Institutionen för Genus, Kultur och Historia
Kandidatuppsats 15 hp | Litteraturvetenskap | höstterminen 2009



SALOME OCH MANSMORDET

- slutet på den maskulina traditionen

En studie i Ann Jäderlunds Salome

Av: Maria Aceli

Handledare: Ola Holmgren

Abstract

Salome is the myth of the Oriental princess who dances for her stepfather, Herod the tetrark at his banquet. He becomes so enchanted by Salome's dance that he allows her to wish for what she wants. On the advice of Queen Herodias, Salome's mother, she asks the head of prophet John on a platter. Herod is horrified, but grants Salome's desire.

This is the first in a series of Salomepetitions as Mark and Matthew in the New Testament. Salome has since then never ceased to fascinate artists and writers through the ages. From the medieval petitions with the focus on Salome's dance of the Renaissance with the shift from dance to John the Baptist's head on a plate, the romanticism of Heine and the amazing climax in the late 1800s feverish petitions, symbolism, decadence and modernism's painterly hallucinations of Salome as the castrating woman par excellence, of Salome as the terrifying *Femme Fatale* and "La belle dame sans merci".

Ann Jäderlund's *Salome* is the latest of Salomepetitions of all time. An unbroken tradition of a blood-red thread spinning throughout history, from Biblical days until our days, and postmodernism. Jäderlund's *Salome* is a fascinating creation, just as exciting and alarming as the Salomecharacter herself. The sliding movement between irony and sentimentality in the narration of the text is a complication, and one senses that the author's intentions are far more complex than what the current research today suggests. How can we understand the incomprehensible, the recurrent male-killing in the play? Literally and realistic in feminist psychoanalytic tradition, or figuratively and symbolically, in accordance with the mature and masculine tradition? Should we focus on the content of the text as the gender-oriented studies sought to assert, or should we instead focus attention on the text and dramaform as such? What happens if you problematised Jäderlund's drama based on Peter Szondi's and Mats Ödeen's genre determinations, is it possible at all to identify *Salome* as a modern drama then, or are moving in a new land, in such a postmodernist? And what characterizes in this case this as compared to the prior art tradition?

These questions may form the basis for my thesis after prolonged inability to find a theoretical input to a text reminding much about the author's other works, a lyrical *southern* to get lost in, to immerse and musical dream of, and be attracted to as be attracted to a dark star or the surrealist black sun. The black sun of the soul with its dazzling, and at once obscure perversion.

Innehållsförteckning

Inledning	2
Syfte, metod och teori	3
Salome, myt och historia	4
De stora mansfantasiernas epok	5
De stora kvinnofantasiernas epok	7
Ann Jäderlund	9
Tidigare forskning	10
Peter Szondi	13
Dramatiskt berättande	14
Dramats fabel	15
Dramats handling	17
Tolkning	18
Dramats karaktärer	19
Morino och ögats hunger – <i>detets diskurs</i>	19
Herodes och drömmarnas feber – <i>blindhetens diskurs</i>	21
Sapiro och kunskapens törst – <i>överjagets diskurs</i>	23
Modern och rosens hemlighet – <i>seendets diskurs</i>	25
Brutto och köttets mysterium – <i>jagets diskurs</i>	27
De döde männen – <i>den frånvarande faderns diskurs</i>	30
Dramats struktur	31
Salome – ett drama i kris	31
Salome som lunärt drama	32
Salome som drame statique	33
Salome som drömsk jagdramatik	35
Salome som lyriskt monodrama	36
Salome som symboldrama	38
Salome som postmodernistiskt sorgespel	41
Slutdiskussion och sammanfattning	43
Materialförteckning	45

Inledning

Salome är myten om den orientaliska prinsessan som dansar för sin styvfader, tetrarken Herodes på dennes bankett. Han blir så förtrollad och till sig över Salomes dans att han låter henne önska sig vad hon vill. På Drottning Herodias inrådan, Salomes moder, begär hon profeten Johannes döparens huvud på ett fat. Herodes blir förskräckt men beviljar Salomes önskan.

Detta är den första i raden av Salomeframställningar enligt Markus och Matteusevangeliet i Nya testamentet. Salome har sedan dess aldrig upphört att fascinera konstnärer och författare genom tiderna. Från de medeltida framställningarna med fokus på Salomes dans, över renässansen med förskjutning från dansen till Johannes döparens huvud på fatet, till romantiken med Heine och den fantastiska kulmen i och med det sena 1800-talets febriga framställningar; symbolismens, dekadensens och modernismens måleriska hallucinationer av Salome som den kastrerande kvinnan par excellence, av Salome som den förfärande femme fatale och "*La belle dame sans merci*".

Ann Jäderlunds *Salome* utgör den senaste i raden av Salomeframställningar genom tiderna. En oavbruten tradition som spinner en blodröd tråd genom historien, från bibelns dagar ända fram till våra dagar och postmodernismen. Jäderlunds *Salome* är en fascinerande skapelse, lika eggande och oroväckande som Salomegestalten själv. Den glidande rörelsen mellan ironi och sentimentalitet i berättarrösten hos texten innebär en komplikation och man anar att författarens avsikter är långt mer komplexa än vad den gällande forskningen idag låter förstå. Hur skall man förstå det ofattbara, de återkommande mansmorden i dramat? Bokstavligt och realistiskt i feministisk psykoanalytisk efterföljd, eller bildligt och symboliskt i enlighet med den äldre och maskulina traditionen? Ska man fokusera på innehållet i texten som de genusinriktade studierna velat göra gällande, eller bör man istället rikta uppmärksamheten på texten och formen som sådan? Vad händer om man problematiserar Jäderlunds drama utifrån Peter Szondis och Mats Ödeens genrebestämningar, går det överhuvudtaget att identifiera *Salome* som ett modernt drama då, eller är vi inne och tassar på helt ny mark, på postmodernistisk sådan? Och vad kännetecknar i sådana fall denna i jämförelse med den föregående moderna traditionen?

Dessa frågeställningar får bilda utgångspunkten för min uppsats efter en längre tids oförmåga att hitta en teoretisk ingång till en text som minner mycket om författarens övriga produktion, en lyrisk souterräng att gå vilse i, att försjunka och musikaliskt drömma i, och att attraheras av så som man attraheras av en mörk stjärna eller av surrealisternas svarta sol. Själens svarta sol med sin bländande och på en gång dunkla perversion.

Teoretiskt syfte och metod

Att undersöka strukturen i Ann Jäderlunds *Salome* utifrån Peter Szondis teorier om det moderna dramats kris. Att titta närmare på vilket sätt *Salome* kan sägas utgöra ett räddnings- eller lösningsförsök på krisen, och närmare inringa vilken tradition den skulle kunna inlemmas i. Kan *Salome* sägas utgöra ett konversationsstycke i vilket dialogen, kommunikationen upphört och reducerats till konversation? Eller kan *Salome* inlemmas i jagdramatikens tradition med utgångspunkt från Strindbergs dramatik, ett drama som skildrar jagets och medvetandets utveckling och där Salomes medvetande blir den konstituerande formprincipen för dramat? Eller skall man betrakta *Salome* som ett centrallyriskt monodrama med utgångspunkt från författarens egen poetiska position? Kanske uppfyller Jäderlunds *Salome* flera av dessa kriterier för dramats räddnings- och lösningsförsök, och kan därför sägas utgöra ett exempel på en ny och mer sammansatt form av dramatik, nämligen det postmoderna dramat, som bygger på flera och *samtidigt överlappande* tekniker. Jag kommer även att fördjupa denna ovan skisserade diskussion genom att komplettera med Mats Ödeens idéer om dramats slutna och öppna form, i vilken mån Jäderlunds *Salome* i den bemärkelsen kan sägas utgöra ett solärt eller lunärt drama.

Genom att närläsa *Salome* och diskutera, eventuellt bestämma strukturen i dramat vill jag undersöka om det överhuvudtaget går att tala om en dramatisk struktur i *Salome*. Går det att spåra sprickor och brottstycken i texten och språket, och går det att koppla dessa till Szondis teorier om det moderna dramats kris, dess olika räddnings- och lösningsförsök?¹ Samt vidare till Ödeens teorier om det dramatiska och anti-dramatiska berättandet, det slutna och öppna dramats form.²

Slutligen kommer jag att analysera språket i *Salome*, i synnerhet de tre männens språkliga diskurser, hur författaren arbetar med att gestalta och spela ut dessa mot varandra.

¹ Peter Szondi, "Det moderna dramats teori 1880-1950", (Frankfurt am Main, 1956)

² Mats Ödeen, "Dramatisk berättande. Om konsten att strukturera ett drama.", (Falun, 2005)

Salome, myt och historia

Salome uppträder för första gången, dock utan att omnämnas vid sitt namn, i Markusevangeliets dramatiska berättelse om Johannes döparens död, (6:17-29). I denna hade kung Herodes låtit fängsla Johannes döparen då denne anklagat honom för att ha gift sig med sin broder Filippus hustru Herodias. Hon ville därför döda Johannes men kunde inte eftersom Herodes respekterade och fruktade profeten allt för mycket. Men en dag kom dock hennes tillfälle, och det var när Herodes firade sin födelsedag med ett gästabud och bankett. Herodias dotter kom då in och dansade så att Herodes och hans gäster blev förtjusta. Kungen sade till flickan att hon skulle få be honom om vad hon än ville ja, även om det så vore hans halva kungarike. Flickan gick för att fråga sin mamma som svarade: Johannes döparens huvud. Flickan skyndade tillbaka till kungen och bad honom: ”Johannes döparens huvud på ett fat.” Kungen blev bedrövad men kunde inte göra annat än att beordra en soldat att verkställa domen. Soldaten gick och halshöggs Johannes i sin fängelsecell och kom sedan tillbaka med hans huvud på ett fat, som han gav åt flickan, och flickan vidare till sin mor. Johannes lärjungar fick reda på dådet och hämtade profetens döda kropp som de lade i en grav.

Även Matteusevangeliet (14:1-12) berättar detta drama, fast mera kort och torrt än Markus. Endast på två punkter skiljer sig berättelserna sig åt. Medan Markus kallar Herodes för kung, kallar Matteus honom mer riktigt för tetrark, och medan Markus påstår att Herodes ville skydda Johannes från Herodias onda uppsåt, så påstår Matteus att även Herodes önskade ha ihjäl profeten, men inte vågade på grund av fruktan för folkets reaktioner.

Ingen av evangelisterna nämner alltså den dansande flickan vid namn. Den första att göra det är den judiske historieskrivaren Josephus Flavius (33-100 e.Kr.). Denne skall istället inte nämna Salomes dans. Dock ges dramat en klarare historisk bakgrund. År 39 avsatte romarna Herodes och landsförvisade honom till en liten ort i Västeuropa, där han och Herodias skall ha tillbringat sina sista år. Salome gifte sig först med en farbror och sedan med en kusin som blev kung av Chalkis, åt vilken hon födde tre söner. Det enda samtida bilden som finns bevarad av Salome är ett föga idealiserat porträtt på ett mynt med omskriften ”Drottning Salome”.

Men det var alltså som innehavaren av huvudrollen i det erotiska dansdramat som Salome skulle komma att gå till historien och förevigas. Vad handlar nu detta drama om? Om hämndgirighet, maktlystnad och erotiska begär. Herodia vill dräpa Johannes döparen eftersom denne fördömt henne, Herodes blir uppvaktad av sin styvdotter som utlöser konflikten med sin dans. Dansen fullbordar således tragediens faktum. Vilket osökt leder frågan vidare till om det är Salome eller dansen, som spelar den egentliga huvudrollen i detta ursprungliga bibliska drama?

De stora mansfantasiernas epok

Konsthistorikern Jan Svanberg har fokuserat på Salomes dans i sin studie av kvinnobilder i den medeltida ikonografin. Enligt honom har intresset för dansen varit särskilt starkt under tre perioder, nämligen den fornkristna, den högmedeltida och vid det förra sekelskiftets början. De fornkristna kyrkofäderna fördömande kommentarer om Salomes dans lade grunden till hela medeltidens syn på den. Origenes påpekade redan på 200-talet att hennes dans var skamlös och hans efterföljare Ambrosius gör det än mer utförligt i sin skrift *Om jungfrur*: ”Prinsessan blottar med otuktiga rörelser kroppsdelar, som naturen skyler och anständigheten lärt oss att dölja. Hon spelar med ögonen, vrider på nacken och skakar sitt hår”.³ Den som ivrigast skulle pläderna för Salome som urtypen för den onda kvinnan var emellertid den bysantinske kyrkofadern Johannes Chrysostomos. I sina skrifter, som blev tongivande i både öst och väst, kunde man om Salomes dans läsa: ”Även djävulen hjälpte henne att med sin dans uppväcka vällust och bifall och därigenom fånga Herodes. Varhelst en dans äger rum, där är djävulen närvarande”.⁴ Denne kyrkofader bekämpade med oerhörd glöd alla ”mimi”, sin tids dansare och underhållningsartister av olika slag. I denna kamp gick han även så långt som att kalla kejsarinnan Eudoxia för en ny Herodias som dansade om Johannes, det vill säga kyrkans huvud. Att Svanberg uppehåller sig så länge vid Chrysostomos är för att denne grundlagt den senare genom hela medeltiden mäktiga traditionen att se Salomes dans som en mimares, som ett fördömt gyckelspel.

Under medeltiden fortsatte alltså teologer och kyrkomän att fokusera på Salomes fördärliga dans och befäste således de fornkristna kyrkofädernas fördömande tradition. Salome förekommer ymnigt i konsten och den medeltida ikonografin och fokus ligger på hennes dans. Det har skrivits en ikonografisk avhandling med titeln: *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500* av Torsten Hausmann i Schweiz. Han delar in de medeltida framställningarna av Salomes dans i elva olika danstyper varav några som kan nämnas är gycklardansen, dans med Johanneshuvudet på ett fat, svärdsdans, dans med boll, blomma eller musikinstrument.⁵ Dock nämner han inte ett enda ikonografiskt exempel från Norden vilket istället Svanberg gör. Bland annat nämner han den höggotiska Salome från Orslev där danserskan ger ett vackert prov på virveldansen, där hennes kropp och lemmar bildar en spiralrörelse, understruken av mantelveckens linjer. Ett annat exempel är en flygelmålning på ett altarskåp från Nordlunds kyrka där Salome utför en dramatisk och uttrycksfull handdans.⁶

³ Jan Svanberg, *Kvinnobilder* (Köpenhamn 1989), s. 202

⁴ Ibid. s. 203

⁵ Ibid. s. 205

⁶ Ibid. s. 210

Under renässansen skiftar fokus från Salomes dans till överlämnandet av Johannes döparens huvud på fatet. Hur Salome får, bär eller lämnar det återges av många konstnärer under 1500-talet och 1600-talet, som till exempel Luini, Tizian, Cranach, Dürer, Guido Reni, Carlo Dolci, Pieter Lastman och Rubens. Därefter börjar intresset för hennes gestalt att falna. Men under romantiken uppstår intresset på nytt, främst i och med Heines berömda dikt, i Atta Troll, 1841, där Salome kysser Johannes döparens huvud på fatet. Detta förödande motiv, dödskyssen, kom att bli upptakten till 1800-talets snarast hypnotiska intresse för Salomegestalten och den kult som därav sedermera uppstod.⁷

Med romantiken och symbolismen befästes alltså uppfattningen om kvinnan som femme fatale, och skulle få sitt främsta konstnärliga uttryck i och med den franske symbolisten Gustave Moreaus Salomemålningar. Ragnar von Holten skriver i sin avhandling om Moreau att överallt i konstnärens produktion blir kvinnan ”den stränga och kalla Skönheten, sfinxen, det Ondas princip och döden”.⁸ Utgångspunkten till Salomegestalten hämtade han förutom från bibelns legend och ”la nature même”, från sin favoritbok framför andra, nämligen Flauberts Salommbô. Där framträder danserskan helt dold under kläder och smycken, depersonaliserad. Människan reducerad eller kanske snarare upphöjd till symbol, så uppfattas Salome även av författaren Joris-Karl Huysman och dennes hjälte des Esseintes i *A rebours*, ”som den gudomliga symbolen för den oförstörbara vällusten, den odödliga hysterins gudinna och den förbannade skönheten”.⁹

Det är framförallt genom akvarellen *L'Apparition, Uppenbarelsen*, utställd på Salongen 1876 och beskriven i *A rebours*, som Moreaus Salomeuppfattning kommit att bli berömd och vida spridd. Det är en enorm komposition där Salome återges efter dansens slut och där Johannes döparens huvud lyft sig från fatet på golvet och nu ses svävande i mittpunkten av målningen, framför Salome. Von Holten tolkar Salomes reaktion som skräckslagen och tillbakaryggande men jag tycker att det förhåller sig tvärtom, att det är Salome som i triumf befäller huvudet att lyfta sig från fatet, för att på så vis ytterligare befästa sin snarast hallucinatoriskt förhäxande makt. Vidare förekommer ett rikligt övermått av symboler i kompositionen, såsom lotusblomman som Salome håller i sin hand, de indiska riternas vällustsymbol, liksom lastens symbol, representerad av solfjädern i påfågelsfjädrar som Herodias fläktar sig med, den svarta pantern, liderlighetens symbol, utsträckt på den röda mattan, med flera.¹⁰

Nästa höjdpunkt inom konsten och litteraturen av Salomeframställningarna skulle utgöras av Oscar Wildes symbolistiska drama Salome. Föregångarna var som sagt många, Moreau inom

⁷ Ibid. s. 212

⁸ Ragnar von Holten, ”Gustave Moreau, symbolist”, (Avhandling framlagd vid Stockholms Universitet, 1965), sid. 48

⁹ Ibid. sid. 50

¹⁰ Ibid. sid. 51

konsten, Flaubert, Huysmans, Heine och Mallarmé inom litteraturen. Det nydanande som Wilde gör är att förläna Salomegestalten en mer aktiv karaktär, från att tidigare ha framställts som ett passivt objekt blir hon nu i Wildes version ett aktivt subjekt, och mer än så: [...] ”But Salome is far more than a mere character in this play: she has become, for Wilde as for Moreau and Huysmans, an incarnation of seductive purity and power. She, like Moreau’s painting, blurs the line between creation and creator, between form and content, between image and word. She exists in the legend far beyond the confines of drama or poetry, and in art beyond the borders of the stage. Her ability to create, in words, a painting of Jokanaan’s body, is but one example of the power of her speech and of her being:

Painter and dancer, Salome herself approaches seduction pictorially. In her three imploring addresses to Jokanaan, she turns his body into a series of landscapes...Having created these pictures, Salome at once asserts her aesthetic prerogative and destroys them. ” [...] ¹¹

Wildes *Salomé* skrevs 1893 och illustrerades på ett magnifikt sätt av Aubrey Beardsly i 15 träsnitt, varav det mest ryktbara, som skildrar höjdpunkten i dramat, återges på framsidan till denna uppsats. Richard Strauss skrev en opera med utgångspunkt från Wildes drama och libretto och tillhör också en av konsthistoriens mest suggestiva Salometolkningar och framställningar. Listan på konstnärer och författare som gett sig i kast med att gestalta Salomemyten kan alltså göras hur lång som helst. Faktum är att Salome vid slutet av 1800-talet och 1900-talets början var ett lika vanligt och förekommande motiv som Jungfru Maria under medeltiden. Dekadenterna och företrädarna för modernismen och fin de siècle, eller la maladie du culture, skildrade och bearbetade också den erotiska könskampen, fast på ett radikalt annorlunda sätt än de tidigare kyrkofäderna.

De stora kvinnofantasiernas epok

Denna omvälvande tidpunkt i historien, det förra sekelskiftet, kom alltså att bli en dramatisk brytpunkt mellan nytt och gammalt, mellan modernitet och äldre tradition. Man kan läsa och förstå sekelskiftets fascination och på en gång rädsla för Salomegestalten som uttryck för manlig kastrationsångest. Men även som en mer omfattande och djupgående kris, nämligen det samhällseliga patriarkatets kris. Det stora uppbrottet från de äldre traditionerna och

¹¹ Thuleen, Nancy, ”Salome: A Wildean Symbolist Drama”, Website Article, 19 December 1995, (<http://www.n.thuleen.com/papers/947paper.html>)

värdegrunderna som vetenskapen, tekniken, politiken och de många krigen innebar ritade inte bara om de faktiska kartorna, utan även människans imaginära kartor. Rädslan för det motsatta könet och kvinnans frammarsch i samhället var stor och befästs av tänkare som Freud och Charcot. Psykoanalysens upptäckt av det omedvetna omkullkastar alla tidigare och äldre värden om det mänskliga subjektet. Den äldre cartesianska uppfattningen om det autonoma subjektet detroniseras tack vare den nya moderna forskningens omfattande revolutionerande språksyn, den så kallade lingvistiska vändningen. Denna rörelse företrädde inte endast av psykoanalytiker och läkare utan alltså även av språk- och litteraturforskare, och kom att lägga grunden till den nya banbrytande moderna litteraturteorin. Vad innebar då den nya och förändrade språksynen och den lingvistiska vändningen? Jo, i korthet att en rad interpersonliga och opersonliga system satts in istället för subjektet. Subjektet förlorar sin roll som meningsgarant då den inte längre sammanfaller med det medvetna jaget.¹²

Djuppsykologins och den litterära forskningens nedstigningsprojekt i själen och språket avspeglar sig även i den nya konsten och litteraturen. Från de föregående stora bildningsromanerna till modernismens skildringar av alienerade och desillusionerade individer.¹³ Detta var det nya signumet för moderniteten, subjektet som en okänd kontinent för nu även psykologerna och forskarna att utforska och kolonisera. Dessa tog härmed upp kampen mot diktarna om att förstå sig på och förklara själens förvandlingar, ett område som alltså på intet vis var ny eller främmande för diktarna och de tidigare författarna och konstnärerna. Skillnaden bestod blott i vilket språkbruk man använde sig av. Om själens förvandlingar tidigare hade varit ett föremål främst för konstens och litteraturens framställningar blev det nu också i lika hög utsträckning ett föremål för vetenskapens egna framställningar.

Ironin ligger i att vetenskapen i stor grad var beroende av dikten för sina upptäckter och faktum är att Freud hämtade fler exempel ur litteraturen för att illustrera sina teser än från den kliniska och empiriska forskningen. På senare tid har man faktiskt kommit att se Freuds fallstudier och övriga arbeten som mer litterära bedrifter än vetenskapliga.

Den viktigaste förnyaren och nyläsaren av psykoanalysen och Freuds teorier blev emellertid Jacques Lacan och dennes teori om de tre ordningarna: det imaginära, det symboliska och det reella. Hans betoning av språkets grundläggande betydelse för konstituerandet av det mänskliga subjektet kom att bli avgörande för efterträdande kvinnliga tänkare såsom Julia Kristeva, Hélène Cixous och Luce Irigaray. Dessa förenar den moderna psykoanalysens teorier med feministiska tankegångar och i dess följd har många intressanta och spännande nyläsningar av litteraturen gjorts. Särskilt Cixous begrepp *écriture féminine* och Irigarays uppgörelse med den patriarkala

¹² Attle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei, "En introduktion till den moderna litteraturteorin" (Stockholm/Stehag 1997), s. 130

¹³ Ibid. s. 130

dominansen i tänkande och skrift har varit banbrytande, och är också intimt knutna till Derridas syn på skrift och kritik av hela den västliga filosofiska traditionen.¹⁴ Vi ska inte fördjupa oss mer i detta här eftersom det skulle falla utanför ramen för min studie. Dock vill jag avsluta med att säga att detta stora nedstigningsprojekt i själen och subjektet som den lingvistiska vändningen innebar, därför gör att man kan tala om 1900-talet som de stora kvinnofantasiernas epok.

Vårt syfte var alltså att istället rikta uppmärksamheten på det moderna dramats egen kris, med utgångspunkt från Peter Szondis teorier. Vi skall se på vilket sätt *Salome* kan sägas utgöra ett räddnings- eller lösningsförsök på krisen, och närmare inringa vilken tradition den skulle kunna inlemmas i. Vi kommer även att tillämpa Mats Ödeens idéer om dramats slutna respektive form, är Jäderlunds *Salome* i den bemärkelsen att betrakta som ett solärt eller lunärt drama? Vi skall också undersöka språket i *Salome*, på vilket sätt författaren arbetar med att gestalta och spela ut olika språkliga diskurser mot varandra.

Ann Jäderlund

Ann Jäderlund är en svensk poet och dramatiker, född 1955 i Stockholm, idag boende i Nacka tillsammans med maken och deras två gemensamma barn. Ann Jäderlund debuterade 1985 med diktsamlingen ”Vimpelstaden”, som åtföljdes av barnboken ”Ivans bok” 1987. 1989 kom diktsamlingen ”Som en gång varit en äng”, och som kom att starta en häftig debatt under namnet ”Obegriplighetsdebatten”. Denna kom även att kallas för ”Jäderlundsdebatten” för att inte förväxlas med den stora litterära debatt som ägde rum i Sverige under fyrtioalet. Då var det en kategori manliga diktare vars lyrik uppfattades som svårbegriplig. Nu var det kvinnornas tur att anklagas för en liknande typ av inåtvänd och dunkel diktning. Många manliga recensenter hade svårt att förstå Jäderlunds poesi och anklagade hennes dikter för att vara inåtvända, komplicerade och obegripliga. Ofta kopplades denna obegriplighet ihop med ett kvinnligt skrivsätt, vilket i sin tur kom att väcka ännu mera ramaskri och anstöt inom vissa kretsar.

Ann Jäderlund har skrivit totalt nio diktsamlingar, varav den senaste ”Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar”, utkom 2009. Med suggestiva titlar på sina diktsamlingar såsom ”Mörkt, mörkt, mörkare kristaller” och ”Kalender röd levande av is”, har hon fortsatt skriva in sig som en av landets mest intressanta och säregna poeter. Ofta utgår hon från bildkonst och måleri i sitt skrivande men även musiken förefaller påtagligt närvarande i hennes diktande och språkkonst, med dess säreget klingande rytmiseringar och omtagningar.

¹⁴ Ibid. s. 151

I en intervju jag läst på Internet säger Ann Jäderlund att det finns så många olika lager och nivåer i hennes dikter. Och det är nog det allra första som slår en vid läsningen av hennes dikter och drama *Salome*, att det är en litterär produktion som blandar många genrer och tekniker på ett högst egenartat sätt. Ett sätt eller en lapptäckes-teknik som påminner om Katarina Frostenssons eller den impressionistiske målarens eller musikerns. Tekniken att frammåla ett motiv som upplöser sig i flera motiv, liknande det dubbelexponerade fotografiets teknik.

Komplikationen med Jäderlunds teknik är att hennes motivkrets både vänder sig inåt mot själens dunklare landskap samtidigt som den vänder sig utåt mot naturens landskap av klarare dagar. Det är som att världarna flyter samman i Jäderlunds diktning, de inre och yttre världarna möts och ingår en förening istället för en motsättning. Gränserna suddas ut i en själens akvarell och dualismen upplöses i en handvändning, som i en dröm. Således finnes flera lager i hennes diktning, likt det stratifierade psyket eller den flerskiktade löken, till skillnad från de genusinriktade studiernas allt för ensidiga tolkningar och läsningar.

Salome är Ann Jäderlunds första drama och skrevs på i mitten av 90-talet. 1995 uruppfördes dramat på Dramaten där den spelades under hösten och vintern 1996. Åsa Kalmér stod för regin och den har inte satts upp någon annanstans. Det har skrivits ett antal artiklar och uppsatser om detta drama, och nästan alla med utgångspunkt från feministisk och psykoanalytisk teori. Man har uteslutande velat se och reducera *Salome* till ett tecken för den kvinnliga erfarenheten, för det kvinnliga subjektets utsagor om sig självt. Men detta är att begränsa *Salome* till ett språkrör för en psykoloniserad världsåskådning och ideologi. Min ambition är som sagt att försöka hitta en annorlunda ingång och istället fokusera på texten och dramats struktur som sådan, att vidare diskutera *Salome* som just drama, och därmed problematisera form-innehåll-konceptionen i dramat, vilket jag anser att de tidigare studierna förbisett och inte tillräckligt uppmärksammat.

Tidigare forskning

Det har skrivits en uppsjö av akademiska uppsatser om Ann Jäderlund, och i huvudsak med fokus på hennes lyrik, men även hennes Salomedrama har ägnats ganska mycket uppmärksamhet på senare år, och då främst med feministisk och psykoanalytisk utgångspunkt. Då *Salome* kan klassificeras som ett postmodernistiskt drama med starka lyriska och monologiska inslag, har dessa teorier visat sig vara mycket fruktsamma och tacksamma att applicera på verket.

Det har i dags dato inte skrivits någon avhandling om Ann Jäderlund såtillvida man inte räknar med Lena Malmbergs avhandling från 2000, som behandlade Jäderlund som en av sex

samtida svenska poeter inom ramen för sin studie om den orfiska problematiken i svensk lyrik under åren 1974-1995.¹⁵

Barbro Sigfridsson har skrivit en föreställningsanalys som baserade sig på Dramatens föreställning av *Salome* som spelades hösten 1995 och vintern 1996. Den fokuserade naturligtvis på föreställningen som sådan och inte på texten. Även denna analys mynnar ut i feministiska och psykoanalytiska funderingar inspirerade av Lacan, där *Salome* ses som ett uttryck för det kvinnliga subjektets språkliga utsagor om sig självt.¹⁶

I uppsatsen ”I Faderns hus – en närläsning av Ann Jäderlunds drama *Salome* utifrån Luce Irigarays teori” jämför författaren Anna Kölen Theorell Jäderlunds projekt med Irigarays. Vidare skriver författaren i sin slutplädering att Jäderlund ”accepterar och använder mimesis för att avslöja och underminera den fallocentriska ordningen/lagen. Irigaray gör det med vetenskapen som verktyg, i *Salome* gör Jäderlund det med dikten som verktyg. Båda tränger in i och använder språket för att skapa sprickor.”¹⁷

I en annan uppsats med titeln ”Dubbel blick och ironi” analyserar författaren Maria Karlsson Jäderlunds förhållande till språket och om hur den kvinnliga erfarenheten uttrycks. Författarens avsikt är att visa att kvinnliga författare ofta äger ett dubbelt förhållningssätt till sin omvärld, och i synnerhet när det gäller att finna vägar och uttryckssätt för att skildra den kvinnliga erfarenheten. Även denna uppsats utgår ifrån ett genusinriktat och feministiskt perspektiv där Jäderlunds drama *Salome* uppfattas som en protest mot den manliga normen.¹⁸

Den senaste i raden av uppsatser om Jäderlund jag funnit är Billie Lindahls uppsats: ”Texten på pappret är ju den materia som drömmen bor i – en kritisk studie i hur man har tolkat Ann Jäderlunds poesi”. Denna behandlar alltså inte dramat *Salome* men är intressant eftersom den kritiskt diskuterar olika tolkningsstrategier som forskningen begagnat sig av vid närmandet av Jäderlunds poesi. Tesen som författaren utgår ifrån är att tolkning som fokuserar på innehåll istället för form är otillräcklig. Med bakgrund av Susan Sontags essä *Against interpretation* är författarens syfte vidare att visa på olika läsarter och argumentera för ett sätt att närma sig Jäderlunds verk genom att använda sig av en sensitiv och transparent läsart, samt att fästa uppmärksamheten på textens form, struktur och språk. Vidare identifierar hon fyra disparata tolkningsstrategier bestående av två huvudgrupper: en läsart som håller sig mer frågande och öppen till poesin, vilken innebär en frigörelse från fasta betydelser, och en annan läsart som

¹⁵ Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike - En rörelse i samtida svensk lyrik*, Ellers förlag, (Lund, 2000)

¹⁶ Barbro Sigfridsson, ”Kärlekens hemlighet är större än... dödens”, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1997 18:2

¹⁷ Anna Kölen Theorell, ”I Faderns hus – En närläsning av Ann Jäderlunds drama *Salome* utifrån Luce Irigarays teori.” (C-uppsats, Litteratur och genus, Södertörns Högskola, VT-2002)

¹⁸ Maria Karlsson, ”Dubbel blick och ironi – Ann Jäderlunds drama *Salome* och Kristina Lugns drama i *Dödsuggans dal* – en studie om författarnas förhållande till språket och om att uttrycka kvinnlig erfarenhet” (C-uppsats, Litteraturvetenskap, Södertörns Högskola, VT-2003)

utifrån biografi och psykologi ställer kravet på full förståelse. Den första läsarten representeras av tänkare som Krister Gustavsson och Sara Stridsberg, och den andra läsarten av Staffan Bergsten och Ebba Witt-Brattström.¹⁹ Vi ska uppehålla oss sig vid denna studie och göra en kort presentation av ovan angivna tolkningsstrategier eftersom dessa lyfter fram huvudlinjerna i den tidigare forskningen.

Krister Gustavsson skriver om Jäderlunds diktsamling: *Blomman och människoeben* i sin artikel: ”När diktens ord blir diktens kunskap”. Här väljer han ordet *gränssnitt* för att ”tydliggöra vilka vidder ytan faktiskt återspeglar” i författarens lyriska produktion. Gustavsson menar att dikterna illustrerar ”ett slags tänkandets vardag”, att dikterna snarare visar upp förnimmelser till skillnad från beskrivningar av saker och händelseförlopp. Språket blir en kanal mellan inre och yttre världar, språk och dikt som ett gränssnitt, och där Jäderlunds dikter vidare kan ses som ett uttryck för en direkt varseblivning.²⁰

I den andra hälften av sin artikel tar Gustavsson upp andra uttolkare av Jäderlund som haft ett mer psykologiserande perspektiv i sina läsningar. Här behandlar han framför allt Staffan Bergstens bok *Klang och åter, tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, Ann Jäderlund, Katarina Frostensson och Birgitta Lillpers. Lindahl skriver att Gustavsson berömmar boken men att han också pekar på de problem som uppkommer när analyserna blir så påträngande att de begränsar dikternas verkningsfält. Redan titeln anger en problematisk hållning där Bergsten väljer genrebeteckningen *kvinnolyrik* som leder till en allt för ensidig och fastlåst position. Vidare kopplar Bergsten texterna direkt till personen bakom dem på ett sätt som med all rätta skulle kunna uppfattas som allt för närgången och invaderande.²¹

Nästa representant för den psykologiserande läsningen är Ebba Witt-Brattström med sin analys ”Det ler så mörkt i skogen”. I denna tillämpar hon Kristevas teorier på Jäderlunds diktsamlingar: *Som en gång varit en äng* och *Snart går jag i sommaren ut*. Lindahl slår med ens fast att det blir en problematisk läsning eftersom författaren lägger formuleringar hos Jäderlund som egentligen är hennes egna. Vad Witt-Brattström gör är att så tydligt koppla dikten till individen bakom den, och vidare att placera texten i en feministisk kontext, vars uppdrag är att berätta en kroppens historia. Huruvida den gör det eller inte låter Lindahl vara osagt, men på vägen menar hon, får diktare som Jäderlund finna sig i att bli kategoriserade och bedömda utifrån sitt kön och sina eventuella psykiska brister, vilket inte är en läsning i diktens tjänst.²²

¹⁹ Billie Lindahl, ”Texten på pappret är ju den materia som drömmen bor i – En kritisk studie i hur man har tolkat Ann Jäderlunds poesi”, (B-uppsats, Södertörns Högskola, VT-2008)

²⁰ Ibid. s.5

²¹ Ibid. s. 7

²² Ibid. s. 9

Sara Stridsberg slutligen, låter sin egen personliga upplevelse brodera ut dikternas drag, i en text om Jäderlunds diktsamling: *I en cylinder i vattnet av vattengrät*. Jäderlunds dikter ligger som en intertext vilande inuti den egna texten, av Jäderlunds ord spinner hon vidare på en väv som bär båda författarnas signum. Stridsbergs möte med den Jäderlundska dikten är så drabbande att hon inte kan värja sig, hon hanterar inte dikten, utan den henne. Vad Stridsberg vidare gör är att visa på dikternas vidgande verkningsområde, hon förhåller sig inte akademiskt till Jäderlund eller drivs inte av ett begär att förstå eller översätta dikterna. Snarare demonstrerar hon att Jäderlunds dikter talar ett sinnesförnimmelsernas språk, och att de syftar till att bredda perceptionen hos läsaren.²³

Peter Szondi och dramats kris

Peter Szondi var en modern litteraturteoretiker som redogjorde för den moderna dramatiken utveckling i "Det moderna dramats teori" från 1956. Szondi menade att den nya tidens dramaform, med utgångspunkt från renässansen och framåt, avsevärt skiljer sig från den moderna dramaformen, och att den moderna dramatiken leder helt bort från denna äldre upplaga. Szondi diskuterar vidare genom att använda sig av väl valda exempel ur litteraturen för att utveckla sina resonemang: Ibsen, Tjechov, Strindberg, Maeterlinck och Hauptmann. Några fundamentala kriterier för dramat som dessa bryter emot är att dramat ska vara absolut, att dramatikern inte får vara närvarande i dramat, att dramat visar samma oberoende mot åskådaren, att skådespelarkonsten inriktar sig på det absoluta, och att dialogen ska utgöra dramats enda medium osv. Vidare skriver Szondi att dramat eliminerar slumpen och kräver motiveringar för alla handlingar och detta också hänger ihop med att dramat är absolut. "Den inneboende dialektiken gör dramat till ett slutet helt. Den skapas inte av någon ideligen framskyntande berättare utan är förlagd till det ständigt skiftande utspelet mellan de uppträdande personerna, som konkretiseras i dialogen. Dialogen är dramats medium. Dramats existens bygger på att dialogen är möjlig."²⁴

Efter ovan nämnda dramatikers utbrytningsförsök kan man alltså tala om en övergång till en modern dramatik. Szondi teoretiserar kring stilens förändring och förenklat kan man säga att denna bestod i att de tidigare leden som definierade dramat kom att övergå i sina motsatser:

²³ Ibid. s. 11

²⁴ Peter Szondi, "Det moderna dramats teori 1880-1950", (Frankfurt am Main, 1956), s.16

1. Det närvarande – Det förflutna
2. Det mellanmännsliga – Det inommännsliga
3. Händelseförloppet – Själens förvandling²⁵

Efteråt beskriver han de olika räddnings- och lösningsförsöken som sedan dramatiken utvecklar för att lösa de nya konflikter som denna drastiska stilsförändring innebar. Några exempel på sådana försök som diskuteras med tydliga exempel ur litteraturen är: naturalismen, konversationsstycket, enaktaren, jagdramatiken, den episka teatern, den inre monologen för att endast nämna ett fåtal. Jag kommer i ett senare stycke att välja ut ett antal av de räddnings och lösningsförsök som jag anser är applicerbara på Jäderlunds *Salome*.

Den nya tidens drama, från och med renässansen och framåt, kännetecknas alltså av dess mellanmännsliga karaktär. Handlingen pågår och utspelar sig mellan individer, till skillnad från den moderna dramatiken, där handlingen tycks ha flyttat in i karaktärerna själva. Den har således kommit att anta en inommännslig karaktär istället för en mellanmännslig. Dialogen utgjorde den sista garanten för kommunikationen mellan de fiktiva karaktärerna, men i den moderna dramatiken kan man urskilja en dialog i spillror, maskerade monologer i dialogens förklädnad, eller en dialog reducerad till konversation, ytligt kallprat där ingen egentlig kommunikation mellan karaktärerna råder eller driver handlingen framåt. Man kan även iaktta ett allt högre samband mellan handlingen och språket självt, att det är i språket självt som handlingen äger rum, i de språkliga utsagorna. Således kan man säga att den moderna dramatiken kommit att anta karaktären av språkfilosofiska spel som pågår inom det egna subjektet självt. En subtil glidning från tydligt avgränsade genrer till mer flytande och överlappande genrer tycks ha blivit det nya paradigmet för dramatiken, först som ett frö i den moderna dramatiken, och sedan i full utslagning och blom i den postmodernistiska dramatiken.

Dramatiskt berättande

I sin bok "Dramatiskt berättande" tecknar Mats Ödeen det dramatiska berättandets historia från antiken fram till våra dagar. Det dramatiska berättandet kännetecknas framför allt av förändringen, det vill säga rörelsen från ett tillstånd till ett annat. Det kan röra sig om både yttre och inre förändringar men oftast är det samspelet mellan dessa som ger upphov till dramats primära kärna: de yttre förändringarna som driver på och tvingar fram de inre.²⁶ Upphör

²⁵ Ibid. s. 58

²⁶ Mats Ödeen, "Dramatisk berättande. Om konsten att strukturera ett drama.", (Falun, 2005), s. 9

förändringen i det dramatiska berättandet slår det över i ett annat berättande eller i sin motsats, det anti-dramatiska berättandet. Det anti-dramatiska berättandet är negativ till förändringen och använder sig av en förklädd retorik medan det dramatiska berättandet som redan antytts är positiv till förändringen och istället begagnar sig av en naken retorik.

Det dramatiska berättandets historia framställs som ett dialektiskt spel mellan motsatser, mellan tes och antites, som till exempel: förändring – status quo, Platon - Aristoteles, empirisk vetenskap - rationell vetenskap, trovärdighet – sanning, dialektik – dualism, jord - himmel/helvete, folklighet – elitism, realism – idealism, subjektiv - objektiv osv. Ödeen sammanställer en hel tabell med exempel på motsatserna men är också noggrann med att understryka att det inte rör sig om några absoluta motsatser, utan att de, åtminstone när det gäller det dramatiska berättandet står i ett dialektiskt förhållande till varandra. Vad tabellen försöker beskriva är alltså två områden som står i ett ömsesidigt beroende till varandra och där gränsöverskridningar ofta förekommer.²⁷

Förutom historiken skriver Ödeen också utförligt om och diskuterar begreppen: publiken, rummet, tiden, handlingen, intrigen, karaktärerna och dialogen. Han kopplar ihop intressanta resonemang om entropiläran med det dramatiska berättandet, han vidareutvecklar medieforskaren Marshall McLuhans teorier om varma och kalla medier, han diskuterar dramats öppna respektive slutna form samt kopplar Erik Sellins begrepp om det solära dramat till det dramatiska, slutna berättandet, och vidare det lunära dramat till det anti-dramatiska, öppna berättandet. Det solära dramat är maskulint till sin karaktär och följer en linjär utvecklingskurva. Det lunära dramat är feminint med en cirkulär dramaturgi. Den klassiska dramatiken tenderar att vara solär, sluten och maskulin medan den moderna dramatiken omvänt tenderar att vara lunär, öppen och feminin. Vi kommer att diskutera och applicera några av dessa begrepp och resonemang på Jäderlunds *Salome* i ett senare stycke.

Salome och dramats fabel

I Jäderlunds version av *Salome* har vi förflyttat oss från den bibliska tiden och kontexten till den viktorska tiden, till ett hus beläget någonstans på den europeiska landsbygden. Det är ovisst i vilket land pjäsen utspelar sig, men vissa indicier i texten såsom namnen på de manliga gestalterna gör gällande att vi skulle befinna oss i Sydeuropa, kanske Italien. Salome bor ensam i detta hus, sedan hennes faders bortgång, och besöks av tre män som på olika sätt förälskar sig i henne och

²⁷ Ibid. s. 61

försöker förföra henne. Salome lockar till sig männen, en efter en, i en psykolingvistisk erotisk dans som slutar med att hon mördar männen. Mellan varje mord besöks Salome av sin styvfader Herodes och av sin döende moder. Efter en sista och uppslitande uppgörelse med Herodes förefaller Salome själv ge upp andan och dö.

Jäderlund har sålunda inte anmärkningsvärt avvikit från Salomemytens ursprungliga fabel vilken behandlar och varierar temat om kvinnans erotiska men förödande makt över det manliga könet. Men till skillnad från tidigare framställningar där Salome måste dö för sina onda gärningars skull, dödar nu istället Salome själv. En dramatisk vändpunkt har ägt rum i och med själva tematiken. Salome framställs inte längre som något offer utan som själva gärningsmannen, som en kallblodig mans- och seriemördare. Vad vill författaren ha sagt i och med denna dramatiska tematiska omkastning? Eller säger det mer någonting om den själva omkastning som ägt rum i och med det historiskt betingade och framväxande självmedvetandet, och dess därmed avgörande konsekvenser för den avdramatiserade framställningen och berättelsen som sådan?

Oscar Wilde var den första i raden av författare och konstnärer som tydligt skildrat och gestaltat Salome som ett subjekt med egna starka erotiska lidelser och begär. Föregångaren var som redan nämnt, Heines diktsvit, *Atta Troll*, där Salome kysser Johannes döparens avhuggna huvud. En tämligen morbida bild av det kvinnliga begäret, men likväl en fruktbar utveckling av kyrkofädernas projicerade bild av den kvinnliga sexualiteten som ur bilden för ondskan själv. Till skillnad från de äldre framställningarna som gestaltat Salome som ett objekt och föremål för yttre projektioner, tar nu Oscar Wilde ett rejält kliv framåt i så måtto att han istället för att projicera den kvinnliga sexualiteten på yttre ting och företeelser placerar denna inom ramen för det kvinnliga subjektet självt. Det onda, den kvinnliga sexualiteten som tidigare demonstrerades av den fördärliga dansen, har nu avklätts sin mimiska dräkt och ersatts av en mer direkt framställning i form av ett naket kvinnligt begär. Det onda eller monstrosa har upphört att projiceras på yttre djävlar och demoner. Dessa har helt enkelt flyttat in i den kvinnliga sexualiteten självt. Modernisterna bearbetar också könskampen och skrällen för kvinnan men på ett radikalt annorlunda sätt än de tidigare kyrkofäderna. Jung skulle kalla det för en typiskt klassisk manlig projektion av det kuvade och skrämde Anima-komplexet. Ett genombrott och framsteg således som banar för väg för ytterligare utveckling och komplikation.

Rent historiskt kan man alltså skönja en utveckling där symboliseringen rör sig från utomprojicerade strukturer till allt mer internaliserade sådana. I begynnelsen var oskulden, det rena och obefläckade paradisiska tillståndet, symbiosen med modern eller med den förmedvetna ordningen. Efter brottet, människans syndfulla bitt i kunskapens äpple, förpassades människan

ut från samma paradiset och Edens lustgård. Hon blev en självmedveten och självreflekterande varelse, och som sådan mer förbannad än välsignad.

I Jäderlunds *Salome* har symboliseringen helt förflyttat sig från det utomstående till det inommentala. I denna version finns ingen idealisk mansfigur eller Johannes döpare för Salome att begära, däremot de tre männens språkliga diskurser som hon själv saknar och därför måste döda och erövra för att kunna införliva i sig själv. Således utspelar sig handlingen inuti Salome självt, i Salomes huvud och medvetande. Det är svårt att läsa in andra betydelser då tydliga motiv saknas för Salomes agerande i Jäderlunds pjäs. Vilket brott förutom att begära Salome, gör männen egentligen sig skyldiga till? Men är det verkligen ett brott, att begära en kvinna så starkt och lidelsefullt som de tre männen gör? Och måste i sådana fall detta brott vara förbundet och förlagt med ett dödsstraff? Låt oss stiga in i Jäderlunds drama för att närmare undersöka dessa frågor.

Dramats handling

För det är just vad författaren bokstavligen talat om i inledningen av sin pjäs, att måla upp scenbilden inte bara för läsaren att kliva in i, utan även för huvudkaraktärerna: Huset i genomskäring, sett från sidan, med ett dockskåpsliknande skal. En trädgårdspark, lyktor, kullar, björkar, rabatten vid husväggen. Viktoriansk tid. Salome är en ung, ogift kvinna som lever ensam i detta hus som hennes fader låtit uppföra för henne. Huset har endast två rum, varav ett i mörker där en död man sitter. Vi får aldrig reda på vem det är. Fadern ligger död och begravd under linden i trädgården. Graven saknar kors emedan de inte var troende eller kristna. Salome ägde en gång en katt men den är också död, och dog på samma dag som fadern. Sedan dess vårdar hon och sköter om sina sticklingar och krukväxter istället.

I pjäsens början kommer Salome promenerande med en man vid sin arm. Det är den förste i raden av männen som kommit för att besöka henne, Baron Morino. De hinner knappt kliva in i huset förrän Morino våldsamt förälskar sig i Salome och dukar under för hennes attraktionskraft. Det är en mycket lång och utdragen scen där Morino intensivt försöker att uppvakta och förföra Salome utan lyckat resultat. Scenen slutar med att hon lurar in Morino i det inre av husets rum, det mörkklagda rummet, camera obscura, där hon giftmördar honom med en förgiftad dryck.

Omedelbart efter mordet gör Herodes sin entré i huset och det är nästan som om Salome vaknade upp från en dröm, så oberört som hon skyndar vidare efter mordet för att möta upp sin styvfader. De samtalar om modern och båda två uttrycker sig i distanserade ordalag om henne, som om hon vore en främling eller redan död. Herodes avlägsnar sig och näste man uppenbarar

sig. Det är Sapiro, en man som visar sig vara mer reserverad än Morino och mer intresserad av Salomes inre skönhet än yttre. Salome låter sig förföras av Sapiros kunskaper och bildning och samtycker till giftermål med honom när denne friar till henne. Men Salome reserverar sig plötsligt och plockar upp en ståltråd ur fickan som hon stryper Sapiro med.

I samma ögonblick uppenbarar sig modern vid dörren som Salome öppnar. Detta möte har en helt annan karaktär än mötet med Herodes. Salome och modern tycks stå varandra nära och ha en förbindligare relation än Salome och Herodes. De samtalar kort med varandra varmed modern skyndar iväg för att hinna upp Herodes. I dörröppningen sammandrabbar de med den tredje mannen som kommer på besök, Signor Brutto. De hälsar på varandra varefter modern går sin väg. Salome registrerar omgående att Brutto är ”mer direkt” än de andra. Efter en lång och omtumlande psykologisk och erotisk brottningsmatch mördar Salome Brutto genom att sticka en kniv i sidan på honom. För första gången ger hon dock uttryck för något som närmast skulle liknas vid ånger. Omedelbart efter mordet gör Herodes på nytt entré och vad som följer är kanske en av pjäsens märkligaste scener där Salome och Herodes kommunicerar utan att se på varandra med gester. Efter en lång och förtvivlad slutmonolog faller Salome ihop och förefaller själv ge upp andan och dö.

Tolkning

Ovan redogörelse av dramats handling utgör en ytläsning av dramats handling emedan man kan läsa in flera och dubblade handlingsplan i Jäderlunds Salome. Dels utspelar sig handlingen i mötet mellan Salome och de övriga karaktärerna men framför allt inuti Salomes eget medvetande. Dock ville jag inleda med att ge en sådan saklig och konkret beskrivning som möjligt av vad som faktiskt händer och utspelar sig i pjäsen för att inte blanda ihop med mina egna tolkningar. I följande avsnitt om dramats karaktärer kommer jag att frilägga handlingen utifrån de djupare skikten och underliggande handlingsplanen i dramat så som jag uppfattar det. Eftersom dramats handling i mångt och mycket sammanfaller med just dramats karaktärer, utifrån Salomes subjektiva position, kommer tyngdpunkten av min tolkning av handlingen behandlas just här.

Dramats karaktärer

Dramats karaktärer utgörs av Salome, Herodes, Modern och de tre männen Morino, Sapiro och Brutto. Vidare figurerar två döda män i pjäsen, nämligen den okände mannen i det mörkklagda rummet, och Salomes fader som ligger begravd under linden i trädgården. Salome är dramats huvudperson och utgör dramats mittpunkt och centrum. Det är från hennes position och perspektiv vi upplever de övriga karaktärerna. Salomes komplicerade medvetande spinner både handlingens och intrigens tråd som kännetecknas av de dubiösa mötena och relationerna med föräldrarna och de tre männen, men även med de två döde männen.

Handlingen utspelar sig i Salomes medvetande som därför blir den konstituerande formprincipen för dramat. Huset symboliserar Salomes medvetande totalt sett, och det mörkklagda rummet, camera obscura symboliserar Salomes omedvetna. Symboliken är uppenbar; här sitter den döde mannen och äger det första mordet rum. Häri trängs också Salomes infantila fantasier, drömmar och begär som ännu inte passerat medvetandets eller dagrummets tröskel. Dagrummet symboliserar Salomes medvetna, där de två övriga mordena äger rum. Här sker även mötet med styvfadern Herodes och Modern. Övergångarna mellan mordena på männen och mötet med föräldrarna är ofta drastiska och drömlika. Man vet inte om det hela utspelar sig i verkligheten eller i Salomes fantasi. Detta innebär en komplikation som gör det svårt att veta hur man ska förhålla sig till och tolka mordena, bokstavligt eller symboliskt?

Vidare är Salome avgjort ambivalent och pendlar mellan en sentimental och ironisk hållning, vilket kompliceras ytterligare av den närvarande författarrösten som hjälper till att skriva fram skeendena. Salome är full av längtan, drömmar, fantasier och begär men tycks inte medveten om på vilket sätt hon bäst ska kanalisera och sublimerar sina lidelser. Det enklaste sättet att närma sig Salomegestalten blir därför att undersöka henne i mötet med de övriga karaktärerna. Karaktärsanalyserna kommer att ske i kronologisk ordning, det vill säga i den ordning som karaktärerna framträder i dramat. Följande avsnitt blir djupläsningen av dramats handling, och följaktligen min primära tolkning av den samma.

Morino och ögats hunger - *detets diskurs*

Morino är den förste i raden av friarna och de besökande männen. Han är en medelålders baron av korpulent kroppsbyggnad, gift med en sänsliggande fru som han vårdar efter sviterna efter ett dödfött barn. Han älskar sin fru men äcklas samtidigt av grossessens eftersviter vilket förmodligen bidrar till varför han omedelbart förälskar sig i Salome, i hennes ungdom och

skönhet. Morino är öppet sentimental och direkt i sina ansatser. Han hinner inte ens kliva in i huset förrän han genast dukar under för sin attraktion för Salome, hennes attraktionskraft är så stark och våldsamt att den framstår som förtrollande:

Morino: [...] ”Det är ett mycket vackert hus! (Han tar upp hennes hand och ger den en öm tryckning.) Det är ett hus som byggts för husets innehavarinna! (Pompös gest.)

Salome: Ni smickrar mig. (Sakligt, neutralt)

Morino: O, nej, Salome. Jag smickrar inte Er. (Sludrar en aning) Ni är en mycket vacker kvinna. Ni har en kraft! En kraftig skönhet! Som förtrollar, även en man som sett det mesta.”

Morino läser inviten till Salomes hus som en direkt invit till Salomes egen kropp. Hennes själ och inre bryr han sig föga om och detta symboliseras i pjäsen av att Morino placerar sig vid cafébordet istället för soffan längre ”in” i rummet och hur han handskas med Salomes dagbok som han nöjer sig med att syna med en förströdd blick. Han stannar vid dess omslag och bryr sig inte om att öppna eller läsa den/Salomes inre:

Morino [...] ”Och så läser ni också...?!

Salome: Det är en dagbok.

Morino: Men den är tryckt.

Salome: Ja, den är tryckt.

Morino: ”Madame de...”

Salome: Den är bortrivnen...(Omslag, titelsida.)

Morino: Skriver ni själv?

Salome: Nej.

Morino: Nej, det skulle inte passa Er.

Salome: Vad skulle inte passa mig? (Utan tendens.)

Morino: Ja....(Generande gest.)”

Morino framstår härmed som den ytligaste av männen, som ett viljelöst offer för sina heta åtrå, som en mycket primitiv natur som inte ifrågasätter sitt eget beteende. Faktum är att han tycks helt omedveten därom. Morino agerar likt ett hungrigt djur som fått upp vittringen för ett kvinnligt byte som är så vackert att se på att det väcker hans vildaste begär, så till den vida grad att han måste ha ”det”, oavsett om begäret är besvarat eller inte. Inte för att det skulle vara omöjligt att hysa och känna dessa starka och lidelsefulla känslor för det motsatta könet, men den snabba och oreflekterade tid det tar för Morino att genast duka under inför Salomes förtrollande skönhet. Faktum är att det tar noll tid för Morino att engagera sig i Salome på detta våldsamt underkastande vis. Salomes skönhet äger en makt över Morino som denne omedelbart faller offer

för och måste underkasta sig. Salome kontrollerar Morino fullständigt. Morino representerar således den första fasen i det manliga begäret och den manliga blicken, ögats hunger och detets diskurs.

Det djupt omedvetna och infantila hos Morino gör att man kan förbinda honom med detets diskurs, den mest primitiva fakulteten inom det mänskliga psyket där de mörka och urdjuriska resterna gömmer sig. Drifter och impulser av en oftast våldsam, aggressiv och sexuell natur som människan inte förmår bromsa eller kontrollera. Dock är Morino ingen potentiell våldtäktsman eller typisk grottmänniska men intensiteten i hans begär är så stark att hängivelsen sker utan reservation eller minsta förbehåll. Dessutom är begäret kopplat till blicken, det är via blicken Morino ger uttryck för sitt våldsamma begär, via ögonens hunger som den primitiva infantiliteten ger sig till känna. Morino är så ytlig att hans begär uteslutande inriktar sig på Salomes yttre skönhet på bekostnad av hennes inre. Morino äter Salome med sina ögon och önskar förtära henne med sin blick, därav hans förblindning. Han förblindas för att han redan är blind och oförmögen att se bortom Salomes yta. Därför betecknar Morino den första fasen av det manliga begäret och den manliga blicken.

Eftersom Morino omedelbart förblindas av Salomes förhäxande skönhet börjar man genast undra över författarens intentioner. Sättet Jäderlund gestaltar Morino på framstår snarast som parodiskt eller möjligtvis ironiskt och det är nästan som om hon driver med de äldre masochistiska mansfantasierna om Salome, med femme fatalen som sadistisk könsstereotyp. Det är uppenbart att författaren skriver utifrån en medveten position om de historiska betingelserna för de föregående mansfantasierna, med en närmast ironisk hållning. Dock kompliceras detta av att författaren själv gett uttryck för att hon känner reservation inför att begagna sig av ironin som demaskerande strategi i skönlitterär skrift. Jäderlund är inte alls, som många litteraturvetare velat påstå, en typisk feministisk författare, vars uppgift är att dekonstruera könsens eventuella maktposition i den heteronormativa hierarkin, utan en författare som snarast önskar visa upp just det komplexa och motsägelsefulla i det mänskliga psykets egen konstruktion. Att subjektets tillblivelse sammanfaller med den språkliga tillblivelsen, och att denna tills sin natur är symbolisk och arketypiskt könsneutral snarare än bokstavlig och anatomiskt könsbunden.

Herodes och drömmarnas feber - *blindhetens diskurs*

Herodes är Salomes styvfader som inträder två gånger i dramat på ett snarast hallucinatoriskt och drömligt sätt. Båda tillfällena äger rum efter Salomes mord, första gången efter mordet på

Morino, och andra gången efter mordet på Brutto. Efter första mordet stiger Herodes in i huset och det är som om Salome vaknade och nyktrade till, som efter en våldsam och berusad dröm. Salome och Herodes samtalar om Modern på ett hemlighetsfullt sätt, som om de visste något om Modern som denna inte visste om sig själv:

Salome: "Ibland känner jag en sådan generande oro...Inför hennes ansikte...hennes snokande ansikte! Jag vet inte...hon..."

Herodes: Hon känner ingenting. Hon har det bra.

Salome: [...] Jag tycker hennes ansikte är stort. (Njutande.) Och naket.

Herodes: Hon absorberar ju inga egentliga erfarenheter. Som om hon undvek smärtan. Hon ser en aldrig i ögonen. Ja, det verkar nästan metodiskt. (Verkar beredd att gå.)

Salome: Å! Jag ger mig hän åt drömmarnas feber. Jag kastar mig utåt! Men det är inte den som gör mig yr, febern. Det är människorna! Och om jag drömmer så är det för att ur drömmarna, locka fram nya lagar."

Vad är det egentligen för några nya lagar Salome önskar framlocka genom sina drömmars feber? Och vilka gamla lagar önskar hon undfly från? Naturlagarna som innebär livets förgänglighet, alltings visnande och död? Moderns döende? Eller naturlagarna som förbjuder blodskam och incestuösa förbindelser? Erotiska drömmar och förbjudna fantasier om styvfadern Herodes?

Om man betraktar huset som en symbol för Salome själv är det också anmärkningsvärt *hur* Herodes gör sin entré, det vill säga genom att burdust kliva rätt in, utan att vare sig knacka på eller göra minsta ansats till att låta Salome själv få öppna dörren. Detta kan tolkas som en invasiv akt och penetration i Salomes eget medvetande, som om Herodes mutat sig in sig där, med våld och brutalitet. Vid andra tillfället glider Herodes in på ett mjukare nästan omärkligt sätt, utan att vi som läsare eller Salome märker det. Detta kanske för att signifiera att han redan är där, inuti Salomes eget medvetande. Vidare om man ser huset inte endast som en symbol för Salomes medvetande utan även för hennes kön, så tangerar hela symboliken den incestuösa karaktären i Salomes och Herodes relation. Ingen entré behöver således äga rum eller befästas i texten eller pjäsens handling, eftersom Herodes redan är "inne" i Salome, åtminstone på ett psykosexuellt och oidipalt plan.

Vad som sedan följer är en högst anmärkningsvärd och märklig scen där Salome och Herodes försöker att kommunicera med varandra med gester. Med ryggarna vända mot sig och publiken talar de med varandra utan ord. Det är en koreograferad pas de deux som består av gester. Här kommer äntligen dansens tema in i dramat och det är kongenialt hur Jäderlund använder sig av denna annars ack så utslitna förförelsescen mellan Salome och Herodes. Istället för att gestalta Salome som ett objekt inför Herodes blickar gestaltar hon förförelsen som en ömsesidig

psykologingvistisk akt som involverar två aktiva parter. Och precis som i det erotiska könslivet så krävs det *två* för att dansa, ”It takes two to tango.” Genom att bortse ifrån detta eller ställa sig negativ till denna nödvändiga konflikt eliminerar man inte endast spänningen mellan könen utan hela spänningen som hela dramatiken och ett drama bygger på. Mot bakgrund av dessa tankegångar blir därför de tidigare feministiskt baserade läsningarna av Jäderlunds drama högst intressant och anmärkningsvärd.

På grund av denna dansscen mellan Salome och Herodes, och som ju gestaltas som en koreograferad pas de deux av gester med bortvända blickar, kan Herodes därför tänkas representera blindhetens diskurs, paradoxen att se den andre först när man inte ser eller betraktar med ögonens seende, utan med kärlekens seende. Salome och Herodes samtalar med varandra men ändå inte. De ser varandra men som genom en spegel, som genom spegelbildens töcken och glas. Salome vill att Herodes blickar ska slå sönder spegelbilden och glaset, att han ska nå kontakt med henne, att han ska beröra och därmed befria henne. Salomes längtan efter att bli sedd på riktigt är så stark och intensiv att den tillintetgör alla försök till kontakt. Hon är lika mycket ett hinder i vägen mot detta mål som Herodes själv. Salome beklagar sig över att hon skulle vilja mer, Herodes förklarar att han också skulle vilja mer. Salome uttrycker att hon är hungrig, Herodes uttrycker att han också är hungrig. Salome är blind och döv för Herodes behov, det är endast hennes egna behov som står i centrum, hon ser inte någon annan, bara sig själv. Salome kommer till den smärtsammaste av insikter, att det är hon själv som är sin egen värsta fiende, att hon endast projicerat sin egen oförmåga till kontakt med männen, att det är hon, till skillnad från männen, som är den egentligt döda, själsligt sett.

Sapiro och kunskapens törst – *överjagets diskurs*

Sapiro är den andre i raden av männen som kommer för att besöka Salome. Han är en mycket bildad och beläst man som kommer ifrån staden, i närheten av biblioteket. Till skillnad från Morino låter sig inte Sapiro förföras av Salomes yttre skönhet, utan av hennes inre skönhet och själ. Detta uppfattas av Salome först som smickrande och hoppgivande men raseras snart när Salome upptäcker att det endast rör sig om en än bedrägligare förförelsestrategi. Då Morinos strategi var insmickrande och falsk var den åtminstone direkt och lätt att identifiera som just insmickrande och falsk. Sapiros strategi visar sig än bedrägligare emedan den är utstuderad och på förhand uttänkt och kalkylerad.

Sapiro läser Salomes inre som en öppen bok men är förblindad av kunskapens begär som gestaltas som ett slags vansinne i sig. Detta symboliseras i pjäsen av att Sapiro, till skillnad från Morino inte genast placerar sig vid cafébordet, utan går runt och synar rummet, plockar upp dagboken som han öppnar och börjar läsa/Salomes inre:

Salome: [...] ”Var vill Ni sitta – herr Sapiro?”

Sapiro: Sitta? (Skrattar för sig själv. Ser sig om, går runt, sätter sig vid cafébordet, har tagit upp boken, läser innantill.) ”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” (naket)... [...] Vad läser ni in i det?

Salome: ”Läser in?”

Sapiro: Ja. Vad betyder det för Er?

Salome: Om ögonen?

Sapiro: Förbindelserna.

Salome: Smärtan?

Sapiro: Det hela...

Salome: (Lugnt.) Jag vet inte. Jag vet inte vad Ni menar. Det är ofta så.

Sapiro: ”Jag vet inte!” ”Jag vet inte!” Nej! 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 inter ner i den förstes jord. Och vice versa, 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 inför sig själv är människan tydligt... Ja! Nej! [...]

Men Sapiros sätt att läsa Salome och skriva henne på näsan utesluter henne från ett ömsesidigt samtal. Han sitter inne med alla svaren på förhand varför dialogen blir tillintetgjord och omöjlig. Effekten blir ofta drastisk för att inte säga komisk och visar sig i många situationer mellan Salome och Sapiro. I synnerhet i scenen som föregår mordet, i den skenbara dialogen som egentligen är två förklädda monologer, polyfont sammanflätade med varandra på ett ganska bisarrt vis, där Salome återger en dröm medan Sapiro ivrigt diskuterar det förestående bröllopet:

Salome: [...] ”Jag hade en så märklig dröm i natt, om parasollförsäljarn” du vet, de där männen.

Sapiro: Ska vi ha ett stort sällskap? Eller mer intimt? (En aning förvridet ansiktsuttryck, betoning på ”intimt”.)

Salome: Jag hörde deras lockrop! Det sanna ropet! De kulörta färgerna i hörnen! Och färgerna!

Sapiro: Vitt. Båda i vitt! Eller... ska jag ha mörk kostym?

Salome: Det var ändå en... stark dröm... (Blygt.) [...] Man skulle aldrig se på något. Eller någon.

Sapiro: Med de närmaste. Och kabinettet? Ministären?

Salome: V a r k e n på döda ting eller människor! Man måste hämta allt ur sig själv! (Hon tar upp en ståltråd ur fickan.)

Sapiro: Och blommorna? Blommor? Vilka blommor? Kamelior? Var har jag hört det? Och förtäringen? Patéerna. Pastejerna? Filéerna?” [...]

Det tar längre tid för Salome att upptäcka det falska hos Sapiros ansatser just för att han riktar in sig på hennes själ, och därmed får henne tro att det är hennes inre skönhet som är föremålet för hans heta åtrå och begär vilket det naturligtvis inte är. Det är också anledningen till varför denna scen är längre än den förra, och att det tar längre tid innan Salome kommer till insikt och mördar Sapiro. Mitt i ovanstående dialog hejdar sig Salome och plockar upp en ståltråd ur fickan som hon stryker Sapiro med. Detta är för övrigt det närmsta dekapitering vi kommer i dramat emedan Sapiros dödssynd just består i att han är *tudelad*. Sapiro representerar därför den andra fasen i det manliga begäret och den manliga blicken, kunskapens törst och överjagets diskurs.

Det rationaliserande draget och den överdrivet förnuftsbetonade aspekten hos Sapiro gör att vi kan förbinda honom med överjagets diskurs, den fakultet inom det mänskliga psyket som sammanfaller med de socialt medierande lagar som reglerar konventionerna i det mänskliga samhället. Med andra ord detets motsats, och den fakultet som tjänar till att hålla de primitiva drifterna i schack, men oftast på ett överdrivet vis. Detta blir särskilt tydligt i Sapiros fall som är förblindad av sin kunskap, och där kunskapen mer gestaltas som ett vansinne än som ett sunt och kompletterande alternativ till detets primitiva okunnighet. Begäret är kopplat till kunskapen, det är via kunskapen som Sapiro ger uttryck för sitt begär, via kunskapens vansinniga törst som den överkompensatoriska infantiliteten ger sig till känna. Sapiro är så förblindad av sin kunskaps-törst att begäret endast inskränker sig till att omfatta Sapiros *intellektuella föreställningar* om Salome på bekostnad av den verkliga Salome. Därav att Sapiro representerar den andra fasen av den manliga blicken och det manliga begäret.

Modern och rosens hemlighet - *seendets diskurs*

Modern gör sin entré i pjäsen efter det andra mordet på Sapiro. Hennes entré är till skillnad från Herodes entré betydligt mer försiktig och försynt i så måtto att hon knackar på och *låter* Salome och öppnar dörren. Detta kan omvänt tolkas som att Modern och Salome har en bättre relation som bygger på ömsesidig förståelse och respekt. Salome och Modern samtalar med varandra och vi förstår att Modern är döende emedan hon gestaltas som en mycket bräcklig varelse, som en vissnade ros. Inför döden blir människan ödmjukare och genom smärtan ser hon livets färger och skönhet klarare, vilket ju även Modern själv påpekar:

Modern: [...] ” Å, snart ska jag dö. Och det väcker i mig en sådan kärlek, till våren! [...]Å! när man har lite kvar blir allting så underbart och ...framträdande. Jag ser sjön ända härifrån...Och vattnet. [...]Å, älskade mitt barn.

Salome: "Mor, kärlekens hemlighet är större än dödens...hemlighet." [...]

Salome och Modern möts i ett försonande avsked inför döden, en sista omfamning som bär rosens hela spektrum av färger, från blommande röd till brun förruttelse och svart död. För övrigt en blomstermetaforik som går igen i Jäderlunds hela diktning men också i Salome. Människan liknas vid en planta eller växt, hennes livscykel präglas av samma lagbundenhet som styr naturen, hon föds, blommar, vissnar och dör. En smärtsam och melankolisk insikt som ljuder genom hela författarens produktion, sorgens och vemodets ton. Salome protesterar mot att behöva inordna sig i denna naturens ordning av förgängelse, för henne innebär det ett kroppens fångelse av smärta som hon önskar undfly genom sina egna febriga fantasier. Salome blir konstnären som söker betvinga naturens ordning genom att ersätta den med en annan ordning, konstens ordning, den som målar fram sina egna lagar.

Modern är också anmärkningsvärt den enda som blir synlig för en av dramats övriga karaktärer, nämligen Signor Brutto. Vidare är Modern även den enda som noterar och påpekar att Salome håller det mörkt i det innersta rummet:

Modern: [...] De sköna väggarna.

Salome: Du är så oskyddad där du sitter.

Modern: Är det så mycket man behöver veta då? (Skrattar lätt.) Jag är ändå lycklig. Som alla andra. Du har det mörkt i kammaren?

Salome: Jag håller inte tält därinne längre.

Modern: Nej, varför skulle Du lysa upp där? (Skrattar lite.) [...]

En fråga som blir obesvarad i pjäsen men som genljuder dramat i form av ett eko, ett glömskans och minnets eko. Kanske kan man tänka sig att Modern som är mer förbunden med döden vill påminna Salome om betydelsen av minnet, som ett varnande exempel, att utan minne dör och förtvinar människan, vissnar hon själsligt och förblir en levande död. Att vårda sina minnen och att sörja sina döda är att måna om de döda lika mycket som om sig själv. Sorgen är kärlekens baksida och minnet den förmedlande länken mellan de levande och de döda. Sorgen och kärlekens baksida är också *insikten* om livets förgänglighet, det ofrånkomliga avskedet mellan de älskande, att i smärtan se livets färger klarare. Att se är således det samma som att inse och tillika rosens hemlighet i den återkommande intertextuella devisen: "*Kärlekens hemlighet är större än dödens...hemlighet.*" Detta gör att vi kan förbinda Modern med rosens hemlighet och sendets diskurs.

Signor Brutto är den tredje och sista av de besökande männen som sammandrabbar med både Modern och Salome i entrén. Under stor förvirring hälsar de alla på varandra varefter Modern går sin väg och Brutto slår ihop fötterna till en militärliknande hälsning och oförblommerat infinner sig till Salomes tjänst. Salome registrerar detta omgående och konstaterar att Brutto är ”mer direkt” än de andra. Anmärkningsvärt är också att Signor Brutto är den ende som Salome träffar med någon av de övriga karaktärerna i dramat, nämligen Modern. Att Brutto blir synlig för Salomes moder vittnar om att han är verkligare än de övriga karaktärerna, ja rentav den verkligaste av dem alla. Det är som att Modern, Salome och Brutto tycks förbundna med varandra på ett intimt sätt, nästan som om de bildade en intrikat begärstriangel eller utgjorde en symbolisk treenighet. Klart är dock att Brutto inte endast träffar Modern, utan även Salome själv mitt i hennes eget allra innersta och intimaste, i smärtpunktens solar plexus.

Efter att Modern har avlägsnat sig stiger Brutto in i huset och gör en minst sagt ovanlig entré:

Brutto: [...] ”Ska vi bli stående?”

Salome: Nej! Stig in.

Brutto: (Han går in.) Ja.

Salome: Ja.

Brutto: (Han går fram till fönstret, öppnar det ev.) Naturen.

Salome: Men den är anlagd.

Brutto: Ja. (De går runt varandra. Ser på varandra. Stannar plötsligt upp, framför varandra och börjar röra vid varandra, osystematiskt, eller oväntat, inte traditionellt erotiskt, de kysser till exempel inte varandra. De avbryter sig avbrupt. Salome är lugn. Brutto har vissa efterryckningar.)

Brutto: Ja! Jag hade egentligen inte...

Salome: Ja.

Brutto: Små bröst av rått kött vars...

Salome: Säg intet ord. (De går runt.) Jag har funnit nivåer i medvetandet...I nervsystemet...En slags smärt...

Brutto: ”Säg inget ord”

Salome: Nej...” [...]

Det är som att Salome genast överrumplas av Bruttos direkthet och smälter och blir knäsvag. Bruttos sätt att göra entré på är chockerande överraskande och skiljer sig drastiskt från de övriga två männen. Detta symboliseras i pjästexten av att han till skillnad från Morino och Sapiro inte genast passivt placerar sig vid cafébordet utan förblir stående/aktiv i rummet/inför Salome, samt av att han inte behöver läsa Salomes dagbok eftersom han kan läsa Salomes egna tankar. Brutto föregår Salome genom att citera henne själv:

Salome: [...] Jag vet vad ni tänker säga.

Brutto: Så. (Lutar sig mot henne.) ”Kärlekens hemlighet är större än dödens...hemlighet.”

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: Ja. (Lutar sig mot henne, tar tag i hennes arm.) Skönheten förför själen för att få tillstånd att tränga in i köttet.” [...]

Kan det vara så att Salome äntligen funnit sin överman? Brutto fortsätter att briljera samtidigt som han med glupsk aptit tar sig för sig av kalvsteken som Salome ställer fram till honom:

Salome: [...] ”Vill ni ha något att äta? Jag har en kalvstek här... (Han nickar kraftfullt. Gestikulerar åt henne att ta fram den.)

Brutto: (Viftar åt henne att komma.) Jag har en sådan fruktansvärd aptit! (Sätter sig, tar en servett från bordet, knyter den runt halsen.) Åh! Det ska nog smaka! Man blir ju hungrig när man går. (Hon serverar, han äter, ljudligt.)

Salome: Smakar det bra?

Brutto: Mmmm. Utsökt!

Salome: Mer vin?

Brutto: Häll upp! Häll upp! (Han äter vidare en stunds tystnad)

Salome: T r o r Ni på Gud?

Brutto: Gud?

Salome: Jag tror inte att det är bra att få alla sina önskningar uppfyllda.

Brutto: Nej, varför ska man be om någonting? När man kan ta för sig. (Hon sjunker ihop, som av ett hugg.)” [...]

Det är uppenbart att Salome blir berörd och träffad av Bruttos ord. Hela hans sätt att vara tycks framstå som högst förvirrande och plågsamt för Salome, men en skön och njutningsfylld plåga. Eftersom Brutto visat sig vara Salomes överman går hon ner på knä för att putsa Bruttos kängor. Detta sker utan minsta ansats till ironi och det är som att Salome underkastar sig med stor njutning, som om hon gjorde denna *gest* av tacksam ödmjukhet och pur glädje. (Det är en avgjort sentimental hållning som Salome här ger uttryck för och som sådan högst intressant.)

Men så slår Brutto helt oväntat till och visar sig från sin sanna sida, människo(o)djurets bestialiska sida som inte annat kan göra än att begära *bela* Salome, hennes kropp och själ, som är odelbara och ett enda helt. Det blir för mycket för Salome som lider av splittringens och den inre söndringens sjukdom. Salome är ett offer för kristendomens och den västerländska tankens dualism och som sådan djupt kluven och tudelad. Brutto representerar därför den tredje och sista fasen av det manliga begäret och den manliga blicken, något som jag avslutningsvis väljer att kalla för köttets mysterium och jagets diskurs.

Signor Brutto är onekligen den mest intressanta och komplexa av de tre männen. Hos honom sammanfaller nämligen de föregående båda männens vilseledande strategier och bildar ett

sammanhängande helt. Det är nog heller ingen slump att han inträder som den tredje och sista mannen i dramat och därför kan tänkas symbolisera tretalet. Jaget är den fakultet inom det mänskliga psyket som representerar den medierande länken mellan detet och överjaget, vilket visar sig mycket tydligt i Bruttos beteende och karaktär. Brutto inkarnerar nämligen vad både Morino och Sapiro tillsammans begär; Salomes kropp-yta, och Salomes själ-inre. Begäret är kopplat till en hunger och törst som är både kroppens hunger och andens törst, nattvardens hunger och törst efter brödet och vinet, sammantaget ett köttets och blodets hunger och törst. Det är således via köttets hunger och blodets törst, nattvardens mysterium som begäret kommer till uttryck, i form av en hunger och törst efter att få ingå en helhetens förening, att få sammansmälta med *hela* Salome.

Brutto är direkt och oförblommerad i sina ansatser, och döljer inte sina avsikter bakom falska gester och åtbörder. Brutto demonstrerar det omöjliga i projektet att endast söka ringa in sig på antingen det ena, Salomes yttre skönhet och hennes kropp (Morino och ögats hunger) eller det andra, Salomes inre skönhet och hennes själ (Sapiro och kunskapens törst). Dualismen hos de tidigare männens strategier upplöses och ingår istället en dialektisk förening hos Brutto. Detta upplevs till en början som mycket attraktivt och hoppgivande för Salome som äntligen tror sig ha funnit sin överman och räddare i den erotiska könskampen och nöden. Emellertid spricker illusionen när Salome inser att Brutto begär hela henne, både hennes kropp och själ, men då hon själv är oförmögen att uppleva sig själv som ett enda sammanhängande helt, blir hon tvungen att även låta mördra Brutto.

Salome värjer sig för den hemska men enkla sanning som ju Brutto själv påtalar: [...] ”Att se och att äta, är två olika verksamheter....Men människan vill att de ska sammanfalla...”. [...] Salome blir förstenad och förskräckt. Salome vill dö men inte ensam, så hon vill att Brutto följer henne, att han gör henne sällskap in i döden. Brutto följer Salome och detta gör henne förvirrad, förvånad. Salome och Brutto inleder en psykolingvistisk och erotisk brottningskamp som slutar med att Salome vinner. Hon sticker en kniv i sidan på Brutto som sjunker ihop och dör. Salome gråter och vill rädda honom, och för första gången ger hon uttryck för något som närmast skulle kunna liknas vid ånger. Salome inser att genom att döda en annan dödar man sig själv. Eftersom Salome redan dödat tidigare är hon redan död, en levande död.

De döda männen – *den frånvarande faderns diskurs*

Den döde mannen i det mörkklagda rummet får vi aldrig veta vem det är. Det finns inga indicier i texten som anger än det ena eller det andra om honom, endast att han finns till, närvarande fast i sin frånvaro. Han tycks endast synlig för läsaren och publiken, och osynlig för karaktärerna runt omkring honom. Den andre döde mannen är Salomes fader, död och begravnen under linden i trädgården, sedan en oviss tid tillbaka. Av texten får vi om honom reda på att han låtit uppföra huset för sin dotter, att han avlidit på samma dag som hennes katt, och att graven i trädgården saknar kors emedan de inte vore kristna eller troende.

Av detta utläser jag temat om den frånvarande fadern i dubbel bemärkelse, den frånvarande biologiske fadersgestalten, och den andligt frånvarande fadersgestalten, nämligen Gud Fader själv. Det rör sig således om två frånvarande fadersgestalter, en frånvaro som är så stark och påtaglig att den övergått i närvaro och fysisk smärta. Männens gestaltas alltså i egenskap av sin frånvaro fast på olika sätt. Den okände mannen är kroppsligt närvarande men själsligt sett frånvarande. Den döde fadern är både kroppsligt och själsligt sett frånvarande. Ändå förefaller närvaron av den döde fadern mer påtaglig än den okände mannens närvaro i det mörkklagda rummet. Det talas om fadern i pjäsen, Salome återkommer ofta till honom i sina samtal, fadern är död och frånvarande men känslomässigt levande och närvarande för Salome genom hennes minnen. Minnet av fadern signalerar ett obrutet band som är kärlekens eget band, hemligheten som är större än dödens.

Den okände mannen i det mörkklagda rummet noteras inte eller ägnas föga uppmärksamhet. Han finns till men endast i Salomes eget omedvetna, därför syns han inte, varken för de övriga karaktärerna eller för Salome själv. Alluderar detta på den kristna gudens fysiska närvaro men själsliga frånvaro i Salomes värld, det vill säga avsaknaden av tro, det kapade bandet och förbindelsen mellan Salome och Fader Gud? Men vem var det som först kapade bandet och bröt förbindelsen, och som ju Salome själv frågar sig i Jäderlunds drama? Var det Gud eller kanske människan själv? Förmodligen människan själv. Gud finns där och har alltid funnits men människan varken hör eller ser Gud längre. Det inre samvetet är gudens nedlagda röst hos människan. En inre röst som förmedlas via tron. Utan tro ingen röst eller inre samvete. Utan inre röst eller samvete ingen tro eller tröst. Såväl i det enskilda omedvetna som i det kollektivt omedvetna. Förlusten av guds närvaro i Salomes medvetande tillika i mänsklighetens medvetande gestaltas negativt, i form av en frånvaro och avsaknad av minne. Den brutna förbindelsen mellan Gud och människa är rosens hemlighet, Jesu blödande törnekrona och Moderns av brudmystik illuminerade tårar, den frånvarande Faderns diskurs.

Dramats struktur

Salome besöks av tre män som på olika sätt drabbas av ett starkt och okontrollerbart begär till henne, Salome spelar med och lockar männen till sig för att till sist ha ihjäl dem. Mellan varje mord besöks hon av sin styvfader Herodes och av sin döende moder. Det finns inga akter eller scener inskrivna i pjästexten, utan handlingen fortsätter löpande i ett pågående och utsträckt nu. Dock går det att tänka sig mötena med männen som dramats huvudsakliga akter och mötena med föräldrarna som ett slags mellanakter, det vill säga övergångar som leder över i dramats egentliga smärtpunkt, vilken består av Salomes omtumlande och ambivalenta möten med männen. Vidare utspelar sig handlingen på en och samma plats, nämligen i Salomes hus, och under en tidsrymd som förefaller vara komprimerad till ett dygn.

Vid denna första anblick uppfyller sålunda detta drama klassicismens samtliga krav och föreställningar om det absoluta dramat, nämligen den om handlingens, tidens och rummets enhet. Men om vi närmare undersöker en annan viktig, för att inte säga avgörande komponent i dramat, nämligen dialogen, så upptäcker vi ganska snabbt att detta spricker, att dialogen inte egentligen försiggår mellan karaktärerna, utan att dialogen egentligen utgår från Salomes egen position och att det således inte rör sig om en riktig och ömsesidig kommunikation. Det är hela tiden från Salomes subjektiva perspektiv vi nalkas männen och föräldrarna, det är från hennes position, i hennes huvud och medvetande som pjäsen utspelar sig och som de språkliga utsagorna formuleras.

Salome – ett drama i kris

Detta enkla faktum berövar dramat helt dess mellanmännliga funktion, vilket gör att vi kan tala om ett drama i kris, ett drama som förflyttat handlingen till huvudkaraktärens eget inre och medvetande. Den skenbara dialogen är förklädda monologiska talakter, polyfont sammanflätade med varandra på ett högst intrikat och raffinerat sätt. Karaktärerna samtalar med varandra men oftast förbi varandra. Kommunikationen är reducerad till ren konversation som ofta leder tanken till viktoriaiska tebjudningar i slutet av 1800-talet. Om man kortfattat ska sammanfatta de viktigaste kriterierna som *Salome* uppfyller för att det ska kunna kategoriseras enligt Szondis definitioner för det moderna dramat, uppställer vi följande lista:

1. Det inommännliga istället för det mellanmännliga
2. Jagets enhet istället för handlingens enhet
3. Förklädda monologer istället för dialog
4. Cirkulär dramaturgi istället för linjär dramaturgi

Salome som lunärt drama

Undersöker vi alltså den dramatiska utvecklingen i dramat så upptäcker vi ganska snabbt att den avviker från det klassiska dramats uppbyggnad. Denna kurva är linjär och maskulin till sin karaktär. Dramats form är sluten, med en tydligt avgränsad början, mitt och slut. Anslaget förebådar upplösningen. Huvudrollen är protagonisten som har hamnat i en yttre konflikt med antagonisten. Hindren stegras och når sin kulmen och klimax. Vid mitten äger en dramatisk vändpunkt rum, den så kallade peripetin, som oftast leder till att protagonisten övervinner sina yttre hinder och problem, kommer till insikt och förändras. Sedan mynnar dramat ut i en avtonande avslutning. Detta är i huvudsak formeln för den aristoteliska och klassiska dramaturgin. Den moderna dramaturgin har helt vänt på förhållandena och kännetecknas mer av sin cirkulära och feminina karaktär. Dramats form har blivit mer öppet än slutet och utvecklingen rör sig mer spirallikt, i cirklar än linjärt mot målet. Mats Ödeen menar att detta kommer sig av att det öppna dramat närmat sig den moderna vetenskapens cirkulära dramaturgi.

Jäderlunds *Salome* har mer karaktären av en öppen form än en sluten. Det gör att vi kan tala om *Salome* som ett lunärt drama. Handlingen rör sig mer i cirklar än linjärt mot målet. Frågan är ifall man ens kan tala om något mål i vanlig bemärkelse i detta fall. Om målet utgörs av Salomes mord så upprepar sig ju dessa hela tre gånger. Tre mord som borde utgöra kulmen och klimax men som i detta drama inte tycks driva varken handlingen eller Salome framåt. Morden leder inte över i någon förändring eller dramatisk vändpunkt för Salome, de tycks endast befästa hennes eget inre tillstånd som just psykiskt oföränderlig. Salome utgör ett slutet system och förblir opåverkbar dramat igenom. Dialogen är en maskerad monolog och kommunikationen mellan karaktärerna är upphävd redan innan dramat tar sin början. Var och en av pjäskaraktärerna är inneslutna i sina egna inre och hermetiskt tillslutna rum. Vad den andre säger eller hör fäster inte hos den andre. Följden blir en spänningslös och händelsefattig kurva förmedlad genom ömsesidiga monologiska talakter.

Vad som händer är just händelselösheten och denna inträffar hela tre gånger i och med morden på männen. Ett mord torde utgöra kulmen av ett händelseförlopp och borde på något vis innebära en stor dramatisk förändring och vändpunkt men gör det inte för Salome i Jäderlunds drama. Trots att Salome alltså mördar tre män så kan det inte bringa henne ur fattningen, det leder henne inte vidare, varken bakåt eller framåt. Snarast går hon runt i cirklar och rör sig i en neråtgående spiral, ledande till oföränderlighet och statiskhet. Slutet betecknar samma tillstånd av oföränderlighet som början. Det är nästan som om författaren driver med hela den klassiska dramaturgin för att visa på det omöjliga och utopiska i dess framställningssätt.

Dramatiken är alltså skenbar och ironiskt framställd eftersom författaren i likhet med sina tidigare föregångare, de desillusionerade modernisterna inte längre tror på att en dialog mellan människor är möjlig. Och hur skulle den kunna vara det efter 1900-talets stora sammanbrott, efter de två världskrigen, upplysningens framstegstro och rationalism till trots? Det är en djupt desillusionerad författare som talar i detta drama och som tecknar ett högst kusligt porträtt av det mänskliga subjektet i spillror, det fragmenterade subjektet som allt mer innesluten i sin egen värld, oförmögen att ens med språket som verktyg kunna nå ut och kommunicera med sina medmänniskor.

Mats Ödeen skulle med stor sannolikhet ha sagt att detta drama är iskallt och inte rör sig ur fläcken, att det avger noll energi eller värme, att det är ett skulpterat stycke is, bokstavligt talat, som väntar på att tinas upp av publikens eller läsarnas värmande och medagerande blickar. Kanske gick han för tidigt ur världen, kanske levde han i en tidsålder som trots allt präglades av större tilltro till mänsklighetens förmåga till läkning och resning efter det totala sammanbrottet. Jag vet inte men misstänker att man endast kan spekulera därom. Om det förhåller sig så att dramatiken flyttat in i de enskilda subjekten och endast utspelar sig där är jag fullt övertygad om att man kan tala om ett nytt slags dramatik, och som i enlighet med Szondis teorier slagit över i både epik och lyrik. Låt oss undersöka på vilket sätt det skulle ha inträffat och hur det manifesterar sig i pjästexten.

Salome som drame statique

Enligt Szondi kom Maeterlincks tidigare dramatik att ge upphov till en ny form av dramatik som författaren själv kom att namnge under rubriken "*Drame statique*". Detta moderna drama med inslag av en ny form av ödestragik kom att kraftigt avvika från de tidigare ödesdramerna, såväl de antika och klassicistiska ödestragedierna som de romantiska. Om de tidigare hade kännetecknats av människans existentiella kamp mot ödet representerat av gudarna, de mellanmänniska relationerna och det blinda ödet, kom nu människan i Maeterlincks tappning, att istället brottas med och underställas döden som sådan. I Maeterlincks dramer är det således döden själv som innehar huvudrollen och Szondi menar vidare att den dramatiska handlingen helt ersatts av situationen. I den föregående dramatiken hade situationen varit underordnad handlingen men hos Maeterlinck har människan helt berövats sina handlingsmöjligheter, varför vi istället nu kan tala om *dramas statiques*.²⁸ Språket har frigjort sig från den dramatiska kontexten och är inte längre

²⁸ Peter Szondi, "*Det moderna dramats teori 1880-1950*", (Frankfurt am Main, 1956), s. 45

uttryck för individernas ståndpunkter, utan mer en spegling av den ödesmättade stämning som råder i dramat och som behärskar individerna i den.

Detta framträder tydligast i dramerna *L'intruse*, *Les aveugles* och *Intérieur*, där dialogen sönderfaller i stumma replikväxlingar oberoende av vem som talar. Detta i sin tur har att göra med att de uppträdande personerna inte ger upphov till någon handling med sina repliker, utan att de endast utsätts för en handling, de har reduceras till att bli till handlingens objekt. I *Intérieur* blir detta särskilt tydligt och illustreras av de stumma personerna inuti huset och de talande i trädgården. Den dramatiska kroppen är således kluven i två delar, i en stum tematisk och en talande dramatisk. Denna klyvning mellan subjekt och objekt resulterar alltså i att människorna reduceras till föremål och att dramatiken slår över i epik; det krävs en berättare för att gestalta eller iscensätta "handlingen".²⁹

Överfört på Jäderlunds *Salome* kan man finna många likheter här. Karaktärerna i Jäderlunds drama är alla stumma objekt inför det blinda ödet, som i detta fall representeras av Salomes omedvetna, Salomes dunkla drifter och omedvetna begär, hennes inre tillstånd av själslig statiskhet och död. Salome själv representerar den talande dramatiska aspekten och de övriga personerna runt omkring henne den stumma tematiska. Således kan man även här tala om en dramatisk kropp kluven i två delar, i en subjektiv och en objektiv. Men Jäderlunds komplikation består i att hon även framställer huvudpersonen Salome själv som kluven och tudelad, som ett objekt inför sig själv och sitt eget omedvetna.

Ytterligare en viktig komponent som vittnar om att man kan tala om Jäderlunds *Salome* som ett typexempel på Maeterlincks *drame statique* är den specifika språkformen i dramat. Eftersom hela dramat utgår från Salomes position och utspelar sig på en rent språklig nivå blir författaren därmed tvungen att även konstruera Salome som dramats berättare; det är Salomes repliker och språkliga utsagor som driver handlingen framåt, och rentav där som hela handlingen utspelar sig. Detta gör att vi kan tala om ett drama som slagit över i epik. Men inte endast i epik utan även i lyrik. Salomes repliker är drömlika och äger en starkt poetisk och suggestiv karaktär, inte helt olik den poetiska karaktär som är fallet i författarens övriga litterära produktion. Detta innebär en utveckling av Maeterlincks dramatik vilket bäddar för ytterligare komplikation. Ett drama med såväl starka episka som lyriska inslag som i sin tur slagit över i suggestiv jagdramatik av drömspelskaraktär.

²⁹ Ibid. sid. 48

Salome som drömsk jagdramatik

Med Strindberg kom den dramatik som kom att gå under benämningen jagdramatik att utvecklas och bli bestämmande för den kommande expressionistiska riktningen. Szondi skriver att Strindbergs jagdramatik förutom den starka självbiografiska bakgrunden även hade naturalismen att tacka för sin upprinnelse. I tiden då Strindberg levde och var verksam fanns strömningar om att teorin bakom det subjektiva jaget skulle sammanfalla med teorin om den psykologiska romanen, det vill säga det egna jagets utvecklingshistoria. Strindbergs berömda citat: ”Man känner icke mer än ett liv, sitt eget”, skulle bana vägen för en helt ny form av subjektiv dramatik och ligger till grund för dramerna: *Fadren*, *Till Damaskus*, *Ett drömspel* och *Stora landsvägen*.³⁰

Grundläggande för denna jagdramatik är att den ersätter dramats tidigare och avgörande beståndsdel handlingen med själens utveckling. Handlingens enhet ersätts således av det inre jagets enhet och bäddar därmed för episka och distanserande inslag. Huvudpersonen interagerar förvisso med andra karaktärer runt omkring sig men dessa förblir främmande och alienerade från honom/henne själv, stumma projektioner av omedvetna sidor i hans/hennes eget psyke. Szondi menar vidare att scenerna som följer i Strindbergs dramatik inte står i något inbördes kausalt sammanhang, utan att ”de liknar snarare stenar, uppträdda på en tråd, där tråden är det framåtskridande jaget”.³¹ Detta illustreras väl i vandringsdramat *Till Damaskus* där hjältens möten med de övriga personerna: Damen, Tiggaren och Cesar tydligt framträder som Den Okändes egna jagprojektioner. Även i *Ett drömspel* framträder ett starkt distanserande och episkt inslag i och med huvudpersonens Indras återkommande replik: ”Det är synd om människorna”. Szondi påstår även anmärkningsvärt att *Ett drömspel* mer skulle ansluta sig till den medeltida revystrukturen än till drömstrukturen, och där den tidigare karaktäriseras av den förevisande gesten. Denna förskjutning mot subjektivitet, inommentala händelseförlopp och episka inslag bäddar alltså enligt Szondi för en dramatisk komplikation, vilket gör att han väljer att placera Strindbergs jagdramatik under rubriken lösningsförsök.

Även i detta fall kan man finna många likheter mellan Strindbergs jagdramatik och Jäderlunds *Salome*. Det står klart och tydligt att *Salome* rör sig i det strindbergska jagdramatiska landskapet. Handlingen i Jäderlunds drama utspelar sig i Salomes eget medvetande, i de språkliga utsagor som huvudpersonen spinner i form av ett nät som fångar in de övriga karaktärerna. Salomes eget jag och medvetande bildar den tråd som driver handlingen framåt, och som träder scenerna, glaspärlorna på samma tråd, som utgörs av Salomes eget stillastående jag. De övriga personerna i dramat som Salome möter förblir således främmande för henne. De talar och konverserar

³⁰ Ibid. sid. 33

³¹ Ibid. sid. 37

förvisso med varandra men förmår inte kommunicera på riktigt och ömsesidigt med varandra. De framträder mer som ”de andra”, som främmande, distanserade varelser höllda i glaskupor. Men det är Salomes egna projektioner av sin egen inre glaskupa som hindrar henne från att bryta igenom barriären, den osynliga muren som omöjliggör äkta intimitet och egentlig kontakt. Detta illustreras av Salomes repliker som manifesterar hennes egen status quo, hennes inre statiskhet och själsliga död, varför dialogen blir överflödigt i detta drama, eller varför dialogen snart uppträder som en förklädd monolog, som Salomes inre monolog.

Vad som ytterligare gör att man kan inlemma *Salome* i den strindbergska jagdramatiska traditionen är Szondis paralleller mellan drömspelstrukturen och den medeltida revystrukturen, och där den senare karakteriseras av den förevisande gesten. Detta är synnerligen framträdande i Jäderlunds drama där författaren snart skriver in gesterna i scenanvisningarna på ett högst anmärkningsvärt och iögonenfallande sätt. Särskilt i slutscenen mellan Herodes och Salome blir detta som allra tydligast, där de kommunicerar mer med gester än med ord. Allt detta sammantaget gör att vi mycket väl kan applicera Strindbergs jagdramatik på Jäderlunds *Salome*. Fast en jagdramatik med modifikation, en suggestiv jagdramatik av drömspelskaraktär med starka lyriska inslag. En drömsk jagdramatik som också slår över i ett centrallyriskt monodrama.

Salome som lyriskt monodrama

Då pjäsen utgår ifrån Salomes position och utspelar sig i hennes eget medvetande kan vi i Szondis efterföljd tala om ett drama i kris, ett drama där handlingen flyttat in i Salome själv och antagit en inommänsklig karaktär. Förbindelsen med ”de andra” är bruten och manifesterar sig i dialogen som reducerats till konversation och förklädd monolog, Salomes inre monolog. Detta gör att vi kan tala om Jäderlunds *Salome* som ett exempel på ett centrallyriskt monodrama. Vi har analyserat på vilket sätt detta manifesterar sig i texten, och undersökt hur de övriga personerna i dramat framträder som ”de andra” och förblir främmande för Salome, som projektioner av hennes eget inre jag, som stationer på hennes inre resa. En resa som är cirkulär, och inte framåtskridande till sin art utan snart statiskt, eller möjligtvis rör sig i en neråtgående spiral.

Det starka poetiska språket och replikerna gör att vi kan läsa hela dramat som en enda lång dikt, men även som en lång inre monolog, och som en naturlig följd därav, som ett centrallyriskt monodrama. För visso talar och konverserar Salome med de övriga personerna i dramat men det rör sig aldrig om någon egentlig kommunikation, utan om en dialog som är skenbar och som sönderfaller i inre och subjektivt färgade monologiska talakter. Scenerna med ”de andra” är

drömlika och man vet inte om de äger rum i verkligheten eller i Salomes fantasi. Gränsen mellan dröm och verklighet är hårfin för att inte säga flytande. Effekten blir omtumlande och det är ibland svårt att säga vad som är vad och kunna göra tydliga gränsdragningar. Men om vi istället med utgångspunkt från författarens övriga poetiska position läser dramat som ett centrallyriskt monodrama klarnar bilden en smula. *Salome* kan då läsas som en hallucinatorisk kvinnofantasi av mansmordet, som en förhållande uppgörelse med hela den föregående patriarkala traditionen. *Salome* som en poetisk apokalyps över modernitetens genombrott, feminitetens seger över den långlivade maskulina traditionen.

Motsatsparet maskulin-feminin skall här inte läsas eller förstås utifrån den gängse feministiska kontexten, utan en jungiansk kontext, där begreppen inte är knutna till de anatomiska könen utan till de arketyperiska motsatsparen; ljus-mörker, sol-måne, linjär-cirkulär osv, och där feminiteten korresponderar med de mörka, nattliga och cirkulära kvaliteterna. Detta sammanfaller även med Sellins begrepp det solära dramat respektive det lunära, och där vi redan kategoriserat Salome som typexemplet på ett just lunärt drama. Det lunära dramat är feminint och cirkulärt till sin karaktär och dessa egenskaper är kännetecknande för hela moderniteten.

Det moderna betecknas av sin nedåtstigning i själen och språket, i den cirkulära och spirallika rörelsen, i den neråtgående spiralrörelsen. Den linjära, maskulina berättelsedramaturgin har fått ge vika för den cirkulära, feminina. Detta har slagit igenom i den vetenskapliga forskningen likaväl som i den moderna litteraturen och dramatiken. I och med postmodernismen har gränserna blivit ännu mer flytande och genrerna upplösta. Det moderna har en lång förhistoria och kan förutom romantiken och symbolismen spåras tillbaka till ännu äldre tider och traditioner, som till exempel förantikens, där Dionysosmyter och andra vegetationsriter knutna till olika modersgudinnor stod i centrum för den religiösa kulturen. Det moderna sammanfaller således med det feminina och innebär åtminstone för tanken en återgång till den matriarkala ordningen. Det är nog därför ingen slump att ordet modern, åtminstone i det svenska språket, har två konnotationer, och överkorsat kan läsas som just modern/nymodig - modern/mamman. Och i ljuset av Kristevas teorier om förlusten från modern som evig brist blir detta ännu tydligare; poetens melankoli och själens svarta sol.

I Jäderlunds *Salome* framställs alltså visionen av kvinnans seger över mannen, eller det femininas uppgörelse med det maskulina i mörka och dystopiska färger. Utgången är från början dömd till undergång och mansmorden leder Salome till sitt eget inre visnande, förruttnelse och död. Utan mannen eller fadern dör kvinnan. Liksom omvänt mannen dör utan kvinnan, modern. Den frånvarande fadern blir också synonymt med den andligt frånvarande fadern, det vill säga Gud Fader själv. Utan tro visnar själen och urholkas de mänskliga relationerna på mening och

betydelse. Detta illustreras rent bokstavligt i pjäsen av det välartikulerade språket men som inte förmår leda till någon egentlig kommunikation. Förbindelsen mellan människa och gud är bruten, liksom förbindelsen mellan människa och människa, man och kvinna, hand och blommande ros. I förlängningen härav kan *Salome* därför även läsas som ett symboldrama och ett postmodernistisk sorgespel över det förlorade paradiset och helheten.

Salome som symboldrama

Salome kan läsas som ett symboldrama i dubbel bemärkelse, i det första avseendet rent formellt, hur Salomes medvetande blir den formkonstituerande principen för dramat, men också rent innehållsmässigt i och med tematiken om den frånvarande faderns diskurs. Låt oss börja med att undersöka den formella aspekten, hur Jäderlund låter Salomes medvetande sammanfalla med huset i vilket hela dramat utspelar sig, och vidare författarens övriga sätt att arbeta med symboler och symbolisering i pjästexten.

Formell symbolik

Huset symboliserar som bekant Salomes psyke och de två rummen symboliserar hennes medvetande totalt sett. Det mörkklagda rummet, camera obscura symboliserar Salomes omedvetna. Symboliken är uppenbar; här sitter den döde mannen och äger det första mordet rum. Här trängs också Salomes infantila fantasier, drömmar och begär som ännu inte passerat medvetandets eller dagrummets tröskel. Dagrummet symboliserar givetvis Salomes medvetna, där de två övriga mordena äger rum. Här sker även mötet med styvfadern Herodes och Modern.

Övergångarna mellan mordena på männen och mötet med föräldrarna är ofta drastiska och äger en drömlig karaktär vilket ytterligare talar för att vi rör oss i det mänskliga medvetandets komplicerade och dunkla domäner. Trädgården och den omgivande naturen symboliserar med stor sannolikhet Salomes sociala och kulturella arv, hennes familjeband och människosläktets förbindelse med jorden. Eftersom vi av *Salome* får veta att den omgivande naturen är anlagd och därmed konstlad kan vi därför ganska enkelt och snabbt läsa in den symboliska betydelsen att både Salomes familjeband och hela människosläktets förbindelser med jorden är brutna.

Under dramats gång sker en gradvis rörelse utåt och uppåt i Salomes medvetande, fantasierna passerar medvetandets tröskel och får se dagens ljus bokstavligt talat. *Salome* rör sig från det inre av rummet till det yttre och ”kommer ut” i och med att hon låter mördra de två sista männen här. Man kan urskilja en liten rörelse från omedvetenhet till en allt ökande grad av medvetenhet.

Fantasin om lustmordet har gått från att vara endast ett slumrande fantasifoster till att bli ett mer medvetet och bejakat sådant. I takt med att Salome kommer i kontakt med sina fantasier och blir medvetna om dem, desto verkligare blir de för henne, och därmed även Salome inför sig själv.

I det tredje mordet på Brutto är genombrottet nära och Salome är farligt nära självinsikt. I det sista uppsplitande mötet med Herodes sker detta och Salome når självinsikt som också blir en dödande sjukdomsinsikt. Salome insjuknande på slutet betecknar en själslig död och bör därför inte tolkas bokstavligt utan symboliskt. Det är en nedstigning i själens natt, en deprimerande insikt som träffar Salome, att det är hon själv som är oförmögen till kontakt med de övriga karaktärerna runt omkring sig, att det är hon som är isolerad och förvisad till sig själv, och måste framhärda sin tillvaro i en sorglig och ensam exil. Men självinsikten är det första steget till tillfrisknande, om än mycket smärtsamt och svårhanterligt, men likväl en fruktbar utveckling för Salomes del, och ett första tecken på uppvaknande och genombrott.

Symboliken manifesterar sig alltså genomgående i pjästexten och visar sig som en förlängning av hussymboliken där tingen och de materiella attributen i huset, som till exempel, dörren, tröskeln och dagboken, ges och får en symboliserande och dubbelbärande funktion. Dörren är inte endast husets dörr utan även dörren till Salome själv, liksom tröskeln mellan de olika rummen inte endast utgör husets trösklar utan även tröskeln mellan Salomes inre rum, hennes medvetna och omedvetna jag. Slutligen är inte dagboken endast en dagbok utan även Salomes eget medvetande där hennes allra innersta går att läsa. Tingen och de materiella attributen i huset fungerar alltså som symboliska nycklar till Salomegestalten själv, och på det sätt som de övriga karaktärerna förhåller sig till dessa nycklar kan vi utläsa deras olika positioner till henne.

Jäderlunds metod att genast måla upp scenbilden av Salomes medvetande/kropp/kön som ett viktorskt dockskåp/dockhus i genomskärning med endast två rum, varav ett i mörker, är så briljant! Genast klarnar bilden av författarens medvetna och ironiska position där hon med ett målade svep dekonstruerar hela den föregående maskulina traditionens stereotypa mansfantasier om Salome/Kvinnan som femme fatale, som den odödliga hysterins gudinna par excellence. En tradition som för visso gav upphov till en sällan skådad överdådig och hallucinatorisk fantasiproduktion, men som likväl var präglad av ett tidstypiskt svartvitt tänkande om kvinnan, genererad av tänkare som Freud, Charcot och Strindberg med flera. Därav hussymboliken med endast två rum, ett svart och ett vitt. Vilken ensidig och svartvit bild av kvinnan och det kvinnliga psyket. Som om kvinnan i likhet med mannen inte skulle förfoga över fler psykiska rum än så.

Detta utgjorde alltså den första aspekten av symboliseringen i *Salome*, nämligen den rent formella, hur Salomes medvetande kan sägas utgöra den formkonstituerande principen för dramat och hur detta manifesterar sig i pjästexten. Låt oss nu övergå till den andra aspekten, den

rent innehållsmässiga, och diskutera den tematiska symboliken i och med den frånvarande faderns diskurs.

Tematisk symbolik

I avsnittet om de döda männen diskuterade och utläste jag alltså temat om den frånvarande faderns diskurs. Det tog ganska lång tid för mig innan den insikten nåddes och bilden av en icke-bild, bilden av en förlorad Fadersbild uppenbarade sig. Den döde mannen sittandes i det mörklägda rummet väckte med ens min nyfikenhet och jag undrade genast vem han kunde vara. Salomes fader? Nej, han låg ju begravd under linden i trädgården fick vi ju omgående veta av Salome. Ingenstans i texten kunde jag finna några som helst indicier eller ledtrådar därom.

I förlängningen av att först ha identifierat den formella symboliken i dramat, det vill säga hur Salomes medvetande sammanföll med hussymboliken, kunde jag sedermera även urskilja en tematisk symbolik. Då framstod det klart och tydligt att den döde mannen i det mörklägda rummet och Salomes omedvetna symboliserade den andligt frånvarande fadersgestalten, nämligen Gud Fader själv. Mot bakgrund av Salomes komplicerade och splittrade medvetande kunde jag även i ett tidigt skede utläsa temat om kristendomens och den västerländska tankens dualism. Även här framstod det klart och tydligt att Salome fallit offer för denna och att detta var roten till det onda, nämligen *det djupt kluvna och fragmentariserade människosubjektet*.

Salomes avgjort ambivalenta kristna hållning, å ena sidan okristen, å andra sidan kristen, oförmågan att uppleva sig som ett odelbart och ett enda helt, splittringen mellan det andliga och materiella, det själsliga och kroppsliga är genomgående i Salomes problematik. Lägg därtill Salomes morbida och förtvivlade tal om det ruttnande Jesuliket på jorden och bilden klarar ytterligare. Och ja, varför skulle inte Jesus framstå som ett ruttnande människolik på jorden om det inte vore för att förbindelsen mellan Gud och människa brutits, att människan inte längre trodde, eller förskingrats i en moderniserad och sekulariserad tro? En tro som för övrigt är synonym och förbunden med förvirring, laglöshet och upplösta gränser, en tro vars villkor dikteras av en ensam och individualiserad hållning.

Faktum är att denna problematiserade kristna tematik löper som en röd tråd genom hela Jäderlunds produktion och inte endast i *Salome*. Detta vittnar till och med underrubriken till författarens senaste diktsamling om, den enkla frågan: *"Varför är vi inte i paradiset?"* Som en intertext vilande inuti Jäderlunds *Salome* och övriga diktning finner vi alltså även en annan berättelse, nämligen berättelsen om den postmoderna människans sorgliga förvisning till sig själv. En förvisning som är en följd av hennes inre kluvna och splittrade tillstånd, och som

avspeglar sig i hennes relationer med de andra i form av den avbrutna förbindelsen. Dramat antar således karaktären av postmodernistiskt sorgespel där det tragiska visar sig just i det trasiga och i de avbrutna förbindelserna. Såväl dramats formella utsagor som innehållsmässiga utsagor gestaltar detta på ett nästan skrämmande uttänkt eller kanske spöklikt omedvetet sätt; såväl den sönderbrutna dramatiska formen som det sönderslagna tematiska innehållet vittnar om detta och mynnar ut i en saknad efter det förlorade paradiset och helheten.

Salome som postmodernistiskt sorgespel

Det centrala temat för Jäderlunds *Salome* som jag utläser det är alltså saknaden efter det förlorade paradiset och helheten, en melankolisk sorg och tomrum som den förlorade Fadersgestalten efterlämnat sig. I denna förlust och brist består vår tids tragik, den postmoderna människans tragiska öde. Denna utveckling såddes först som ett frö i och med modernismen, för att senare slå ut i full blom med postmodernismen. Modernismen inledde den historiska fas som betecknar en neråtgående och cirkulär rörelse, ett stilla försjunkande i språket självt, ett bortvänt och inåtvänt, inommänskligt stadium där individen mer och mer utelämnats åt sig själv och sina egna språkliga utsagor. Denna innebär en frihet och frigörelse från fasta normer men också en vilshenhet som yttrar sig rent andligt och konstnärligt. I detta öde och ensamma landskap rör sig *Salome* både formellt och tematiskt vilket jag visat och diskuterat i tidigare avsnitt.

För att vidare kunna definiera begreppet postmodernismen måste vi ha klart för oss vad den föregående traditionen modernismen innebär och betyder. Jag ansluter mig i mångt och mycket till Szondis definitioner av det moderna i anslutning till hans redogörelse för dramats utveckling. Denna innebar kortfattat att en förskjutning från det mellanmännliga till det inommännliga ägt rum, och att dialogen/förbindelsen mellan individer därav följaktligen tillintetgjorts. Därmed ansluter mig också till en hegelsk historieuppfattning, det vill säga att historien framskrider dialektiskt, där en epok/tes slår över i sin motsats/antites för att sedan upphävas/syntesen.

Som sorgespel betraktat framstår Jäderlunds *Salome* som ett klassiskt typexempel. Det tragiska eller tragiken gestaltas alltså i dubbel bemärkelse, dels rent formellt, strukturellt och dels innehållsmässigt, tematiskt. Den sönderbrutna formen, strukturen och den innehållsmässiga tematiken med fokus på den andligt frånvarande Faderns diskurs och den kristna dualismens problem för det västerländska och mänskliga subjektet vittnar tydligt om detta. Men på vilket sätt kan man kombinera postmodernismen, och som ju innebär en frigörelse från fasta och tydliga

gränser och normer med det tragiska? Frihet borde ju som bekant innebära något positivt och frigörande för människan men verkar inte göra det i detta fall.

Frihet innebär också ett högre ansvar för den enskilde individen att brottas med. Friheten har således ett pris, och ett ganska högt sådant. Utan gemensamma rättesnören och principer går individen vilse och blir utelämnad åt sig själv, i ett slags ensam och isolerad exil där avsaknad av kollektiv etik och moral råder. Individualismen blir som sådan intimt förbunden med postmodernismen och i dess efterföljd en vidareutveckling av det öde landskap som ju tidigare modernistiska konstnärer och författare redan tecknat. Ett öde landskap präglad av en flytande terräng där den postmoderna människan febrilt kämpar med att finna någon som helst mening och betydelse, och som kanske allra tydligast visar sig i språkets egen terräng i form av de eviga förskjutningarna och retoriska suspendingarna.

Jäderlunds *Salome* rör sig helt klart i detta öde landskap och kan därför ses som en vidareutveckling av det moderna dramat och som ett postmodernt drama, ett postmodernistiskt sorgespel där tragiken gestaltas i dubbel bemärkelse. *Salome* utgör ett drama i kris som uppvisar liknande problem som det moderna dramat men komplikationen består alltså i det postmodernistiska idiomet, författarens överkorsande och överlappande teknik. Som en logisk följd härav kan man alltså betrakta Jäderlunds *Salome* som alla dessa dramaformer sammantaget: som ett statiskt drama, som drömsk jagdramatik, som ett lyriskt monodrama, som ett symboldrama och som ett postmodernistiskt sorgespel. Det sista begreppet sammanfattar och bestämmer dock bäst dramats struktur då det implicit omfattar de övriga dramaformerna.

Detta är mycket signifikativt för Jäderlunds övriga litterära produktion och visar sig just i hennes måleriska och nästan akvarelliska blandteknik, ett slags upplösningsteknik som får en mycket suggestiv verkan på läsaren men som också kan vara svårartad, obegriplig och lätt att gå vilse i, ja rentav nästan att drunkna i. Således finns det nästan ett psykopatologiskt moment i denna konststart eller den postmodernistiska företeelsen, ett slags psykoid rörelse där alla färger, konturer och gränser försvinner, suddas ut och upplöser sig i en flytande, gränslös massa. Det tragiska eller tragiken visar sig även i det postmoderna, att denna frihet och upplösning av fasta och tydliga gränser och normer också innebär en andlig vilshet och exil för människan. Därav den slutgiltiga bestämningen och namngivningen av *Salome* som ett postmodernistiskt sorgespel.

Slutdiskussion och sammanfattning

Mina syften med denna uppsats var att diskutera och eventuellt försöka bestämma strukturen på Jäderlunds *Salome* i enlighet med Szondis teorier om det moderna dramats kris. Vidare var ett av mina syften att koppla *Salome* till Ödeens teorier om det lunära och öppna dramats form, och slutligen att diskutera karaktärernas språkliga diskurser. Jag anser mig ha gjort allt detta och även lyckats bestämma formen för *Salome*, och som jag valt att kategorisera som ett postmodernistiskt sorgespel. I anslutning till Szondis teorier om det moderna dramats kris och dess olika räddnings- och lösningsförsök har jag diskuterat de traditioner som jag anser har varit mest applicerbara på *Salome*: nämligen det statiska dramat, jagdramatiken och den inre monologen. Jag har tagit mig vissa friheter och även utvecklat och kombinerat några av Szondis räddnings- och lösningsförsök på egen hand och diskuterat *Salome* som drömsk jagdramatik, lyriskt monodrama, symboldrama och slutligen som postmodernistiskt sorgespel. De två sista begreppen symboldrama och postmodernistiskt sorgespel utgör helt mina egna begrepp och uppstod i närläsningen av *Salome* där särskilt temat om det förlorade paradiset och fadersgestalten uppenbarade sig.

Vidare har jag diskuterat *Salome* som ett lunärt och cirkulärt drama i anslutning till Ödeens teorier och på så vis ytterligare kunnat inringa *Salome* som ett typiskt modernt och ”feminint” drama. Som jag tidigare noggrant understrukit skall motsatsparet maskulin-feminin här inte förstås utifrån en feministisk kontext utan en jungiansk. Den jungianska läsarten förhåller sig symboliskt och arketypiskt till dessa begrepp medan den feministiska läsarten förhåller sig på motsatt sätt, nämligen bokstavligt och anatomiskt, och vilket jag anser *inte* är en fruktbar läsning i diktens tjänst. Vad som händer då är nämligen att man tenderar att smuggla in verklighet i dikten på ett sätt som avpoetiserar och avförtrollar konstverket.

Slutligen har jag diskuterat karaktärernas olika språkliga diskurser under rubriken dramats karaktärer. Detta avsnitt rymmer också min primära tolkning av dramats handling och fokuserar således mest på de innehållsmässiga utsagorna, på dramats tematik och som ju utgjorde diskursen om den förlorade fadersgestalten och det förlorade paradiset och helheten. Detta återkopplar även till uppsatsens titel, nämligen *Salome och mansmordet* och underrubriken *Slutet på den maskulina traditionen*, vilken skall tolkas och förstås *symboliskt*, det vill säga som modernitetens/feminitetens *symboliska* seger över den föregående patriarkala och maskulina traditionen. Med denna menar jag den klassiska epoken som innebar ett linjärt tänkande och således en ”maskulin” dramaturgi och som ju modernismen radikalt bryter med. Modernismen innebär således en seger för det feminina tänkesättet och den cirkulära/lunära dramaturgin, och således ett slags återgång till en symbolisk matriarkal ordning. Detta avspeglar sig, förutom i konsten och litteraturen, inte minst i den

naturvetenskapliga revolutionen där den absoluta förklaringsmodellen fått ge vika för en relativ. I anslutning till Hegels dialektiska historielära kan man således skönja en rörelse där utvecklingen slår över i sin motsats, från den klassiska epoken till den moderna, och den moderna epoken till den postmoderna etc. Att *Salome* som ju kan betecknas som en vidareutveckling av det moderna dramat, och som ett postmodernistiskt drama ändå kvardröjer i modernismens blodiga uppgörelse med den föregående patriarkala och maskulina traditionen är oundvikligt. Dramats tillkomst kan ju härledas till själva brytpunkten mellan det moderna och postmoderna. Vi lever ju själva i denna smärtsamma brytpunkt i historien och kan vittna om den svåra ambivalens det innebär. Det trasiga och fragmentariserade visar sig överallt, inte endast i konsten och litteraturen utan även i våra egna mänskliga rapporter och förbindelser. Språket är en sönderslagen spegel och i dess skärvor försöker vi spegla oss och få en skytt av oss själva och den andre. Men ofta framstår bilden som diffus och oklar, splittrad.

Jäderlunds *Salome* är en poetisk kvinnofantasi och tillika ett lustmord på mannen och fadern. Men en ambivalent sådan. Detta visar sig framför allt i den glidande rörelsen mellan författarröstens ironiska och sentimentala hållning. Detta medför en komplikation som man bör fästa stor uppmärksamhet vid, ja kanske rentav lyssna sig till. Jäderlunds *Salome* gestaltar i dubbel bemärkelse en förlust, förlusten av en Fadersgestalt. Både formellt, i den sönderslagna formen och språket, och tematiskt, i och med den frånvarande faderns diskurs. Både en biologisk fadersgestalt och en andlig Fadersgestalt, men framför allt den sistnämnde, den andlige Fadersgestalten, Fader Gud själv. Mot den kristna fonden avtecknar sig därför Johannes Döparens avhuggna huvud som sinnebilden för själva avskaffandet av Faderns och Gudsbegreppet, som bilden av en icke-bild, som den förlorade Fadersgestalten och Fadernsbilden i människobrudens medvetande. I efterklngen av modernitetens och feminitetens blodiga och brutala mans- och fadersmord löper en sorgsen ton och genljuder ett vemodets eko i *Salome*. Och i dess tomrum och spår en saknad och brist, en melankolisk sorg och smärta, en längtan efter det förlorade paradiset och helheten. Den eviga naturlag som människan inte förmår betvinga.

Materialförteckning

Tryckt material

Von Holten, Ragnar, *"Gustave Moreau, symbolist"* (Stockholm 1965)

Jäderlund, Ann, *"Samlade dikter 1984-2000"* (Stockholm 2002)

Kittang Attle, Linneberg Arild, Melberg Arne, Skei, Hans H. *"En introduktion till den moderna litteraturteorin"* (Stockholm/Stehag 1997)

Malmberg, Lena, *"Från Orfeus till Euridike – En rörelse i samtida svensk lyrik"*, Ellers förlag (Lund 2000)

Sigfridsson, Barbro, *"Kärlekens hemlighet är större än...dödens"* i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1997 18:2

Svanberg, Jan, *"Kvindebilleder"* (Köpenhamn 1989)

Szondi, Peter, *"Det moderna dramats teori 1880-1950"* (Frankfurt am Main, 1956)

Wilde, Oscar, *"Salome"* (New York 2002)

Ödeen, Mats, *"Dramatiskt berättande. Om konsten att strukturera ett drama"* (Falun 2005)

Otryckt material

Jäderlund, Ann, ”*Salome*”

Karlsson, Maria, ”*Dubbel blick och ironi – Ann Jäderlunds drama Salome och Kristina Lugns drama I dödsbyggans dal – en studie om författarnas förhållande till språket och om att uttrycka kvinnlig erfarenhet*”, C-uppsats i Litteraturvetenskap (Södertörns Högskola VT 2003)

Kölen, Theorell Anna, ”*I Faderns hus – en närläsning av Ann Jäderlunds Salome utifrån Luce Irigarays teori*”, C-uppsats i Litteraturvetenskap med genusinriktning (Södertörns Högskola HT 2002)

Lindahl, Billie, ”*Texten på pappret är ju den materia som drömmen bor i – En kritisk studie i hur man har tolkat Ann Jäderlunds poesi*”, B-uppsats i Litteraturvetenskap (Södertörns Högskola VT 2008)

Övrigt material

Thuleen, Nancy, ”*Salome: A Wildean Symbolist Drama.*”, Website Article, 1995,
<http://www.nthuleen.com/papers/947paper.html>.

Musée de Moreau, 14 rue de La Rochefoucauld, Paris, ”*Inspiration*”

Omslagsbild

Aubrey Beardsley, träsnitt ur Oscar Wildes *Salomé*

Tack till min handledare Ola Holmgren, för din stora uthållighet och ditt osvikliga tålamod med mitt långt utdragna Salome-projekt, tack även till konstprofessor Jan Svanberg för din stora generositet och privata Salomeföreläsning, tack slutligen till Horace Engdahl för litterär rådgivning och vidare inspiration